

RASSEGNA IBERISTICA

13

aprile 1982

SOMMARIO

Silvana Serafin: <i>La "Respuesta" sorjuanina: ipotesi interpretative</i>	Pag. 8
Giuseppe Bellini: <i>Tre poeti nicaraguensi: J. Coronel Urtecho, P.A. Cuadra, E. Cardenal</i>	" 17

A. Melloni-P. Capanaga, *Materiales lingüísticos para la comunicación social, nivel 1* (S. Regazzoni) p. 29; L. Calvo Ramos, *Introducción al estudio del lenguaje administrativo. Gramática y textos* (D. Ferro) p. 30; *Poema de Fernán González*, edición de J. Victorio (M. Ciceri) p. 32; *Libro del conocimiento de todos los reynos*, estudio, edición y notas de M. Jiménez de la Espada (F. Merregalli) p. 36; S.B. Whitaker, *The dramatic Works of Alvaro Cubillo de Aragón* (M.G. Profeti) p. 38; V. García de la Concha, *Nueva lectura del "Lazarillo". El deleite de la perspectiva* (M.G. Chiesa) p. 40; F. López Estrada, *Tomás Moro y España: sus relaciones hasta el siglo XVIII* (G. Stiffoni) p. 42; *Tratado sobre la Monarquía Columbina (Una utopía antiilustrada del siglo XVIII)*, edición y estudio de P. Alvarez de Miranda (G. Stiffoni) p. 45; A. Márquez, *Literatura e Inquisición en España 1478/1834* (E. Panizza) p. 49; G. Allegra, *La viña y los surcos. Las ideas literarias en España del XVIII al XIX* (E. Caldera) p. 52; *Romancero de la guerra civil*, selección, introducción y notas de F. Caudet (J.M. López de Abiada) p. 53; J. Ortega y Gasset, *Origen y epílogo de la filosofía y otros ensayos de filosofía* (F. Merregalli) p. 54; R. Sender, *Obra completa* (F. Merregalli) p. 56; J. Eduardo Cirlot, *Obra poética*, edición de C. Jarnés (G. Galileo) p. 59; R. Montero, *La función Delta* (S. Regazzoni) p. 62.

M.E. Teruggi, *Panorama del lunfardo, Génesis y esencia de las hablas coloquiales urbanas* (G. Meo-Zilio) p. 63; G. Marchetti, *Cultura indígena e integrazione nazionale (La "Storia antica del Messico" di F. J. Clavijero)* (M.G. Profeti) p. 67; H. Quiroga, *Pasado amor* (G. Bellini) p. 69; J. M. Arguedas, *Los ríos profundos* (G. Bellini) p. 69; A. Rama, *Novísimos narradores hispano-americanos en Marcha, 1964-1980* (G. Bellini) p. 70; M. Payeras, *Los días de la selva* (D. Liano) p. 72; J. Cortázar, *Queremos tanto a Glenda y otros relatos* (E. Pittarello) p. 74; J. e G. Colomer, *Les poètes ibéro-américains et la guerre civile espagnole 1936-1939* (J.M. López de Abiada) p. 77; E. Tóth, *Obras traducidas del español al húngaro editadas en Hungría entre 1945 y 1979 - Obras traduzidas do português ao húngaro editadas na Hungría de 1945 a 1979* (G. Bellini) p. 79.

A. Ferrari, *Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)* (M. Eusebi) p. 83; Y.K. Centeno-H. Godinho-S. Rickert-M.C. Almeida Lucas, *A viagem de "Os Lusíadas": símbolo e mito* (C. Garcia) p. 84; A. de Alcântara Machado, *Notizie di São Paulo*, a cura di G. Macchi, introduzione di R. Ricupero (S. Castro) p. 86; D. Carvalho da Silva, *Múltipla escolha*, introdução de D. Bernardes (A. Crespo) p. 88; A. Pimenta, *Discurso sul figliodiputtana*, introduzione e traduzione di C.M. Radulet (M. Simões) p. 93.

La littérature catalane (R. Arqués) p. 94; *Nebrija en Cataluña*, al cuidado de F. Rico y Amadeu-J. Soberanas (F. Merregalli) p. 97; M. Berga i Bagué, *Entre la ploma i el fusell (cinc escriptors britànics davant la guerra civil espanyola)* (P. Rigobon) p. 98.

* Giuseppe Bellini, *Ricordo di Demetrio Aguilera-Malta* p. 101.

“RASSEGNA IBERISTICA”

La *Rassegna iberistica* si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardanti scritti di tema iberistico, con particolare attenzione per quelli usciti in Italia. Ogni fascicolo si apre con uno o due contributi originali.

Direttore: Franco Meregalli.

Comitato di redazione: Giuseppe Bellini, Angel Crespo, Giovanni Battista De Cesare, Mario Eusebi, Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Carlos Romero, Manuel Simões, Giovanni Stiffoni.

Segretaria di redazione: Elide Pittarello.

Diffusione: Maria Giovanna Chiesa.

Col contributo del Consiglio Nazionale
delle Ricerche

[ISSN: 0392-4777]

[ISBN 88-205-0340-9]

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

Redazione: Seminario di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane — Facoltà di Lingue e Letterature Straniere — Università degli Studi — S. Marco 3417 — 30124 Venezia.

© e distribuzione:

Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica s.a.s.

Via Bassini 17/2 — 20122 Milano (Italia)

Finito di stampare nell'aprile 1982

dalle Grafiche G.V. — Milano

Fascicolo n.13/1982 L. 7.000

LA "RESPUESTA" SORJUANINA: IPOTESI INTERPRETATIVE

La fama di Sor Juana Inés de la Cruz, grazie alla quale il suo nome gode ancor oggi, e più che mai, di notorietà negata a tanti personaggi del Seicento, non è recente. Essa ha trovato concepimento in una delle revisioni cui l'incessante mutare del gusto sottopone periodicamente l'Arte dei tempi passati.

Dopo gli antichi elogi dei contemporanei, provenienti da ogni parte del mondo ispanico, subentra un lento processo di denigrazione dell'opera di Sor Juana, iniziato parzialmente dal Padre Feijoo, nel primo tomo del *Teatro Crítico Universal*, che, come osserva il Bellini, pur riconoscendo in Sor Juana una delle donne più acute del suo tempo, le negava talento poetico¹. Ma è soltanto nell'Ottocento che la fama di Sor Juana decade completamente. E questo è logico, in quanto la sua opera rientra in un discorso di spregio generale della critica accademica verso tutta l'arte del Seicento. Il termine barocco diviene sinonimo di ragionamento stravagante, copioso, e giunge a significare la negazione della logica e della misura. Viene applicato alla poesia, alla letteratura drammatica, talvolta enfatica, ricca di iperboli, smaniosa di stupire; di conseguenza all'intera opera di Sor Juana. Non bisogna dimenticare che la monaca s'inserisce perfettamente nel suo tempo, tranne forse negli ultimi anni della sua vita, quando si schiera a favore della libertà intellettuale.

Una più serena valutazione dell'opera di Sor Juana incomincia a farsi strada alla fine del secolo XIX, quando gli studiosi, primo fra tutti Marcelino Menéndez Pelayo, abbandonano — almeno in parte — i pregiudizi accademici che si erano radicati per tutto l'Ottocento e adottano concetti critici meno parziali e più comprensivi. Assistiamo così a un moltiplicarsi di biografie e di critici attenti a cogliere il valore umano e letterario dell'intera opera sorjuanina, ma soprattutto il significato del *Primer Sueño*, il cui respiro e la cui grandezza, per usare le parole del Méndez Plancarte, sono appena paragonabili alla "magnífi-

¹ G. Bellini, *L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz*, Milano, Cisalpino, 1964, p. 12.

ca aunque panteísta” *Muerte sin fin* di José Gorostiza o al *Cimetière marin* di Paul Valéry ².

Se unanime è il consenso della critica moderna nei riguardi dell'opera poetica di Sor Juana, più controverse sono le opinioni sull'opera in prosa, in particolare sulla *Respuesta a Sor Filotea*, anche se risulta evidente l'importanza letteraria di detta opera. Amado Nervo la definisce “admirable”, un “documento preciosísimo bajo todos los conceptos, en que vemos su vida y su gran espíritu a través del más claro y bello cristal” ³; Clara Campoamor la considera “valiosísima confesión de móviles en que narra su vida intelectual” ⁴; Alfonso Reyes ne rileva “la riqueza y buen estilo tradicionales de la prosa española”, ponendola, salve le epoche e le distanze, all'altezza dell'*Introduction à la méthode* di Paul Valéry ⁵; M. Henríquez Ureña ne parla come di uno dei documenti “más confortantes” della letteratura spagnola: *La Respuesta*, insiste il critico, rappresenta, malgrado la trascendenza umana, psicologica e filosofica, la “mejor prosa mejicana en la época” ⁶. José M. de Cossío considera l'opera “un escrito capital en la bibliografía de la monja mejicana, tanto por su interés biográfico como por su valor literario y humano” ⁷; Giuseppe Bellini la definisce “uno dei più notevoli documenti letterari del tempo, oltre che fonte autobiografica e umana insostituibile, palpitante di tutta la complessità animica della monaca tormentata” ⁸.

Tuttavia il problema ancora insoluto è il significato della *Respuesta*: rappresenta essa un dramma, una crisi vera, o è un pretesto per una sorta di autodifesa?

E' nota la causa che provocò la famosa *Respuesta*, anche se meno noti sono i motivi per cui il vescovo di Puebla, don Manuel Fernández

² A. Méndez Plancarte, “Introducción” a *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, I, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1951, pp. XXXIII, XXXIV.

³ A. Nervo, *Juana de Asbaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1928, p. 167.

⁴ C. Campoamor, *Sor Juana de la Cruz*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1944, p. 73.

⁵ A. Reyes, *Letras de la Nueva España*, México, 1948, p. 107.

⁶ M. Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 80.

⁷ J.M. Cossío, *Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz en el Tercer Centenario de su nacimiento*, Madrid, Real Academia Española, 1952, p. 5.

⁸ G. Bellini, “Introduzione” a S.J.I. de la Cruz, *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, Milano, Cisalpino, 1953, p. 34.

de Santa Cruz, pubblica la *Carta Atenagórica* di Sor Juana, facendola precedere da una lettera sotto lo pseudonimo di Sor Filotea de la Cruz.

In essa, nonostante la gentilezza formale, prodiga di elogi per l'ingegno della suora, il vescovo rimprovera duramente Sor Juana e le consiglia di far miglior uso del suo ingegno, di rivolgerlo a cose sacre: "Mucho tiempo ha gastado V.M. en el estudio de filósofos y poetas; ya será razón que se perfeccionen los empleos y que se mejoren los libros"⁹. Rimprovero che investe la vita intera della monaca e la sua attività. Lo strano è che tale rimprovero — di essersi la monaca dedicata troppo a "ciencias curiosas"¹⁰ — le venisse fatto, come rileva il Bellini¹¹, proprio in occasione di prologare un'opera di netta indole religiosa e quando Sor Jana aveva scritto *autos sacramentales, villancicos y letras sacre, ejercicios devotos* e gli *Ofrecimientos para el Rosario*.

Per l'incongruenza di colui che si dichiarava "enamorado de su alma"¹², la suora, profondamente colpita dalla severa reprimenda, vive un lungo e sofferto momento di ripensamento intorno alla bontà della propria attività letteraria. Lo attesta il lasso di tempo, circa tre mesi, che intercorre tra la lettera del vescovo — 25 novembre 1690 — e la risposta — I marzo 1691 —, anche se la suora adduce a scusa della mancata tempestività motivi che esulano dalla sua volontà — "No mi voluntad, mi poca salud y mi justo temor han suspendido tantos días mi respuesta"¹³ — e l'incapacità di trovare la forma più consona ad esprimere il suo ringraziamento al vescovo che aveva pubblicato "los borrones" della sua "ignorancia"¹⁴.

Risulta difficile, per la complessità e l'ambiguità dello scritto sorjuanino, dare una rigida classificazione alla *Respuesta*, considerarla unicamente un pretesto per l'autodifesa, oppure manifestazione di una

⁹ *Carta de la muy ilustre Señora Sor Filotea de la Cruz a Sor Juana Inés de la Cruz*, in S.J. de la Cruz, *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, Introd. e note a cura di G. Bellini, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰ *Ivi*, p. 65.

¹¹ G. Bellini, *L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz*, Milano, Cisalpino, 1964, p. 185.

¹² A. Méndez Plancarte, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, IV, *op. cit.*, p. 695.

¹³ S.J.I. de la Cruz, *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, in *Obras completas*, a cura di F. Monterde, México, Porrúa, 1969, p. 973.

¹⁴ *Ivi*, p. 81.

grave crisi interiore. Infatti, su motivi chiaramente di autodifesa si innestano, in un tessuto psicologico e umano ben più grave, motivi che tradiscono stati d'animo particolari, aspirazioni e tendenze diverse.

E' fuor di dubbio che la suora protesta con passione, pur nell'obbedienza, contro i rimproveri del vescovo, dichiarando l'onestà e la legittimità delle sue intenzioni, difendendo con fermezza la sua passione conoscitiva, perchè convinta che solo la conoscenza della scienza permette di arrivare alle verità più alte della fede. Clara Campoamor vede nella risposta "la más serena, lógica, profunda, y a la vez briosa defensa"¹⁵, ma al contempo "la única explicación, aunque incompleta, del drama que, sin esa misiva, sus admiradores desconoceríamos completamente"¹⁶. Dario Puccini osserva che con la *Respuesta* Sor Juana trascende i limiti di una semplice contestazione, anche se "si potrebbe pensare che sul momento la *Respuesta*, volesse essere soprattutto una dichiarazione personale, in difesa della propria attività letteraria e scientifica"¹⁷. Infine il Bellini osserva che "dal punto di vista umano" l'autodifesa della suora "ha un forte significato drammatico"¹⁸.

L'ardente difesa dell'attività letteraria e scientifica nasconde, dunque, l'amarezza e la profonda delusione di un essere colpito nelle sue aspirazioni più profonde. Se intendiamo il suo come dramma dell'intellettuale che si dibatte tra l'ansia di sapere e l'accettazione dogmatica della conoscenza, è necessario fare riferimento al periodo storico in cui si manifesta la personalità di Sor Juana. Il suo pensiero riprende i postulati essenziali della concezione rinascimentale: affermazione dell'individualità personale e avventura della conoscenza caratterizzante dell'uomo universale. Dopo un primo momento, nel quale la Chiesa aveva dato impulso alle attività letterarie e artistiche, inaugurando quella che può definirsi l'epoca "imperiale" del papato, sinonimo di gioia di vivere, esaltazione della libertà, bisogno della fantasia, essa si riappropria di tutte le libertà concesse ai fedeli. Mentre prima incoraggiava l'attenzione verso le cose del mondo, legittimando, in sostanza, il gusto e l'interesse per i piaceri mondani, sul finire del secolo XVII la Chiesa adotta un atteggiamento intransigente. Attenta ad eliminare qualsiasi

¹⁵ C. Campoamor, *Sor Juana Inés de la Cruz*, op. cit., p. 76.

¹⁶ *Ivi*, p. 81.

¹⁷ D. Puccini, *Sor Juana Inés de la Cruz. Studio di una personalità del barocco messicano*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1967, p. 46.

¹⁸ G. Bellini, *L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz*, op. cit., p. 189.

cosa o persona che possa inquietare o suscitare perplessità e critiche coinvolgenti la propria sacralità, interviene coercitivamente sulle attività letterarie in genere. In particolare interviene, quindi, sull'attività intellettuale di Sor Juana che, all'interno della comunità religiosa, non doveva sollevare problemi di carattere teologico. Ciò spiega lo scalpore suscitato dalla *Carta Atenagórica* e la reazione del vescovo nella *Carta de Sor Filotea* a Sor Juana.

Con la *Carta Atenagórica* Sor Juana penetra in un campo minato e dimostra quanto sia pericoloso il sapere, in modo particolare il suo esercizio critico, che implica la distruzione della conoscenza rivelata, proponendone una nuova, introducendo la discussione quale principio indispensabile alla validità del conoscere. Per Sor Juana la critica è il fondamento stesso del sapere e lo dimostra vivendo come parte della propria vita e del proprio tempo la mitologia antica, la matematica cartesiana, la dualità ontologica classico-cristiana, la scissione atomizzante della fisica moderna, la musica, l'architettura. Nel campo speculativo, lo studio interdisciplinare, spiega Sor Juana, è indispensabile, poiché tutte le scienze "se ayudan dando luz y abriendo camino las unas para las otras, por variaciones y ocultos engarces — que para esta cadena universal les puso la sabiduría de su Autor —, de manera que parece se corresponden y están unidas con admirables trabazón y concierto"¹⁹.

Sor Juana è costretta, per obbedienza, a rinunciare alla sua curiosità scientifica, alla vitale sete di sapere; grave rinuncia per un intellettuale, che ricerca durante tutta la vita la verità.

Nella *Respuesta* la suora racconta la storia della sua precoce iniziazione culturale. A tre anni, approfittando delle lezioni impartite alla sorella maggiore, impara a leggere; verso i sei anni, "sabiendo ya leer y escribir, con todas las otras habilidades de labores y costura que dependen las mujeres"²⁰, insiste per seguire un corso di studio presso l'università di Messico, ma al deciso rifiuto dei genitori, si riversa nella lettura affannosa dei libri della biblioteca del nonno, "sin que bastasen castigos ni reprensiones a estorbarlo"²¹. Quando, qualche anno più tardi, arriva a Città del Messico, dove è ospitata dagli zii materni, stupisce e suscita ammirazione non tanto per l'ingegno quanto per la "memoria y noticia que tenía en edad que parecía que apenas había tenido

¹⁹ S.J.I. de la Cruz, *La Respuesta*, op. cit., p. 980.

²⁰ *Ivi*, p. 977.

²¹ *Ivi*.

tiempo para aprender a hablar”²². All’età di tredici anni, introdotta a corte come damigella d’onore della marchesa di Mancera, Sor Juana afferma la profondità della sua preparazione. In convento, dal’ diciassettesimo anno, continua la vita di studio, interrotta solo dagli obblighi conventuali, dalla necessità di convivenza e dal ricambio d’affetto con le consorelle, dalla richiesta, sempre più pressante, di composizioni creative per il diletto degli amici altolocati. E’ un obbligo tirannico. Scrive la suora: “Yo nunca he escrito sino violentada y forzada por dar gusto a otros”²³.

Nonostante i molti ostacoli incontrati, Sor Juana continua nei suoi studi e nella creazione artistica, obbedendo a una necessità radicata, persino fatale, come traspare dal seguente passo:

“[...] Yo confieso que me hallo muy distante de los términos de la sabiduría y que la he deseado seguir, aunque a *longe*. Pero todo ha sido acercarme más al fuego de la persecución, al crisol del tormento; y ha sido con tal extremo que han llegado a solicitar que se me prohíba el estudio.

Una vez lo consiguieron con una prelada muy santa y muy cándida que creyó que el estudio era cosa de Inquisición y me mandó que no estudiase. Yo la obedecí (unos tres meses que duró el poder ella mandar) en cuanto a no tomar libro, que en cuanto a no estudiar absolutamente, como no cae debajo de mi potestad, estudiaba en todas las cosas que Dios crió, sirviéndome ellas de letras y de libro toda esta máquina universal”²⁴.

Il desiderio di sapere è, per la suora, una forza interiore che determina la capacità dell’essere, procura sofferenza e gioia a un tempo. E’ strettamente collegato alla libertà di pensiero e di parola, che devono essere comuni a tutti gli esseri umani, siano donne o uomini. Scrive Sor Juana, riferendosi alla *Carta Atenagórica* e alle critiche formulate contro il padre Vieyra: “Mi entendimiento tal cual ¿no es tan libre como el suyo, pues viene de un solar?”²⁵. Ardimento incredibile. E poco più avanti afferma di nuovo la possibilità per tutti di avere opinioni proprie, di ragionare col proprio cervello: “[...] pues como yo

²² *Ivi*, p. 976.

²³ *Ivi*.

²⁴ *Ivi*, p. 985.

²⁵ *Ivi*, p. 992.

fui libre para disentir de Vieyra, lo será cualquiera para disentir de mi dictamen”²⁶.

Il dramma di Sor Juana si manifesta, dunque, nell’impotenza dell’intellettuale che si vede costretto, dalla *routine* e dall’intoccabilità del magistero che la Chiesa difende gelosamente, a soffocare il proprio razioicinio. A nulla valgono le ripetute asserzioni di ortodossia cattolica della monaca, per spiegare come la ricerca epistemologica non possa che arrivare a Dio, in quanto “todas las cosas salen de Dios, que es el centro a un tiempo y la circunferencia de donde pasan las líneas criadas”²⁷.

In un mondo in cui lo studio, soprattutto quello femminile, diviene oggetto d’Inquisizione, Sor Juana è perduta, o, come osserva il Bellini, condividendo l’opinione di Américo Castro, diviene martire dell’intelligenza²⁸. Trattando degli ultimi anni della poetessa il Castro scrive: “Sor Juana mártir de la inteligencia. Si sus versos hubieran sido ñoños, y sólo intrigada retórica, su quietud interior no habría sido perturbada. Pero su arte problemático desconcertaba e irritaba [...]. Su angustia me recuerda la de Jovellanos, en 1800, encarcelado por el crimen de interesarse por la cultura y de haber querido instruir a la juventud asturiana”²⁹.

Anche Sor Juana si batte per la libertà della cultura, lamentando nella *Respuesta* la condizione d’ignoranza in cui “las pobres mujeres”³⁰ sono lasciate.

Nella generale disattenzione, il Bellini ha da sempre sostenuto che la *Respuesta* è il primo e più rilevante documento femminista della letteratura occidentale, nel senso più nobile del termine³¹. È evidente l’importanza di tale documento, un classico della polemica femminista nei paesi di lingua spagnola; in Italia, come conferma la Maraini, era fino a poco fa del tutto ignorato³²; non dai critici addetti ai lavori,

²⁶ *Ivi*.

²⁷ *Ivi*, p. 980.

²⁸ G. Bellini, *L’opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz*, op. cit., p. 190.

²⁹ A. Castro, *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1972, p. 177.

³⁰ S.J.I. de la Cruz, *La Respuesta*, op. cit., p. 989.

³¹ Ribadito ancora nella recensione a: Sor Juana Inés de la Cruz, *Risposta a Suor Filotea*, (a cura di A. Morino, seguita da D. Maraini, *Sor Juana*, Torino, La Rosa, 1980), “Rassegna Iberistica”, 9, 1980, p. 57.

³² D. Maraini, “Introduzione” a *Sor Juana*, op. cit., p. 49.

naturalmente; lo attestano gli studi citati del Bellini e del Puccini, e più recentemente nuovi interventi ³³.

Sor Juana sostiene con calore il diritto della donna alla conoscenza, difende la libertà del suo sesso, rispondendo, forse con eccessiva foga, alla fuggevole allusione del vescovo, ossia “al común reparo del sexo”, come definisce la preoccupazione antifemminista il Padre Samantiego nel “prólogo galateado” che precede la *Mística Ciudad* di Sor María de Agreda ³⁴.

Avvalendosi di dotte argomentazioni e verificando le sue teorie alla luce degli insegnamenti di San Paolo e di San Gerolamo, Sor Juana insiste sull'utilità di educare le donne. Con estrema intelligenza e sottile logica essa interpreta l'espressione di San Paolo, “Mulieres in Ecclesia taceant”, e arriva alla conclusione — dopo una lunga disquisizione sulle donne “santas y no santas” ³⁵, distintesi all'interno della Chiesa —, che “el leer públicamente en las cátedras y predicar en los púlpitos, no es lícito a las mujeres, pero que el estudiar, escribir, enseñar privadamente, no sólo les es lícito pero muy provechoso y útil” ³⁶. E' un tentativo di aggiustare le cose, di rientrare in una norma per contrabbandare la trasgressione. E non senza ironia, dopo tanti filosofemi che evidenziano la sua preparazione, la suora scrive: “¿Qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina?” ³⁷.

Trasparentemente, ancora una volta, in realtà, la suora si schiera contro un modo retrivo di pensare, che esclude le donne da qualsiasi dialettica intellettuale, proclamando il diritto di tutti alla conoscenza, convertendo quello che è paradigma di una cultura in ontologia universale della libertà di sapere.

La tendenza della critica laica — Américo Castro, Octavio Paz, Karl Vossler —, è concorde nel rilevare i tratti razionalisti del pensiero di Sor Juana, e dà gran rilievo alle sue affermazioni d'indipendenza intellettuale, al di sopra del dato umano. Essa ha creduto, osserva il Puccini, di ravvisare negli ultimi momenti del dramma oscuro della monaca, una significativa rinuncia ³⁸; un “callar, que habla por alusiones y sig-

³³ S.J.I. de la Cruz, *Risposta a Suor Filotea*, a cura di A. Morino, *op. cit.*

³⁴ Riportato, da J.M. Cossío, *Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz*, *op. cit.*, p. 37.

³⁵ S.J.I. de la Cruz, *La Respuesta*, *op. cit.*, p. 991.

³⁶ *Ivi.*, p. 988.

³⁷ *Ivi.*, p. 986.

³⁸ D. Puccini, *Sor Juana Inés de la Cruz*, *op. cit.*, p. 50.

nos”³⁹, sottolinea Octavio Paz.

Tale rinuncia s’inserisce all’interno della crisi che colpisce la Colonia messicana negli ultimi anni del secolo XVII, stravolta da carestie, da tumulti popolari, da dure repressioni. Crisi che è il riflesso indiretto di “trastornos y calamidades públicas”⁴⁰. Non bisogna stupirsi, rileva il Vossler, che sotto l’impressione di tanti orrori, Sor Juana “renunciara a todo lo externo y hasta a sus estudios”⁴¹.

Ma al di là delle suggestive e spesso convincenti affermazioni sulla crisi della monaca, non bisogna tralasciare l’ipotesi, forse più attendibile, di un dramma più umano, convalidato dagli avvenimenti successivi alla *Respuesta*.

Infatti, tre mesi dopo, Sor Juana presenta un memoriale alla madre superiora del convento di San Andrés de la Concepción, facendo lascito di tutti i suoi beni; consegna al “cabildo” ecclesiastico della città la sua biblioteca, che viene incorporata in quella della capitale; vende gli strumenti scientifici e musicali, ripartendo il ricavato tra i poveri. Disposizioni, queste, che rivelano il progressivo allontanamento di Sor Juana dalle cose a lei più care, nel tentativo ossessivo di dedicarsi esclusivamente alla ricerca di Dio.

Si riconcilia, poi, con il confessore, Padre Antonio Núñez de la Miranda, che, dopo essersi rifiutato di confessarla spingendola al rigore, ora deve fermarla nelle estenuanti penitenze che compromettono la sua salute già debole.

Infine, nel 1694 scrive le ultime dichiarazioni di fede e di pentimento, non più pagine di letteratura, ma documenti che attestano unicamente il tormento di Sor Juana, ossessionata dal peccato e dalla propria indegnità nei confronti di Dio. Il primo, datato 17 febbraio, testimonia e afferma la “Purísima Concepción de Nuestra Señora” e include il voto della suora di “creerla, afirmarla, confesarla y defenderla con todo el caudal de mis fuerzas, hasta derramar la sangre”⁴². Il secondo, del 5 marzo, è una *Protesta de fe y amor a Dios*, che Sor

³⁹ O. Paz, *Las peras del olmo*, México, 1965, p. 40.

⁴⁰ *Ivi*.

⁴¹ K. Vossler, *La “décima Musa de México”*, Sor Juana Inés de la Cruz, in K. Vossler, *Escritores y poetas de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944, p. 124.

⁴² *Docta explicación del misterio, y voto que hizo de defender la Purísima Concepción de Nuestra Señora, la Madre Juana Inés de la Cruz*, in S.J.I. de la Cruz, *Obras completas*, op. cit., p. 1023.

Juana firma col sangue “en defensa de estas verdades”⁴³; il terzo, infine, è una sorta di allegoria scritta in termini giuridici, propri di una “petición causídica”, nella quale la suora sollecita la Santissima Trinità a concederle la licenza “para que me puedan proponer y recibir a votos de toda la Comunidad Celestial”⁴⁴.

Significativo è quest'ultimo documento, esplicita professione di fede, che la suora pronuncia sentendo ormai vicina la morte, quando le paiono sempre più evidenti il fallimento della propria vita e la certezza di averla trascorsa nell'errore e nel peccato. E' con profonda angoscia e disperazione che essa spiega come “no bastarán infinitos Infiernos para mis innumerables crímenes y pecados; [...] por cuanto que ha tantos años que yo vivo en religión, no sólo sin religión sino peor que pudiera un pagano”⁴⁵.

In questo modo si spiegano i tormenti che la monaca s'infligge negli ultimi anni della sua esistenza; un costante martirio, che si qualifica come redenzione spirituale, anelito alla santità guadagnata con la penitenza. Si potrebbe pensare, osserva il Bellini⁴⁶, che quanto Sor Juana fa o scrive in questo periodo risponda solo alla retorica del tempo. Tuttavia, aggiunge il critico, a dare carattere di sincerità ai suoi atti sta tutta la sua vita, dominata da un'acuta sensibilità e da profonda onestà nei confronti della religione. Lo stesso impegno intellettuale è, per Sor Juana, una prova di fede e di amore verso Dio, perchè solo salendo “los escalones de las ciencias y artes humanas” — scrive nella *Respuesta* — si può arrivare “a la cumbre de la Sagrada Teología”⁴⁷.

Travisata la realtà dei suoi propositi, Sor Juana non esita ora a sacrificare quel “natural impulso”⁴⁸ che Dio le aveva dato, pur di dimostrare, soprattutto a se stessa, la veridicità della sua fede.

In questa completa abdicazione, la suora raggiunge il momento più umanamente alto, “la hora más bella”, secondo Méndez Plancarte, che rifiuta come ingiuriosa l'ipotesi di una rovina intellettuale e della de-

⁴³ *Protesta que rubricada con su sangre, hizo de su fe y amor a Dios, la Madre Juana Inés de la Cruz, al tiempo de abandonar los estudios humanos para proseguir, desembarazada, en el camino de la perfección*, ivi, p. 1024.

⁴⁴ *Petición, que en forma causídica presenta al Tribunal Divino la Madre Juana Inés de la Cruz, por impetrar perdón de su culpa*, ivi, p. 1026.

⁴⁵ *Ivi*, p. 1025.

⁴⁶ G. Bellini, *L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz*, op. cit., p. 192.

⁴⁷ S.J.I. de la Cruz, *Respuesta*, op. cit., p. 978.

⁴⁸ *Ivi*, p. 976.

cadenza fisiologica, avanzate da Abreu Gómez ⁴⁹, ripresa successivamente dal Pfandl ⁵⁰. Infatti, questa fase del dramma sorjuanino è ulteriore dimostrazione di un carattere rivelatosi con veemenza sin dai primi anni della sua esistenza. Nell'infanzia, la suora non esita a rinunciare al formaggio, perchè riteneva che "hacía rudos" ⁵¹; si taglia i capelli, per imporsi di studiare il latino; in convento, già più matura, fa voto di dedicarsi con maggior cura alle altre religiose, per non dimostrarsi "áspera, retirada e ingrata" ⁵²: sacrifici ai quali Sor Juana si sottomette con passione, pur di riuscire nella meta propostasi. Infine, negli ultimi anni della sua vita, con stoica abnegazione, essa domina gli impulsi e le sollecitazioni propri di una natura avida di conoscenza, per trovare riconciliazione e speranza nella legge divina.

Il silenzio che segue la *Respuesta*, lontano dall'essere una resa, è una scelta, sia pure sofferta, espressione di una crisi vissuta nel profondo, che completa coerentemente l'esperienza mistica. Sotto questo aspetto, si capisce perchè l'esegesi cattolica consideri l'ultimo periodo di Sor Juana in una prospettiva etica, anzi come esemplarità simbolica.

Diversa è l'opinione del Morino, che interpreta il silenzio sorjuanino, non come libera scelta, ma come violenza imposta dalla "legge del padre" ⁵³. Sia pur suggestiva e interessante, tale affermazione semplificata, entro un codice di lettura psicoanalitica, la complessità umana di Sor Juana, la sua libertà creatrice, annullando in lei la facoltà decisionale e il discernimento critico per la cui affermazione ha lottato tutta la vita.

Le varie interpretazioni sulla totale afasia di Sor Juana, relazionate ora al dramma stesso del mondo esterno, ora all'abdicazione dell'intellettuale, ora a uno sconvolgimento psichico e fisico, ora all'aspirazione mistica, sono tutte suscettibili di critica, perciò non completamente convincenti. L'enigma della drammatica, quanto discussa, crisi, sembra rimanere tale, anche se non del tutto oscuro.

⁴⁹ A. Méndez Plancarte, "Introducción" a S.J.I. de la Cruz, *Obras Completas*, op. cit., p. XXXI.

⁵⁰ L. Pfandl, *Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Imprenta Universitaria, 1963, p. 273.

⁵¹ S.J.I. de la Cruz, *La Respuesta*, op. cit., p. 977.

⁵² *Ivi*, p. 981.

⁵³ A. Morino, "Introduzione" a S.J.I. de la Cruz, *La Risposta a Suor Flotea*, op. cit., p. XVIII.

La *Respuesta* resta, quindi, un documento di enorme valore per comprendere il personaggio Sor Juana Inés de la Cruz, e l'affascinante cammino evolutivo della sua mente.

Sor Juana è la figura più umana che il Barocco ispano-americano abbia dato, nella ricchezza singolare di curiosità e di intelligenza, di lucidità critica, di vivacità e di ostinazione, di fiducia e di dubbio. Elementi, questi, che si impongono con chiarezza in tutta la *Respuesta*, temeraria ricognizione nella più gelosa intimità della suora, nei suoi gusti e nelle sue debolezze, negli ideali intellettuali e letterari. Nell'incessante sentire la vita come acquisto e come rinuncia sta l'attualità di Sor Juana, che travalica il proprio tempo imponendosi a epoche e a culture da essa lontane.

Dal punto di vista stilistico la *Respuesta* è l'opera in prosa che meglio dimostra le capacità tecniche della suora, l'ingegnosità con cui sa unire culteranesimo e concettismo. E' difficile rintracciare nella prosa del Barocco altre pagine, nelle quali, come in queste, i dati della scienza e della religione da un lato, e quelli dell'universo personale, dall'altro, siano raccolti e ordinati con altrettanta chiarezza, in serie distinte e nettamente contrapposte che, tuttavia, si sostengono a vicenda e orientano il lettore su una direttrice univoca e organica.

Sor Juana ricorre a tutti i mezzi della retorica del tempo per ottenere l'immediatezza che sottende una confessione, com'è in effetti e vuole essere la *Respuesta*. Le stesse citazioni, bibliche e dotte -- mai mere digressioni erudite o pedantesche --, servono da efficace richiamo alla situazione personale e acquistano un valore di vita intima. Non sono trascurate nemmeno le allusioni, che hanno la funzione di orientare il discorso narrativo tramite associazioni internamente obbligate. Si veda, ad esempio, quella relativa alle statue che troneggiano sulle vette dei templi, assalite da venti e da tempeste.

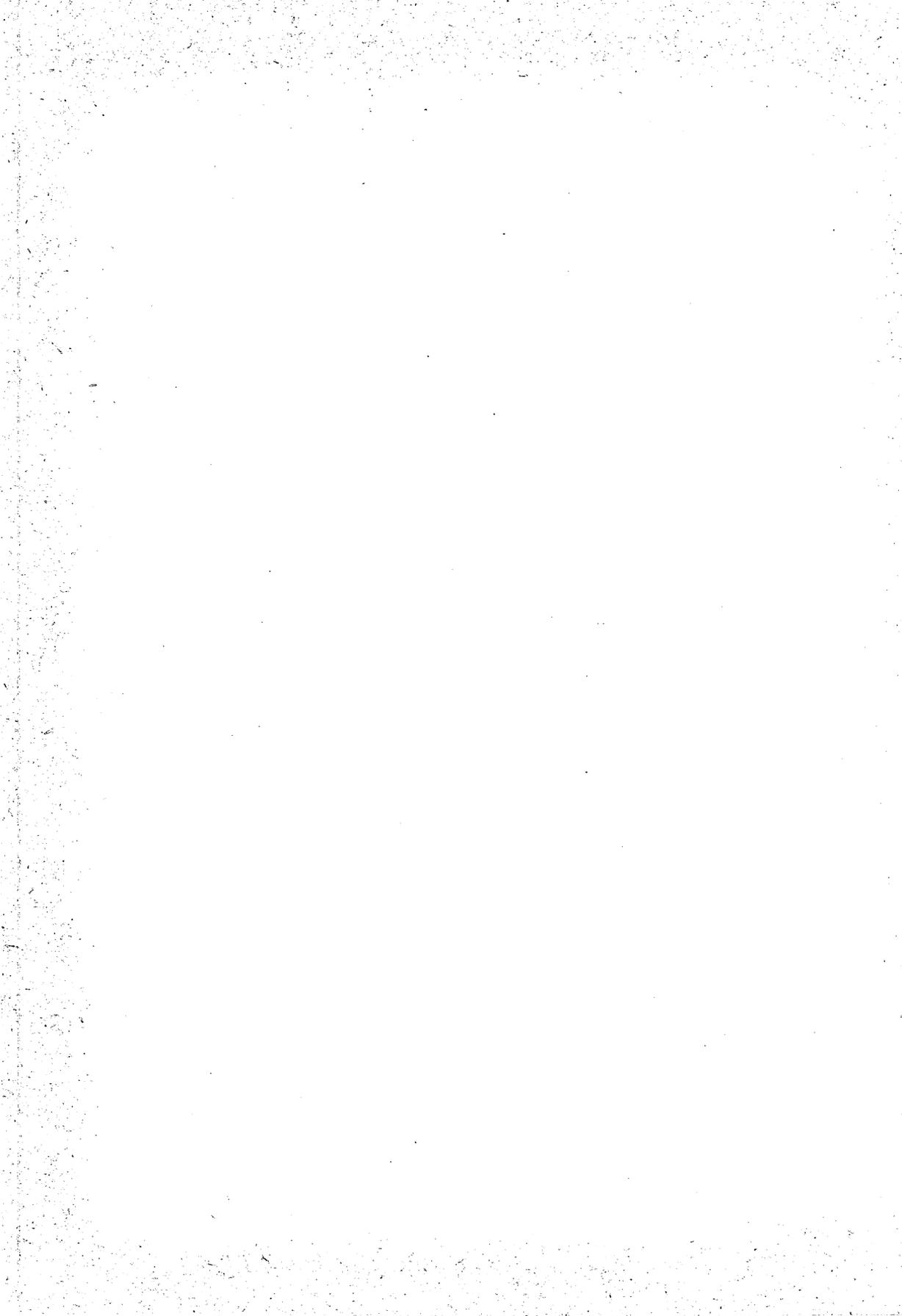
L'alternanza di tono, ora acceso e polemico, adeguato allo stato d'animo di chi si sente ingiustamente accusato, ora pacato e amaro, per denunciare l'impotenza di fronte all'invidia e alla persecuzione, ora umile e sottomesso all'inevitabilità di un volere superiore, dimostra un abile dominio dello stile, oltre a rivelare il dramma di una coscienza costantemente divisa tra essere e dover essere.

Non sono molti i prosatori che sanno amalgamare uno stile specifico che è insieme proprietà distintiva ed esclusiva. Ciò presuppone l'esistenza di una situazione ideologica sedimentata e non ambigua.

Sor Juana ragiona appieno le sue scelte formali e motiva l'“ingenua” fiducia che a queste accorda, come a modi specifici del proprio discorso. Ogni scelta equivale a riconoscere validi quei valori culturali che essa accoglie dalla tradizione e accetta come parte viva del proprio sistema di valori. Sarebbe inadeguato, dunque, definire Sor Juana un genio spontaneo e “naturale”, perchè non v'è dubbio che il suo linguaggio sia letterario.

Tuttavia, la reale grandezza dell'espressione sorjuanina si trova, a mio parere, in quei brani meno apparentemente ambiziosi, in cui una parola, un periodo, intensamente permeati d'umanità, assumono straordinario potere di suggestione. La *Respuesta a Sor Filotea* è ricca di questi momenti felici, grazie ai quali rimane, nel tempo, opera viva, espressione di una personalità di alta categoria intellettuale e autenticamente umana.

Silvana Serafin



TRE POETI NICARAGUENSI

J. Coronel Urtecho, P.A. Cuadra, E. Cardenal

La nuova poesia nicaraguense inizia con una significativa reazione al nume nazionale Rubén Darío. Il capo della contestazione fu José Coronel Urtecho (1906), una delle maggiori espressioni della poesia nicaraguense d'avanguardia. Il suo gruppo, del quale fecero parte Luis Alberto Cabrales (1902-1974), Manolo Cuadra (1907-1981), Pablo Antonio Cuadra (1912) e Joaquín Pasos (1914-1947), si riunì intorno alla pagina letteraria "Viernes" (1928), opponendosi programmaticamente alle tendenze moderniste in nome di una poesia nuova, d'intonazione popolare, che riprendeva dal popolo temi, forme, parole, esprimendo contemporaneamente profondi sentimenti cattolici. Più tardi, con Pablo Antonio Cuadra, Coronel fece parte del gruppo del "Taller de San Lucas" e fu un grande innovatore della poesia centroamericana, acuto critico dei miti e delle posizioni borghesi, attivo anche nella politica. La sua opera per molto tempo rimase dispersa, tra riviste e giornali; si conoscevano poemi e raccolte inedite: *Parques*, *Oda a Rubén Darío*, *Cometa de Ramos*, *Tristes*, *Canciones*, *Hipótesis de tu cuerpo*, *Retrato de la mujer de tu prójimo*, eccetera. Finché, nel 1970, l'insistenza degli amici convinse il poeta ad accettare che le sue liriche fossero riunite in volume. Ne venne la raccolta dal titolo *Pol-la d'ananta, katanta, paranta* (1970), dal verso di Omero: "y por muchas subidas y caídas, vueltas y revueltas, dan con las casas", come traduce il poeta stesso. Anche parte dell'opera in prosa fu riunita, nel 1972, nel volume *Prosa de José Coronel Urtecho*.

Come poeta José Coronel svolge, tra "imitaciones y traducciones" come le chiama, un suo mondo magico e al contempo una problematica che qualifica il significato permanente della sua poesia. Il nitore del verso, i richiami magici, non nascondono mai il problema: che è quello dell'uomo del nostro tempo, del suo difficile esistere in un mondo violento, ingiusto, oppressivo, della conseguente sua usura continua fino alla morte, "cáncer del tiempo" di quevedesca memoria, che si insinua nell'apparente tranquillità di una scelta di vita patriarcale, fatta dal poeta sull'esempio di Juan Boscán, e di una "buena medianía", di una frequentazione della natura, come fu cantata da Fray Luis de León.

Col tema del tempo si introduce nella poesia di Coronel Urtecho quello della polvere, in quieta accettazione cristiana. Ma non di rado la celebrazione degli affetti familiari, mentre trasforma in mito personaggi come la moglie, la leggendaria

doña María — “Contigo el mundo entero es nuestra casa” (“Sonetos de uso doméstico”) —, che diviene in “Rústica coniux” esempio di instancabile dinamismo —, “Diosa campestre como Diana y Ceres” —, insinua la nota inquietante dell’assenza: “Separados morimos cada día / Sin que esta larga muerte se concluya” (“Soneto para invitar a María a volver de San Francisco del Río”).

Difficile semplicità raggiunta da un vero, ispirato poeta, osservatore attento della magia del paesaggio, che contempla con occhi attoniti, entusiasta, quale concrezione di quel paradiso terrestre che è il Nicaragua del tropico, abbondante di boschi e di acque. Il Gran Lago di Nicaragua, sulle cui rive a lungo il poeta risiede, è il luogo della meraviglia: “La Azucena”, “Las Brisas”, “El Almendro”, “El Tule”, “San Francisco del Río”, “San Carlos”, il Río San Juan... L’incanto si afferma in numerosi poemi, in lunghi passi di prosa poetica, come “Febrero en La Azucena”, dove l’emozione nasce dalla descrizione dettagliata di fauna e di flora:

Han florecido todos los árboles de flores. Los corteses están tupidos de flores amarillas y alzan sus copas en el sol haciendo alarde de su amarillo apasionado. Brillan, refulgen a lo lejos como las legendarias cúpulas de oro de las siete ciudades. Los robles están cuajados de crespas flores nacaradas. Laurel y sotacaballo perfuman todo el aire con la fragancia de sus blancos ramilletes. El capirote da flores de un blanco de espuma. El almendro de monte, moradas, el hombre-grande, rojas. Y la caoba amarillas.

Han florecido los matorrales, las orillas de los caminos, las cercas, la humilde escoba da sus florecitas amarillas. Cuando ha soplado el viento el río se cubre de flores y hasta los criques arrastran pétalos. Vuelan abejas y mariposas.

Han florecido las yedras y las enredaderas de la montaña. Amapolas. Veraneras.

Han florecido las orquídeas.
Polen.

La mitica atmosfera del Popol Vuh, di quando “todo estaba en suspenso, todo en calma” e sul punto di realizzarsi, si ripete, sul ritmo di una ricorrente formula magica:

Ahora es cuando salen a calentarse
en los barrancos de arena los lagartos [...].

Ahora es cuando bajan las manadas de chanchos de monte de las montañas a los llanos para comer coquitos [...].

Ahora es cuando los tigres siguiendo a las manadas de los chanchos a-
menazan a los ganados que también han bajado a los llanos [...].

Il tempo favoloso sorge dalla ripetizione sacrale: "Es el tiempo...", "Ahora es cuando...". Il paradiso terrestre fissa in questo modo i suoi contorni meravigliosi. Ma lo stupore può esprimersi anche in note più raccolte, riflessive, come di fronte a un "Roble tarde florecido":

Yo me he quedado un poco sorprendido
al contemplar en el roble florido
tanta hermosura de la primavera,

que roba en los jardines de la aurora
esas flores de nácar con que enflora
los brazos muertos del que nada espera.

Poesia genuina, che si afferma su un sostrato culturale di profonda sostanza classica. Ma nel caso degli esasperati eccessi della tirannia somozista, quindi dell'avvento della libertà dopo una dittatura di oltre mezzo secolo, José Coronel Urtecho ha dato ultimamente voce anche a una lirica accesamente rivoluzionaria, condanna di un recente passato di oppressione in "No volverá el pasado", abominio di una dinastia sanguinaria e di chi l'ha sostenuta, sprofondati, in "Paneles de infierno", nell'immondezzaio della storia — "Todos están hundidos en el estercolero de la Historia" —, come già fece Neruda in *España en el corazón*¹.

Tra i grandi nomi della poesia nicaraguense è Pablo Antonio Cuadra, notissimo anche fuori dell'America. Egli diresse alcune riviste avanguardiste, tra esse i "Cuadernos del Taller de San Lucas" (1942). Le sue raccolte vanno dai *Poemas nicaragüenses* (1934) a *Canto temporal* (1943), *Corona de jilgueros* (1949) —, selezione poetica del periodo 1929-1939 —, *La tierra prometida* (1952), *Libro de horas* (1956), *El jaguar y la luna* (1959), *Zoo* (1962), *Poesía* (1964), ampia scelta per gli anni 1929-1962, *Cantos de Cifar* (1971), *Tierra que habla* (1974), *Siete árboles contra el atardecer* (1975), *Esos rostros que asoman en la multitud* (1976). Fondamentali sono anche alcuni libri in prosa, come *El nicaragüense* (1967; 1975

¹ Cfr. intorno a J. Coronel Urtecho: E. Gutiérrez, *Al fin: un libro de José Coronel*, in J. Coronel Urtecho, *Pol-la d'ananta katanta paranta*, León, U.N.A.N., 1970; AA.VV., *Homenaje a J. Coronel Urtecho*, "Revista del Pensamiento Centroamericano", 150 (Managua), 1976; AA.VV., *Homenaje a J. Coronel Urtecho al cumplir los 70 años de edad*, "Cuadernos Universitarios", 16 (León, Nicaragua), 1976.

aumentata) e *Otro rapto de Europa* (1976); una serie di saggi sulla poesia è in *Torres de Dios* (1959); contributi al teatro in *Tres obras de Teatro Nuevo* (1948), dove è di Cuadra il dramma *Por los caminos van los campesinos*.

Pablo Antonio Cuadra è il poeta della sua terra, colui che più ne ha seguito lo sviluppo culturale, riunendo intorno alle sue iniziative editoriali, alla pagina letteraria de "La Prensa" e alla rivista "El Pez y la Serpiente", i giovani scrittori del suo paese, partecipando al contempo attivamente, e con rischio, alla vicenda politica del Nicaragua.

L'americanismo di Cuadra non è di suggestioni mitiche, anche se la civiltà aborigena dell'area nicaraguense esercita un efficace e positivo richiamo, e neppure di atteggiamento retorico. Per molto tempo egli è stato l'interprete sereno e fiducioso del suo mondo, senza per questo estraniarsi al dolore della sua gente, fino a divenire, con grande pacatezza e genuina ispirazione, interprete della condizione nazionale. Il legame col mito e con la terra, la partecipazione al dramma nicaraguense, ne hanno fatto, come nel caso di Asturias, il "Gran Lengua", il rappresentante autorevole del suo popolo, al quale ha dato coraggio nella sventura, ricostruendone sempre, come Neruda, la speranza. Per Cuadra il Nicaragua è presenza vitale; egli ne coglie l'incanto, la suggestione ampia, che esprime come atto d'amore. Nell'"Himno nacional en vísperas de la luz" la patria diviene luogo favoloso e reale: "En el límite del agua, mi pequeño país toma las aguas tendidas/ las grandes aguas desnudas que descansan". La compenetrazione col paesaggio è profonda ed esprime in accenti di immediata efficacia poetica un sentimento panico che del Cuadra fa uno dei suoi maggiori interpreti. Nella "Introducción a la tierra prometida" il Nicaragua vive quale regno della bellezza, in un caldo afflato d'amore, non inferiore, per risultato artistico, alle simili manifestazioni di Neruda e di Asturias per i loro paesi:

¡Oh tierra! ¡oh entraña verde prisionera en mis entrañas!
Tu norte acaba en mi frente.
Tus mares bañan de rumor oceánico mis oídos
y forman a golpes de sal la ascensión de mi estatura.
Tu violento sur de selvas alimenta mis lejanías
y llevo tu viento en el nido de mi pecho,
tus caminos, en el tatuaje de mis venas,
tu desazón, tus pies históricos,
tu caminante sed.
He nacido en el cáliz de tus grandes aguas
y giro alrededor de los parajes donde nace el amor y se remonta.

Caratterizzata da un intenso tono meditativo, la poesia di Pablo Antonio Cuadra si apre al sentimento più genuino di fronte alla natura, che interpreta in va-

lidi cromatismi, ma soprattutto per note intime, senza, tuttavia, che essa lo distragga dalla dura realtà nazionale. Un sincero spirito religioso, mentre ravviva l'interpretazione del creato, apre il poeta alla diretta solidarietà con l'uomo, in primo luogo con il nicaraguense. Se il *Canto temporal* è un'ispirata allegoria di angeli, raggiungimento della luce divina attraverso l'intima penetrazione del mondo naturale, convertirsi dell'uomo in Cristo, ciò non significa evasione dall'impegno, che è moralità del poeta.

Il Cuadra va alla ricerca dell'"Angelo", di una meta celeste, dove tutto sia pace, ma non si isola in torri d'avorio, vive il tormentato giorno del suo popolo, che è anche il suo calvario personale. La lunga serie delle ingiustizie consumate dal prepotere imprime durissimi, nei versi del Cuadra, i segni dei tempi. La sua lirica vibra di note umanissime e profonde, dà dimensione al modo intimo di sentire la patria in tutta la sua bellezza e la sua poesia, di contro alla condizione infelice di chi in essa vive.

Qualità costante della lirica di Cuadra è la misura. Frequentemente egli ricorre a semplici notazioni, come nell'"Oda fluvial", e "A la orilla del San Juan", dove "desemboca el Río Frío", sorge tutto un mondo che reca il fascino di vicende passate e di presente, di solitudine e di silenzio, dominante il "[...] vigilante / Lago, de su misma amplitud tan merecido!". Remote età si succedono lungo il fiume mitico, la storia, e "[...] la constante / hoja desprendida". Nella semplicità del verso sta il miracolo, la poesia. Ma la poesia sorge anche dall'anelito alla libertà — "¡oh paloma!" ("Oda al viento de Septiembre") —, dal canto al guerrigliero caduto, sulla cui semplice tomba il presente risuscita il passato rituale: "El guerrillero muerto fue llevado a su cabaña/ y sólo una rosa lenta se repite / en las ánforas indias" ("Noviembre"). Così come la poesia sorge dal canto degli umili, di chi soffre, come la vecchia "Juana Fonseca" di *Esos rostros que asoman en la multitud*, vittime innocenti del terremoto (1972), il "Sirviente de Darío", "Amadeo", la "Profesora de piano", la "niña María" sepolta sotto le macerie ("Juan de Eutepe"), la morte, che per qualcuno diviene libertà: "La libertad toma a veces / el equívoco rostro de la muerte" ("En su fragata").

Ma Pablo Antonio Cuadra è l'interprete del Nicaragua anche nella dimensione del mito. Cifar è, infatti, il simbolo dell'avventura primitiva, l'eroe delle gesta che hanno come scenario il Gran Lago, la cui fondamentale importanza nella formazione dell'anima nicaraguense è stata sottolineata dal poeta, in *El nicaraguense*, in un parallelo interessante col Mediterraneo pre-Omerico: "El lago alimenta el sentido de la aventura [...]. Contrapone al rancho la nave, contrapone lo seguro a lo temerario, a lo conocido lo extraño. El agua es destierro; exige un abandono de la seguridad, un desasimiento de lo terrestre para vivir la maravilla de la aventura. El Gran Lago tiene por eso, una cátedra homérica

en la formación del alma nicaragüense. Es el pre-texto de la Odisea”².

Cifar è, quindi, come è stato notato dal Cerutti³, un pre-Ulisse nicaraguense, la semenza del viaggiatore, del navigatore, dell'inquieto *homo universalis*. All'invito della madre ad abbandonare le acque, l'eroe risponde: “El Lago es la aventura”, “Prefiero / lo extraño a lo conocido” (“La partida”). Ma nel culto per l'eroe il Cuadra non dimentica il dolore umano. L'avventura è seminata di morti; il Gran Lago è anche distruzione. E tuttavia Cifar diviene simbolo indomito di un popolo che mai si è sottomesso.

Nell'avvento della libertà in Nicaragua Pablo Antonio Cuadra ha avuto parte rilevante. La sua opposizione al tiranno — come del resto quella di Pedro Joaquín Chamorro⁴, al quale, dopo il suo assassinio, successe nella direzione de “La Prensa”, eroe da lui cantato in “El Jicaro”, come colui che si ribellò “contra los poderes de la Casa Negra” — fu sempre totale, personalmente impegnata. A pieno diritto egli è il poeta-simbolo del suo paese, maestro riconosciuto nell'arte e nella vita⁵.

Alla generazione che nel gruppo del “Taller de San Lucas” riconosce i propri maestri appartiene Ernesto Cardenal (1924), dei poeti nicaraguensi forse il più noto in ambito internazionale, per la militanza politica, gli accenti rivoluzionari, le simpatie per il marxismo — una sorta di marxismo cristiano, se così si può dire, o di cristianesimo marxista —, l'indomita opposizione alla dittatura, e la sua condizione di religioso trappista. Nel trionfo della rivoluzione sandinista in Nicaragua il Cardenal ebbe parte di rilievo e nel nuovo governo occupa il posto di ministro della cultura.

Nell'ambito della poesia centroamericana Ernesto Cardenal è voce del tutto originale. Il suo accento è stato dapprima estremamente pacato, inaugurando una tendenza che fu definita neoromantica e che ha dato esiti rilevanti in *La ciudad*

² P.A. Cuadra, *El nicaragüense*, S. José de Costa Rica, E.D.U.C.A., 1976.

³ F. Cerutti, *Introduzione a P.A. Cuadra, Introduzione alla terra promessa*, Milano, Accademia, 1976, p. 29.

⁴ Cfr. il nostro: *Ricordo di P.J. Chamorro*, “Rassegna Iberistica”, 2 (Milano), 1978.

⁵ Intorno a P.A. Cuadra cfr.: S. Baciù, *P.A.C., poeta nicaragüense*, “Cuadernos”, XX, 1936; I. Barro, *P.A.C.*, “Estudios Centroamericanos”, CCXV, 1936, E. Cote Lemus, *La tierra prometida*, “Cuadernos Hispanoamericanos”, LVII (Madrid), 1954; M. Jaime-Freyre, *P.A.C.*, “Revista Hispánica Moderna”, XXXII (New York), 1965; G. Guardia Alfaro, *Estudio sobre el pensamiento poético de P.A.C.*, Madrid, Gredos, 1971; C. Tunnermann Bernheim, *P.A.C. y la cultura nacional*, León, U.N.A.N., 1973.

deshabita (1946) e *El conquistador* (1947). Tra il 1952 e il 1957, prima cioè della sua vocazione religiosa, — fu discepolo di Merthon, nel cui convento risiedette —, scrisse una serie di *Epigramas*, pubblicati nel 1961, ancor oggi tra gli aspetti più interessanti della sua vasta opera poetica. In precedenza aveva contribuito a diffondere la poesia del suo paese con un'opera antologica, *Nueva poesía nicaragüense* (1949), e a tale impegno tornerà ancora più tardi con l'abbondante scelta di *Poesía nicaragüense* (1975). Del resto a lui si deve in gran parte, e a Pablo Antonio Cuadra, se il Nicaragua non è oggi una terra incognita della poesia.

Negli *Epigramas*, dove traduce anche da Catullo, da Marziale, da Properzio, e li imita, una estesa prima parte rappresenta apporti originali, che rivelano sensibilità aperta al sentimento, all'amore, che canta nel suo fiorire e nell'assenza, in una geografia non d'imitazione, bensí genuinamente nicaraguense, realtà dominata duramente dalla dittatura:

Hay un lugar junto a la laguna de Tiscapa
— un banco debajo de un árbol de quelite —
que tú conoces (aquella a quien escribo
estos versos, sabrá que son para ella).
Y tú recuerdas aquel banco y aquel quelite;
la luna reflejada en la laguna de Tiscapa,
las luces del palacio del dictador,
las ranas cantando abajo en la laguna.
Todavía está aquel árbol de quelite;
todavía brillan las mismas luces;
en la laguna de Tiscapa se refleja la luna;
pero aquel banco esta noche está vacío
o con otra persona que no somos nosotros.

L'accento politico, appena presente nell'epigramma citato, si fa denuncia drammatica in altre composizioni, all'insegna del prepotere:

De pronto suena en la laguna una sirena
de alarma, larga, larga,
el aullido lúgubre de la sirena
de incendio o de la ambulancia blanca de la muerte,
como el grito de la yegua en la noche,
que se acerca y se acerca sobre las calles
y las casas y sube, sube, y baja
y crece, crece, baja y se aleja
creciendo y bajando. No es incendio ni muerte:
Es Somoza que pasa.

Myriam, Claudia, sono i nomi di donna ricorrenti, pretesti per affermare l'amore, ma anche il disamore, scontro tra la permanenza nella poesia e la labilità della bellezza, talvolta con un durissimo senso del tramonto universale, di suggestiva ascendenza biblica e manriqueña:

Recuerda tantas muchachas bellas que han existido:
todas las bellezas de Troya, y las de Acaya
y las de Tebas, y de la Roma de Propercio.
Y muchas de ellas dejaron pasar el amor,
y murieron, y hace siglos que no existen.
Tú que eres bella ahora en las calles de Managua,
un día serás como ellas de un tiempo lejano,
cuando las gasolineras sean ruinas románticas.

¡Acuérdate de las bellezas de Troya, y las de Acaya,

Dopo gli *Epigramas* la poesia di Ernesto Cardenal si volge a temi di maggior impegno e nel contempo alla ricerca di un'espressione in cui la poesia si manifesti nel linguaggio apparentemente spoglio della cronaca. Cardenal diviene, infatti, il cronista protestatario del mondo nicaraguense, non solo, ma di tutta la vicenda americana contemporanea, in un'implacabile denuncia del sopruso politico ed economico, dell'ingerenza statunitense che frena il processo di democratizzazione dell'America Latina, dell'appoggio *yankee* alla follia omicida dei dittatori, in particolare di Somoza. Gli *slogans* e il vocabolario in genere della società dei consumi, gli allucinanti spettacoli delle città latino-americane illuminate dai neon della propaganda commerciale, i richiami assillanti dei prodotti nordamericani, la vita disumana e superficiale improntata al cinema, la stessa invasione della lingua inglese, sono parti di un inautentico che si sovrappone in modo ibrido e doloroso alla genuinità del continente, quindi duramente ripudiato dal poeta. Marilyn Monroe diviene simbolo di questo mondo dell'inautenticità e della violenza, ma con un senso di pietà profonda nella "Oración" a lei dedicata:

Señor
recibe a esta muchacha conocida en toda la tierra con
el nombre de Marilyn Monroe
aunque ese no era su verdadero nombre
(pero Tú conoces su verdadero nombre, el de la huerfanita
violada a los 9 años
y la empleadita de tienda que a los 16 se había querido
matar)
y que ahora se presenta ante Ti sin ningún maquillaje

sin su Agente de Prensa
sin fotógrafos y sin firmar autógrafos
sola como un astronauta frente a la noche espacial.

...

Con la sua poesia Ernesto Cardenal diviene cronista del suo tempo, ma anche del passato. In *El estrecho dudoso* (1966), riandando la storia della conquista, che si prolunga in quella della dittatura contemporanea, egli dà rilievo alla risposta di Herrera alle pretese del conte di Puñonrostro, discendente del sanguinario Pedrarias Dávila, che voleva censurare le denunce della malvagità del conquistatore: "NON DEBE EL CORONISTA DEJAR FASCER SU OFICIO". Nei *Salmos* (1959 e 1964) il poeta si leva nuovamente contro l'oppressione e l'ingiustizia e canta il Dio onnipotente e giustiziere. Nel "Salmo 103" lo celebra creatore del mondo e scrive:

Bendice alma mía al Señor
Señor Dios mío tú eres grande
Estás vestido de energía atómica
como de un manto.

Nel "Salmo 5" lo invoca quale ausilio:

Escucha mis palabras oh Señor
Oye mis gemidos
Escucha mi protesta
Porque no eres tú un Dios amigo de los dictadores
ni partidario de su política
ni te influencia la propaganda
ni estás en sociedad con el gangster

...

In un mondo come quello latinoamericano, dove la chiesa ha tanta responsabilità anche politica, la figura di Dio è riscattata dal Cardenal al suo significato intramontabile, mondata dalle macchie del compromesso e della connivenza. Perciò "Las galaxias cantan la gloria de Dios" ("Salmo 18"), mentre si prepara la terrificante "Apocalipsis" che distruggerà la "Gran Babilonia": nella restaurazione della Persona umana, distrutta la Bestia, sconfitti i due blocchi, Gog e Magog — "pero los dos bloques son en realidad un solo bloque / (que está contra el Cordero)" —, si apre felice la visione di un mondo nuovo: "y había un Cántico Nuevo / y todos los demás planetas habitados oyeron cantar a la Tierra / y era un canto de amor".

L'impegno di Ernesto Cardenal verso il suo paese si manifesta anche nei libri successivi: *Homenaje a los indios americanos* (1972), dove la poesia si spoglia sem-

pre più di richiami musicali, in una cronaca relativa all'istmo, che acquista il fascino delle antiche relazioni, e il *Canto nacional* (1973), nel quale la dedizione è ragione intima dell'anima — “De esta tierra es mi canto. Mi poesía, de este clima, / como el zanate clarinero, como el coyol. / Esos suamos me hacen falta. / Me entristezco pensando en Prinzapolka.” — e la bellezza della patria si afferma, al disopra della sua infinita tragedia, in efficace novità di immagini: “Sobre el intenso azul, velas y garzas. / El lago de color de blue-jeans que dijo William. / Esta belleza nos fue dada por el amor”. Sulla distruzione del male — banche, multinazionali, caserme, chiese vendute, ... —, dopo il terremoto di Managua del 1972, il poeta vede rifiorire il mondo:

A medianoche una pobre dio a luz un niño sin techo
y ésa es la esperanza

Dios ha dicho: “He aquí que hago nuevas todas las cosas”
y ésa es la reconstrucción.

L'attività creativa del poeta nicaraguense si estende anche ad altri generi diversi dalla poesia. *En Cuba* (1972) è un diario entusiasta della sua esperienza nell'isola — sappiamo dell'intima amicizia con Castro —; *Vida en el amor* (1970), prologato da Thomas Merton, significa un concetto nuovo dell'uomo: “Cuando miras la vastedad del universo en una noche estrellada [...] no debes sentir tu pequeñez y tu insignificancia, sino tu grandeza. Porque el espíritu del hombre es mucho más grande que esos universos [...] Somos la conciencia del cosmos. Y la encarnación del Verbo en un cuerpo humano significa su encarnación en todo el cosmos”⁶.

Un'identificazione tra l'anelito dei popoli e l'opera del cristianesimo è tracciata in *Cristianismo y revolución* (1974) e ne *La santidad de la revolución* (1976). Di particolare rilievo sono i due volumi dell'*Evangelio en Solentiname* (I, 1975; II, 1977), dove l'interpretazione del Vangelo avviene “dal basso”, ossia dalla semplicità della fede dei componenti la Comunità fondata da Cardenal nell'Arcipelago di Solentiname, Gran Lago di Nicaragua, poi bombardata e distrutta nell'ultimo periodo della dittatura. Si tratta di un'interpretazione evangelica dominata dall'esperienza dolorosa degli interpreti, spesso di dubbia ortodossia, ma felice per il candore e la spontaneità dell'impegno cristiano⁷.

⁶ E. Cardenal, *Vida en el amor*, Buenos Aires, Lohé, 1970, pp. 181-82.

⁷ Per E. Cardenal cfr.: J. Coronel Urtecho, *Carta a propósito del Estrecho Dudoso*, in E. Cardenal, *El estrecho dudoso*, Madrid, Cultura Hispánica, 1966; M. Benedetti, *E. Cardenal, poeta de dos mundos*, ora in *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca, 1967; J.M. Oviedo, *E. Cardenal, un místico comprometido*, “I-

Coronel Urtecho, Cuadra, Cardenal sono i tre grandi nomi della poesia nicaraguense contemporanea, ispirati interpreti dell'unicità della patria e del suo difficile cammino verso il futuro.

Giuseppe Bellini

magen", 35 (Caracas), 1968; P.A. Cuadra, *Prólogo a E. Cardenal, Antología*, Buenos Aires, Lohé, 1971; M. Benedetti, *Los poetas comunicantes*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1972; A. Dorfman, *Cardenal: todo el poder a Dios-proletariado*, ora in *Ensayos quemados*, Buenos Aires, E. La Flor, 1974; AA.VV., *E. Cardenal, poeta de la liberación latinoamericana*, Buenos Aires, F. García Gambeiro, 1975; A. Melis, *Introduzione a E. Cardenal, La vita è sovversiva*, Milano, Accademia, 1977.

RECENSIONI

Alessandra Melloni — Pilar Capanaga, *Materiales lingüísticos para la comunicación social, nivel 1*, Bologna, Pitagora Editrice, 1980, 2 voll., pp. 512 e 49.

Questo manuale, uscito nel 1980 ad opera di Alessandra Melloni dell'Università di Bologna con la collaborazione di Pilar Capanaga per la selezione del materiale, riempie un vuoto importante per ciò che concerne l'insegnamento dello spagnolo come L2 per italofofoni.

Testo nato da una sperimentazione didattica effettuata nell'a.a. 1979-1980 per gli studenti principianti di spagnolo della facoltà di Scienze politiche dell'Università di Bologna, *Materials lingüísticos para la comunicación social, nivel 1*, è composto da due volumi; il primo raccoglie una serie di trenta documenti e due dossiers, tratti da quotidiani, periodici, riviste, annunci di libri, cartelli di propaganda varia, etc., che vanno dal 1972 al 1980, e un secondo libro che, riprendendo il materiale del precedente ne rielabora il testo seguito da una serie di esercizi quali tests e quiz, in modo da presentare le strutture che si desiderano introdurre.

Il metodo, come spiega chiaramente Alessandra Melloni nell'introduzione, tiene presente il tipo di utenza a cui è rivolto, cioè studenti principianti per ciò che concerne lo spagnolo come L2, che devono essere in grado in due anni di consultare testi in lingua di vario tipo, relazionati allo studio e agli interessi che presenta la loro facoltà (storia, politica, sociologia, economia, etc.). Di conseguenza si privilegiano le due abilità passive dello studente, vale a dire comprensione e lettura; infatti il materiale usato si fonda su testi scelti in base all'importanza della lingua scritta, ma non si trascurava l'importanza della comunicazione orale in quanto si prevede la possibilità di riutilizzare tali documenti come stimolo per la produzione di un discorso non scritto.

La sostituzione di materiali linguistici astratti e artificiali propri dei metodi audio-orali di impostazione strutturale-situazionale con documenti autentici nati per essere usufruiti in una situazione comunicativa reale è la prima e più importante scelta fatta dalle autrici. Inoltre l'aver creato un metodo specifico per una determinata utenza, senza trascurare completamente le altre, è un'opzione intelligente che permette una caratterizzazione proficua per gli studenti.

Ancora, la costante evidenziazione del funzionamento sociologico del linguaggio rende il metodo formativo culturalmente a tutti i livelli d'utenza evitando il pericolo di ghettizzarsi.

Per la sua specificità sopra chiarita questo testo non basta da solo a coprire tutte le necessità di formazione linguistica richieste in insegnamenti che si pongano la conoscenza globale della lingua come finalità, ma può essere proficuamente adottato come stimolante testo d'appoggio per il reimpiego di strutture grammaticali usualmente veicolate in modo astratto laddove, per esigenze molteplici, si usino manuali di grammatica di tipo "tradizionale"; in assenza di tali manuali o di manuali esaustivi il lavoro che si richiede all'insegnante nella presentazione e affermazione delle strutture grammaticali è massivo. Per esempio a p. 28 compaiono in uno dei vari richiami grammaticali i seguenti paradigmi verbali al presente indicativo dei verbi, *ver, parecer, salir, ir, preferir*, con evidente concentrazione di problemi di grammatica contrastiva, dei quali si può solo dar notizia all'utente perchè ne comprenda il valore, ma dei quali non si può pretendere l'interiorizzazione e la conseguente riproduzione attiva se non con un lavoro massiccio che esula di gran lunga dall'uso del testo.

Resta in ogni caso estremamente interessante il materiale del vol. II, che offre campioni di una Spagna reale quale si esprime abitualmente attraverso i mass-media, motivando sempre l'utente verso valori culturali autentici, verso reali possibilità di comunicazione: elemento che deve essere sempre oggetto preminente nell'insegnamento di qualsiasi L2.

Auspicabile è la diffusione di questo libro proprio per la carenza generalizzata di metodi specifici di spagnolo come L2 per italofoni.

Susanna Regazzoni

L. Calvo Ramos, *Introducción al estudio del lenguaje administrativo. Gramática y textos*, Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica — 309), 1980, pp. 290.

Vale una recensione e una segnalazione di merito questo lavoro della Calvo Ramos che al rigore dell'analisi linguistica unisce una misurata e sottile critica al sistema della burocrazia.

Ampia, ahimè fin troppo ampia soprattutto in Italia, la produzione di grammatiche e manuali dello "spagnolo tecnico-commerciale", in realtà formulari spesso confusi e insoddisfacenti di espressioni proprie di un determinato linguaggio. La Calvo Ramos ha dato al suo lavoro una impostazione totalmente diversa e credo nuova per l'area linguistica ispanica. Non vuole insegnare nulla a nessuno, ma solo studiare le caratteristiche del linguaggio amministrativo. A tale scopo ha scelto come oggetto di analisi il "Boletín Oficial del Estado", l'organo ufficiale dello Stato, limitando l'esame ai numeri del mese di gennaio 1974, momento delicatissimo della storia spagnola che ha già in sé i fermenti del cambiamento politico e di vita che avverrà dopo poco. Scelta significativa per il tempo e motivata dalle caratteristiche della lingua di un organo ufficiale che, come tale, è conservatore nell'espressione, però anche aperto, per necessità, ad acquisire neologismi e la nuova terminologia delle scienze e delle tecniche più attuali.

Dopo una rapida e vivace storia del "Boletín" e una precisa nota sul concetto di linguaggio amministrativo ed i rapporti sociali che esso sottintende, la Calvo Ramos passa a esaminare gli aspetti più tecnici della questione, gli aspetti lessicali-semantiche e più precisamente la formazione delle parole, i cultismi e i latinismi, i prestiti, le voci straniere, i regionalismi, gli arcaismi, i tecnicismi, sigle e abbreviazioni, sinonimi, eufemismi. Parlando degli eufemismi l'autrice ne fa un'intelligente e acuta classificazione, a mio modo di vedere anche velata da un delicatissimo umorismo: si notino ad esempio i titoli con cui suddivide questi retorici modi sostitutivi, già di per se stessi frutto di una capacità immaginativa non indifferente (es.: "eufemismos que evitan evocaciones consideradas socialmente como penosas": "de edad madura" per "anziano", "minusválido per "zoppo", "irregularidades en el comercio del aceite" per "alterazioni, sofisticazioni" o simili del prodotto).

Tenendo sempre presente la necessità della chiarezza, la Calvo Ramos sintetizza alla fine del capitolo, in linee essenziali, ciò che ha minuziosamente analizzato precedentemente: è quasi un quadro sinottico a cui manca, fortunatamente, la freddezza dell'immagine geometrica dello schema.

Nel secondo capitolo fa un'analisi morfosintattica con lo stesso rigore e la stessa bravura dimostrati nel primo capitolo. Giunge alla conclusione che nel linguaggio amministrativo è predominante la struttura sintattica binaria e reiterativa dal momento che per chiarire un concetto si ricorre a forme simili e al cumulo dei sostantivi e dei verbi, che è frequente l'uso delle costruzioni nominali al posto delle verbali, che si conserva ancora il futuro del congiuntivo, che il congiuntivo è più usato dell'indicativo (fatto non strano se si pensa alla struttura complessa dell'espressione amministrativa e al carattere di precetto e comando, di possibilità e prevedibilità di eventi che racchiude in sé ogni formula; si tenga presente che il tempo dell'indicativo più usato è il futuro: normalmente l'Amministrazione dà precetti normativi, raramente descrive).

La struttura sintattica del linguaggio amministrativo presenta forti contrasti tra la conservazione di arcaismi sintattici e letterari e l'uso di volgarismi e forme grammaticali scorrette che, secondo l'A. sono dovute "a la heterogeneidad de los niveles de cultura gramatical entre los redactores". Non sono pienamente d'accordo con questa giustificazione, a mio giudizio troppo semplicistica. Forme scorrette sono eredità lontane ormai entrate nel patrimonio linguistico ed accettate tacitamente e incoscientemente anche dagli amministratori più colti.

Il terzo capitolo è dedicato allo stile che nella abituale sintesi a fine capitolo viene presentato con caratteri di "solemnidad, urbanidad, objetividad homogeneidad, claridad, concisión. Pero al lado de estos caracteres aparecen con frecuencia los contrarios: oscuridad, subjetividad, prolijidad, etc.". Lo stato attuale del linguaggio amministrativo è tutt'altro che soddisfacente per la Calvo Ramos, e questo è dovuto soprattutto, secondo l'A., al basso livello di gusto, di cultura e di conoscenza della propria lingua da parte degli impiegati dell'Amministrazione dello Stato. L'Amministrazione pubblica si è sempre trincerata in una "torre d'avorio" di impersonalità che avrebbe dovuto, e dovrebbe, allontanarla da ogni interesse parziale o privato; tuttavia sarebbe auspicabile un adeguamento dell'espressione alla capacità di comprensione del lettore medio.

Il lavoro termina con un indice di parole, locuzioni e frasi messi in evidenza nelle citazioni di brani del "Boletín".

Questo libro, a mio giudizio, supera i limiti restrittivi che anche il titolo stesso non perfettamente corrispondente al contenuto, suggerisce. Attraverso lo studio linguistico che l'A. vuole di facile comprensione da parte del pubblico e per questo segue il metodo tradizionale evitando l'uso di "taxonomías exóticas" e altri snobismi di moda, fa una finissima analisi socioculturale dell'amministrazione pubblica e del mondo spagnolo: "El lenguaje administrativo, a pesar de su mimetismo, de su rigidez y de su homogeneidad, es un catalizador admirable de la realidad de la administración de España, de la sociedad que gobierna y de sus problemas". La partecipazione della Calvo Ramos è costante, a volte accorata, a volte ironica, ma sempre viva e questo rende il libro di piacevolissima lettura.

Ogni altro elogio mi sembra superfluo: è un libro che ha centrato il bersaglio del rigore scientifico e della gradevolezza espressiva, connubio non frequente negli studi linguistici.

Donatella Ferro

Poema de Fernán González, edición de Juan Victorio, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 200.

Il *Poema di Fernán González*, trasmesso da un unico codice del XV secolo (B. del Escorial, B-IV-21), conta già varie edizioni, dalle trascrizioni di Gallardo e di Janer (BAE t. LVII), all'edizione di Marden (Baltimora 1904) recensita da Menéndez Pidal che a sua volta pubblica il poema nelle *Reliquias de la poesía épica española* (Madrid 1951); Zamora Vicente ripresenta il *Poema* nei "Clásicos castellanos" (con varie ristampe dal 1944 al '78) basandosi sull'edizione di Marden e tenendo conto della recensione di Pidal.

Juan Victorio dichiara di aver avuto "como fundamental punto de referencia" l'edizione di M.P. e, "en menor medida", quella di Z.V., ma in realtà si colloca in aperta polemica con i precedenti editori, affermando che "ninguno de ellos se esfuerza ni poco ni mucho en restituir el isosilabismo, destrozado por la labor descuidada de los copistas, pero existente sin duda alguna en el texto copiado por ellos": questa affermazione, in completa malafede, viene smentita dalla sola consultazione del (carente) apparato critico dell'edizione in questione, dove spesso J.V. deve ammettere di assumere la lezione proposta da M.P. o, in alcuni casi, da Z.V. (ma a volte, senza riconoscerlo, si appropria dell'altrui congettura tale e quale o parzialmente rimaneggiata). In realtà un maggiore rispetto per l'esperienza del "inevitable" (*sic*, p. 31) don Ramón non avrebbe nociuto alla nuova edizione, che spesso modifica una correzione di questi senza alcuna necessità, o basandosi su alcuni elementi di metrica, di cui M.P. e Z.V. terrebbero conto "sin norma alguna", esposti alle pp. 32 e 33.

La presunzione sembra essere la sotterranea musa di questa nuova edizione critica. Ne vedremo alcuni risultati, presi a caso, lungo i primi 150 versi del poema;

ma dobbiamo in primo luogo notare come gli interventi sul testo ad opera dei precedenti editori e dello stesso J.V. vengano segnalati soltanto sporadicamente dal corsivo, usato in maniera per me inesplicabile, mentre in apparato compaiono, ambigualmente trascritte, soltanto le più cospicue lezioni rifiutate.

Questi i primi versi nell'edizione di J.V.:

En el nombre del Padre que fizo toda cosa,
del que quiso nascer la Virgen preciosa
e del Spiritu Santo, que igual *dellos posa*,

al 2° verso, nell'edizione di Z.V leggiamo *de la Virgen preciosa: de* è nel ms? Evidentemente J.V. lo sacrifica (sacrificando così il senso del verso) in onore dell'antico iato in *preciosa* (v. p. 33); il secondo emistichio del 3° verso, *que ygal dellos posa* (nel ms. *que es ygal de la esposa*) è di Berceo (*Vida de santo Domingo de Silos*, 1c) la correzione in Z.V. (forse già in Marden).

3a, *Contar vos he primero de commo la perdieron* (per *com antes la p.*) è la lettura proposta da M.P., fatta propria da J.V.: ma non voglio insistere su queste appropriazioni. 8b, nel ms. *avyan las gentes los corazones demudados* (M.P. e Z.V. propongono *cueres*): J.V. ricorre qui (direi con buon risultato) all'inversione dell'ordine delle parole all'interno del verso (*avien los corazones las gentes demudados*), sistema con cui di frequente risolve l'anisillabismo, e "arcaicizza" l'imperfetto, altro ricorso a lui caro. 15b, nel ms. *Jesuscristo los embio esto sin fallimiente*: nel primo emistichio *Jesuscristo* viene corretto in *Cristus*, come in molti altri luoghi (perchè non in *Cristo*?); il secondo emistichio è lo stesso nel verso *d* (*conquirieron el mundo esto sin fallimiente*) M.P. e Z.V. propongono *Cristo los embio est pueblo descreyente* (giustificato da 16a, *no fueron esto godos de comienço cristianos*). J.V. rifiuta la congettura ("parece inverosimil que se les aplique este calificativo...") e propone a sua volta *esta gent combatiente*, senz'altro fondamento che la parola *combatiente* testimoniata altrove nel poema (251 c). Entrambe le congetture mi sembrano discutibili: in primo luogo perchè la ripetizione dell'emistichio poteva anche trovarsi nell'originale, o poteva essersi sostituita, come mi sembra più probabile, alla seconda metà del verso *d* piuttosto che in *b* (infatti già in *a*, *estos godos*, in *c*, *aquesta gente*, a mio avviso esclude una terza reiterazione), ma l'emistichio "mancante" nell'ultimo verso è impossibile da congetturare. Un caso analogo al verso 78a: *Tenia el rey Rodrigo los poderes llegados* non rispetta la consonanza e ripete quasi esattamente il 77a; M.P. propone *Tenia don Rodrigo yente fuert e ligera*; Z.V. preferisce la lettura di Marden *Tenia rey don R. siempre la delantera*, congettura accettata da J.V. con poche modifiche (*Tenie el rey don*). Ancora, al v. 30a, *Rey fue derecho de muy gran sentido* nel ms., dove *sentido* non è consonante e viene modificato dagli editori (così in Z.V.) in *e de muy grand natura*, congettura che J.V. "fa sua". J.V. interviene anche a 34c (nel ms. *este niño de los godos poderoso varon*, lievemente modificato da Z.V. in *est niño*), in quanto "la oración queda así sin verbo (ma si tratta di un'apposizione), que en el ms. aparece al verso siguiente (ma dove?), pero no en los editores", correggendo: *del linax fue de godos, poderoso varon*, con un intervento a mio avviso inammissibile.

La questione fondamentale che investe tutta l'edizione del poema (e meglio sarebbe dire tutte le edizioni) è se sia lecito a un editore moderno intervenire tan-

to drasticamente sul testo recepito: questo poteva permettersi Menéndez Pidal con la grande esperienza e con il tipo di filologia "d'assalto" che praticava (intendo positivamente quale editore di quasi tutta, se non tutta, l'epica medievale spagnola); ma una maggior prudenza e rispetto del testo, quale ci è tramandato, vieta al moderno filologo di stravolgerlo: segnalare il guasto e relegare la congettura (che può essere molteplice) in apparato mi sembra il criterio da seguire. Questo soprattutto qualora il testo sia trasmesso da un solo ms., anche quando, come nel caso di *Fernán González*, la tendenza del copista non sia soltanto quella di modernizzare (come nota J.V. a p. 21) ma direi di prosaicizzare il materiale poetico che trascrive: anzi, tanto più il copista si mostra "descuidado" tanto più vaghe sono le possibilità dell'editore di "centrare" delle congetture: dove sia possibile intervenire sarà da scegliere l'intervento che in minor misura modifichi il testo recepito. Certo un *Poema de Fernán González* in cui sia completamente restituito l'isosillabismo, come la consonanza, risulterà di più piacevole lettura, ma si dovrà tenere in conto il rischio di dicotomia, di allontanarsi cioè dall'originale ancor più di quanto non avesse fatto il copista.

Così nel caso di un verso mancante, come ad esempio il 58*d*, che viene disinvoltamente ricostruito da J.V. "según 202*d*, donde se da un parlamento casi idéntico...", o addirittura del v. 223*c* (*mas pueden tres leones que treinta mil golpejas*), dove la lezione proposta "se basa en la tradicional oposición entre esos animales, como se puede observar en el Libro del Buen Amor, 87*a*, (sic!); e altri casi di questo genere potrei citare.

Ma anche interventi per così dire minori mi sembrano in certi casi superflui. La strofa 64, ad esempio, così si presenta nel ms.:

Faredes dellas fierros e de sus guarniciones
 picas e açadas picos e azadones (M.P. *fet rejas e açadas*; Z.V. *rrejas e a.*)
 destrales e fachas segures e fachones
 estas cosas tales con que labren peones (gli editori: *atales*)

J.V. modifica i versi *b* e *c*: *dellas fagan açadas picas e açadones/ destralejas e fachas...* Penso piuttosto si debba leggere (in rapporto alla strofa precedente): *Faredes dellas* (armature e armi) *fierros* (utensili da lavoro) e (e così) *de sus guarniciones*,/ *de picas e açadas* (armi; per *açada* v. Corominas: lat. vg. *asciata*), *picos e açadones* (utensili)/ *de destrales e fachas* (armi), *segures e fachones* (utensili)... dove all'opposizione/reiterata armi vs utensili corrisponde un parallelismo di nomi simili (*picas* vs *picos*, *açadas* vs *açadones*, *fachas* vs *fachones*): si tratta di termini impiegati sia nell'accezione bellica che in quella del lavoro.

66*a* A questo que yo mando sea luego complido (Z.V.: *digo per mando*)
b asi commo yo mando quiero que sea tenido (M.P.: *digo per mando*):

J.V. corregge il secondo verso: *assi es commo quiero yo que sea tenido*. Non vedo ancora una volta la necessità di modifiche (la ripetizione non fa che ribadire la volontà di Rodrigo); tanto meno motivato l'intervento di J.V.

84*a* En vision fallaron despues una sepultura (M.P. e Z.V.: En Viseo)
b el qual yazia en un sepulcro escrito desta figura

M.P. corregge il secondo verso, seguendo il Tudense, in *do avie en pitafio escrita la mestura*; J.V. da parte sua legge *do yazia el rey muerto con aquesta escri-*

tura; proporrei: *el qual yazié en sepulcro scrito desta figura*, che rispetta il verso tramandato; il senso è: il quale (il re, nominato nel verso che precede) giaceva in un sepolcro che portava questa iscrizione. Comunque (credo sia meglio cercare un significato al testo trasmesso, anche se nell'interpretazione si può cadere in errore, e, se è possibile, lasciare il luogo intatto, piuttosto che intervenire con una congettura che lo modifichi radicalmente. Così ad esempio:

150b muchas de buenas fuentes mucho rio cabdal
c e otras muchas mas fuertes de que fazen la sal

Il secondo verso viene così corretto da tutti gli editori: *otras muchas mineras...* (che comporterebbe anche la correzione *traen* per *fazen*); forse non vi è errore, si tratterebbe di (aguas) *más fuertes*, cioè di saline, o delle *rías* salate (d'altra parte nella strofa successiva si parla di *venas* d'oro di ferro e di sale, corretto dagli editori in *plata*, sia per evitare la ripetizione che per restituire la consonanza). M.P. cita come appoggio della sua congettura la *Primera Cronica General*, che però parla di "sales de mar et de salinas de tierra, et de sal en pennas...".

L'intervento emendatorio di M.P. è invece indispensabile ai vv. 151 b e c: *de los buenos cavallos aun mencion non facemos... nunca tales cavallos en el mundo non viemos*, dove il ms. legge nei due versi *cavalleros* (errore in cui facilmente poteva incorrere il copista leggendo *cavallos* come l'abituale abbreviazione di *cavalleros*). J.V. non accetta la congettura di M.P. e rimedia all'ipermetria con l'arcaismo *caveros*; "por su parte M.P. y Z. (Zamora Vicente, che perde parte del cognome) prefieren *cavallos* en lugar de *cavalleros* sin que logremos coprender la razón: ilo mejor de España los cavallos!"; la razón è chiarissima, testimone ne è in primo luogo la *PCG* ("España...loçana de cavallos...), inoltre, come segnala lo stesso Pidal, il poeta qui segue il Tudense (*De Laude Hispaniae*): "equis pulcherrimi et fortissimi, agilitate mirabilis velocissimis" (citato da Z.V.).

"El otro aspecto, quizás más arriesgado, que presento como novedad es la reconstrucción en verso de las estrofas perdidas, basándome para ello, obviamente, en la prosa de la *Primera Crónica General*" (p. 31). Anche questa "novedad" si deve far risalire a Marden e a Pidal, come J.V. è costretto ad ammettere in una nota (a p. 96), che avevano colmato parzialmente la prima lacuna, delle tre maggiori che conta il poema, mentre per le altre due gli editori avevano supplito con il testo della *PCG*. Con disinvoltura, J.V. ricostruisce 6 quartine + 3 versi (256-262) contro le 5 parzialmente congetture da M.P., per la prima lacuna, 7 + 2 versi (522-529) per la seconda e ben 12 quartine e alcuni versi per la terza (708-721). Se per la prima lacuna la nuova ricostruzione è fatta "con intención de retocar algunos aspectos de las anteriores" (p. 96), per la seconda e la terza (dove J.V. annota "Ni M.P. ni Z. (= Z.V.) se aventuraron en esta recuperación") il criterio è questo: "Aventuro una reconstrucción de esta laguna, basándome en otras alocuciones del conde y en situaciones parecidas que constan en el *Poema* y, obviamente, en la *PCG*, que conserva con bastante fidelidad el contenido, y a veces hasta la forma, del texto que prosifica. El mismo procedimiento se seguirá para las estrofas 718-721". Darò qui soltanto due quartine della ricostruzione di J.V.; a lato il testo della *PCG*:

717 Dexemos a navarros en su quexa estar
tornemos en el conde, que non se da vagar.
Enbio el rey don Sancho al buen conde llamar,
que eran entrados moros e que l' fuesse ayudar.

718 Quando esto oyo el conde, mando por su condado
que veniesse a el todo su pueblo armado;
con algunos caveros movio se muy priado,
fueron pora Leon, non lo ovieron tardado.

Empos esto el rey don Sancho de Leon envio sus mandaderos al conde Fernand Gonçalez a dezirle de como Abderrahmen rey de Cordova era entrado en su tierra con muy grand poder de moros, et quel rogava mucho quel fuese ayudar. El conde Fernand Gonçalez, luego que lo oyo, fuesse pora ell quanto mas aina pudo con aquellos cavalleros que tenie consigo, et non quiso mas y tardar. En envio dezir por toda su tierra por cartas et por mandaderos a todos los otros cavalleros que y non eran, que se fuessen empos ell.

Ammetto di aver consegnato qui un luogo di ricostruzione ardua (in altri, come quello parzialmente ricostruito da Marden e da M.P., la *PCG* è forse più “versificabile”, o, meglio, segnata in maggior misura dal *Poema*) proprio a dimostrare come tale intervento dell’editore sia inammissibile e l’operazione rivesta un aspetto di falso filologico: di alcuni versi “ricostruiti” non vi è traccia nella *PCG* e non sono giustificabili se non come “pastiche à la manière de”, giochetto letterario al quale non possiamo anettere alcun valore ecdotico.

Marcella Ciceri

Libro del conocimiento de todos los reynos, estudio, edición y notas de Marcos Jiménez de la Espada, edición facsimilar, Barcelona, El Albir, 1980, pp. XVI-300.

A Madrid si conservano tre manoscritti (due alla Nazionale, uno alla Biblioteca de Palacio) di questo *Libro*. Li collezionò diligentemente e pubblicò il testo nel 1877 il geografo Marcos Jiménez de la Espada. Ora la casa editrice El Albir presenta una ristampa facsimile, inaugurando in tal modo una *Colección de libros de viajes*.

Nella breve nota introduttiva Francisco López Estrada rileva che l'edizione "denota un rigor que no es común entre los editores españoles de los textos medievales de la misma época" e che nel libro si trova, come succedeva spesso nelle narrazioni medioevali, una "confusión" tra notizie veridiche, magari provenienti da un'esperienza diretta, altre verosimili e altre ancora "procedentes de relatos ficticios". A Jiménez de la Espada "se le ha achacado una excesiva credulidad a lo que dice el anónimo autor"; comunque è chiaro che ogni studio del testo deve prendere l'avvio dalla sua edizione, conclude López Estrada.

L'autore è nato nel 1304, afferma egli stesso all'inizio del libro; in questo troviamo notizie che ne permettono una datazione abbastanza sicura, come rileva Jiménez de la Espada in due delle note, numerose ma lontane dal rispondere o tentare di rispondere a tutte le domande importanti che il testo suscita nel lettore: si parla di una battaglia del 1348 (cfr. p. 134) e si allude alla guerra tra aragonesi e genovesi come ancora in corso: essa terminò con una tregua nel 1360 (cfr. p. 135). Nello stesso titolo Jiménez de la Espada lo attribuisce a un "franciscano español", in quanto ritiene che il testo sia da identificare con il "liure que fit un Frere mendeant" di cui parlano i cappellani di Juan de Bethencourt, conquistatore delle Canarie. Non è questo il luogo per discutere tale identificazione; sia soltanto osservato che non si individua nel libro nulla di specificamente francese.

Lo schema narrativo quasi unico del libro, che è di una povertà di risorse stilistiche della quale è difficile immaginare una maggiore, è: "partí de...", "salí de...". L'editore ottocentesco insiste sul carattere di libro di viaggio; ma non è immaginabile che l'anonimo autore sia effettivamente partito da tutti i luoghi da cui dice di esserlo: in questo caso dovremmo ipotizzare un *globe trotter* di fronte a cui Ibn Battutah con le sue 75000 miglia impallidirebbe; e dovremmo giudicare la sua intelligenza ancora inferiore, perchè quasi mai il racconto ha una anche lontana vibrazione di cosa vissuta. Se a me qualche rara volta ha dato una vaga impressione in questo senso è non quando riferisce della costa africana a sud del capo Bogador (con dati che sembrano al curatore, p. 152, nuovi e importanti: la polemica "patriottica" nei confronti di un altrettanto patriottico studioso portoghese è evidente), ma quando parla del vicino oriente, per esempio (p. 99) di Costantinopoli.

Che si tratti di un "tratado originalísimo" (p. IX) non si direbbe; comunque è interessante in quanto ci dà un'idea dell'immagine del mondo che si aveva a Siviglia agli inizi del regno di Pietro il Crudele. Dico a Siviglia perché l'autore fa iniziare e terminare il suo viaggio in questa città ("E dende vin me para sevilla donde sali primeramente" sono le ultime parole), la più importante e la più cosmopolita della penisola iberica. I numerosi riferimenti ai genovesi, notoriamente ben presenti a Siviglia, confermano questa indicazione. Siviglia fu, con Lisbona, la culla delle grandi scoperte geografiche; un riflesso della gloria di questo ciclo di imprese, uno dei maggiori della storia dell'umanità, illumina dunque il rozzo scritto del secolo XIV, che in qualche modo potè contribuire a prepararlo.

Perché la casa editrice El Albir abbia voluto aprire la sua nuova collana con esso risulta abbastanza chiaro: si tratta di "una de las primeras manifestaciones de los libros españoles de viaje", come osserva López Estrada. Ci auguriamo che la

collezione continui colla riproduzione facsimile dell'altra opera, di ben maggior rilievo, letterario non meno che documentario, curata dallo stesso Jiménez de la Espada: le *Andanças e viajes* di Pero Tafur, libro diventato altrettanto raro.

Franco Meregalli

Shirley B. Whitaker, *The dramatic Works of Alvaro Cubillo de Aragón*, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Chapel Hill 1975, pp. 176.

In periodo di travaglio critico e di continue rivoluzioni metodologiche può essere confortante constatare che dal 1937 al 1975 niente è cambiato negli Stati Uniti in un certo settore di ricerca sul teatro barocco. Del primo anno è infatti un testo classico di F. E. Spencer-R. Schevill, *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara*, per le pubblicazioni dell'Università di California; nell'ultimo è apparso l'analogo titolo dedicato a Alvaro Cubillo de Aragón, che qui si recensisce. Alla base di questo tipo di testi è una luciferina tentazione monografica, coniugata con la mancanza di inquietudini critiche, indubbiamente invidiabile. Sullo sfondo si sente la calma fede nella propria verità che ha animato generazioni di idealisti alla Marcelino Menéndez Pelayo, ed insieme l'accumulo dei dati positivisti alla Cotarelo y Mori.

E può essere oggetto di speculazione il fatto che questo monumento al buon tempo andato (critico) venga da un paese di spinte avveniristiche.

Il contenuto fa qui aggio sui meccanismi strutturali: la produzione di Cubillo viene divisa infatti in *Plays from History and Legend*, *Comedias de Costumbres*, *Religious Plays*; di ogni commedia si offrono le fonti possibili, il riassunto, la fortuna critica, allineando gomito a gomito con assoluta imparzialità giudizi che possono andare da Schack a Valbuena Prat; note sul "linguaggio" e lo "stile poetico", magari di questo tenore: "Even though the poetic style of *El conde de Saldaña*, *primera parte* contributes little to infusing an epic spirit, in one notable respect the *comedia* is heroic. Like other Golden Age playwrights who used materials from the medieval past, Cubillo seems to have grasped that one of the functions of the public theater was to sustain in the popular mind a belief in Spain's greatness. Courage, tenacity of purpose, loyalty to the principle of monarchy even when sorely tried— all these had built the Spanish Empire" (p. 33). E così via. Freschezza di ingenuità, ovviamente, che può essere anche godibile.

L'unico dubbio che può sfiorare il lettore è che non si sa bene a cosa serva tutto questo, dal momento che forse per farsi un'idea delle commedie è meglio leggere i testi che i loro riassunti scolastici, o i "giudici critici" qui diligentemente raccolti; ma il dubbio può essere fugato pensando ad una sorta di scrittura che si avvolge su se stessa, che si autogenera e si ripropone quasi autonomamente: che S.B. Whitaker faccia inconsciamente parte della neoavanguardia? Si è qui ben oltre (o ben prima) di domande sullo "specifico teatrale"; e che questi testi abbiano fatto la loro apparizione sulle scene lo dice solo la diligente annotazione delle varie rappresentazioni di cui si è conservata memoria fino a noi. Che resti — in tan-

ta gratuità, non si sa se fortuita o voluta — da lodare il volume come accumulo di dati? Ma nulla di nuovo vi si apprende che non fosse già nell'onesto Cotarelo. Vi si aggiungono, è vero, le stampe presenti al British Museum e qualcuna a Parigi (ma non a Friburgo, non a Barcellona, e spesso nemmeno quelle delle Biblioteche americane); mentre si perpetuano errori che sarebbe bastato una consultazione di prima mano a sfatare, e non si risolvono interrogativi che la letteratura critica si trascina dietro.

Qualche esempio. Varie supposizioni erano state fatte, soprattutto dal Cotarelo, per giustificare la presenza nel catalogo Medel ed in La Barrera di due titoli (*Del engaño hacer virtud* e *El ejemplo de desdichas y casados por fuerza*) come riferentisi ad un'unica commedia. A p. 94 La Withaker propone la *suelta* s.l.s.a. con il primo titolo presente al British Museum (segnatura 11728-c-19); ma io ne ho rintracciata una a Palacio (segnatura VIII-17135), con gli altri due; il che risolve il problema. A p. 57 la Withaker non rileva che *La corona del agravio* (Parigi [Yg. 358(4)], *suelta*) è commedia diversa da *El agravio satisfecho* di Castillo Solórzano (la falsa ascrizione risale ad una nota di Mesonero Romanos, BAE, XLVII, p. XXXIXa), e si limita a dichiarare che "The attribution of *La corona del agravio* to Cubillo appears to be well founded".

Alle pp. 82-85 l'autrice segnala la presenza di *Entre los sueltos caballos* nella *Parte 57 Diferentes Autores*, Valencia 1646 (a Bologna: AV. Tab. I. MI. 162, XXVII), e si fa vanto di aggiungere l'esemplare del British Museum (collocazione: 11726-e-11(1); ma tutte le segnature sono assenti nella Withaker), che essa definisce "undated *suelta*". Ma non di una *suelta* in senso stretto si tratta, coincidendo con la stampa presente nella *Parte 57*: due esemplari, insomma, della stessa tiratura, fatta per essere venduta sciolta, o riunita sotto un frontespizio dubbio (e per questa *Parte* problematica fanno ancora testo le pagine di A. Restori, *Saggi di bibliografia teatrale spagnuola*, Genève 1927, pp. 1-10, che la Withaker sconosce).

A p. 67 essa dichiara: "The one known manuscript of *La mayor venganza de honor*, an autograph of Andrés de Claramonte in the Biblioteca Nacional (Ms. VV-711 [old style]), was first described by Menéndez y Pelayo... This manuscript was identified as Cubillo's *La mayor venganza de honor* by Rennert and Castro...". La storia del ms., oggi segnato 16086, è abbastanza semplice: J. Paz y Melia, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid 1934, I, p. 110a, n. 716, crede che riproduca la commedia di Lope, tanto è vero che dichiara "Impresa en la Parte 2^a". Il testo è tuttavia senza indicazione di autore, e già Menéndez y Pelayo notava come fosse diverso da quello del Fénix. Cotarelo y Mori, *Alvaro Cubillo de Aragón*, in BRAE, V, 1918, pp. 261-263, più che discutere l'attribuzione polemizza circa la confezione del ms con don Marcelino, che "se empeñó en que... era de letra de Claramonte, que hacía ya muchos años que descansaba en la tumba cuando la comedia se compuso. Es letra de uno que casi no sabía escribir: tan tosca, desligada e informe es la tal escritura". Pensa poi che il ms. sia posteriore alla stampa (la commedia apparve nella *Parte X de Comedias nuevas escogidas*, Madrid 1658, a nome di Cubillo), e che i versi di *despedida*, cambiati, volessero appunto occultare il nome dell'autore. Io il ms. l'ho visto, ma la grafia non mi pare tanto "tosca", e la formula di *despedida* piuttosto comune; ai fini dell'attribuzione i particolari so-

no comunque irrilevanti: tra una stampa che indica l'autore ed un ms. privo di indicazioni è senz'altro la prima a contare, e teniamo la commedia come di Cubillo, fino a prova contraria. Ma magari diamoci la pena di esaminare direttamente il manoscritto e di aggiornarne la segnatura.

Con i ms. della Nacional la Whitaker non ha la mano felice. A p. 40 altro infortunio: a proposito della data del *Conde Dirlos* essa dichiara: "The only extant manuscript (Biblioteca Nacional MS 16.823) offers no clues, nor does the sole printing, an undated *suelta*"; aggiungendo in nota "the only copy of this *suelta* that I have been able to locate is in the British Museum". Ora non solo esistono esemplari di questa *suelta* all'Inst. del Teatro [57361] ed alla North Carolina; ma per di più il ms. di Madrid non corrisponde alla commedia di Cubillo, quanto alla omonima di Guillén de Castro. L'errore risale a Paz y Melia, p.1 15, n. 754; e da qui trasse l'erronea indicazione J. Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura Hispánica*, Madrid 1971, IX, p. 167a; ma già E. Cotarelo y Mori, pp. 252-254, aveva rilevato la corretta ascrizione del ms..

Insomma, non solo i testi come stimolanti entità letterarie o teatrali sono qui esorcizzati, evirati, perduti; ma anche come tangibili entità fisiche: i manoscritti, le stampe, manufatti attingibili e palpabili, diventano ectoplasmi anch'essi misteriosi, citati di seconda mano, filtrati attraverso gli occhi ed i giudizi altrui. Il che ad una bibliomane come me, dedicata ad un rapporto sanguigno e corporeo con il "libro", alla ricerca di una verità documentale (spesso irraggiungibile, ohimè, ma almeno si tenti questo cammino e questa inchiesta) appare peccato gravissimo. E gravissimo peccato non cedere allo stimolo letterario, naturalmente; ma ben evidenti le radici anche ideologiche di entrambe queste cecità.

Maria Grazia Profeti

Víctor García de la Concha, *Nueva lectura del "Lazarillo". El deleite de la perspectiva*, Madrid, Castalia, 1981, pp. 261.

Non è facile scrivere ancora qualcosa su un tema *tan traído y llevado* come il *Lazarillo*, anche se molti suoi problemi rimangono e rimarranno forse per sempre irrisolti. Ci riprova comunque Víctor García de la Concha in un denso saggio critico nel quale riassume lo stato attuale della questione, riprende in esame i punti più polemici e offre nuove interpretazioni basandosi sia sul metodo strutturalista che su dati storico-sociali ricavati da testi e documenti da poco riscoperti.

Il saggio inizia con un'ampia analisi del problematico "caso", dalla quale risulta che il "caso" del prologo e quello del trattato VII non sono la stessa cosa: il primo riguarda l'ascesa sociale di Lázaro, il secondo la sua situazione matrimoniale. Cambia così lo scopo della lettera a *Vuestra Merced*: non più un'autogiustificazione del *ménage à trois* — come sostenne Guillén e appoggiarono, tra altri, Rico e Lázaro Carreter —, né una difesa giudiziale — come scrisse Sieber —; Lázaro scrive perchè l'arciprete di San Salvador, nell'ambito della sua protezione, ha parlato di lui a un signore amico, il quale, incuriosito, gli ha chiesto notizie più dettagliate sulla sua vita. Dalla *cumbre de toda buena fortuna* risponde Lázaro esibendo-

si con ostentazione come esempio di *homo novus*, contraffacendo così le lettere memoriali sulla propria vita scritte dai postulanti alla *honra* per raggiungere la nobiltà. La coerenza e il rigore con cui V.G. de la C. sostiene questa sua originale interpretazione riescono a convincere e a mettere in dubbio la tesi sostenuta da Guillén.

Chiarito il modello letterario cui si rifà il narratore fittizio nonché il suo obiettivo, V.G. de la C. passa all'analisi della struttura chiusa del romanzo, che risulta la seguente: prologo, apertura (origini, difficoltà familiari, emigrazione dalla famiglia), *carrera de vivir* descritta attraverso tre moduli ternari mediante la distribuzione funzionale-semantica di padroni e lavori (I modulo: *ciego, clérigo, hidalgo*, il cui vettore semantico principale è la fame, nel senso che catalizza le crescenti difficoltà che Lazarillo deve affrontare nella lotta per l'esistenza; II modulo: *fraile, buldero, maestro de pintar panderos*, in cui Lazarillo, non ancora formato totalmente, fa esperienze in campi a lui ancora sconosciuti; III modulo: *aguador, porquerón, pregonero*, tre lavori remunerati, ognuno dei quali indica un'ascesa sociale fino a raggiungere una sistemazione definitiva), chiusura secondo la tradizione del folktale (matrimonio, minaccia alla felicità, stato di tranquillità e fortuna finale). E' questa a mio giudizio la parte più valida del saggio, che apporta nuovi contributi all'analisi strutturalista del romanzo.

Lo studio invece sulla configurazione della prospettiva risulta abbastanza discutibile. Il messaggio globale del libro giungerebbe al lettore attraverso molteplici punti di vista: quello di Lázaro-attore, quello di Lázaro-narratore (che non sarebbe più Lázaro González Pérez, individuo reale, ma Lázaro de Tormes, individuo trasformato in finzione, che prende la parola per raccontare come si è trasformato dall'uno all'altro con lo scopo di raggiungere il riconoscimento di nobiltà), quello dell'anonimo autore. Interpretazione che lascia perplessi, anche perché sembra eccessivo attribuire al geniale umanista — che aveva già compiuto un enorme passo avanti sganciandosi dal modello medievale e adottando la prospettiva rinascimentista — la configurazione di una prospettiva di tipo già barocco.

Calando poi il *Lazarillo* nel contesto storico e sociale dell'epoca in cui fu scritto, e in particolare nella polemica *de nobilitate*, V.G. de la C. lo considera come una contraffazione delle virtù consigliate agli *homines novi* per acquisire la nobiltà: la *strenuitas* si trasforma in capacità di sopportazione; la *virtus* si identifica con il miglioramento economico; la *sapientia* con l'astuzia. Anche l'ascesa sociale di Lázaro si inserisce nella stessa polemica, ma con un'idea rivoluzionaria: ognuno ha il suo punto di arrivo proporzionato alle proprie capacità e ognuno trova il sistema per raggiungerlo. Per quanto riguarda invece la tematica religiosa V.G. de C., dopo una dettagliata analisi e un confronto con opere più o meno coetanee, conclude che ci troviamo nell'ambito della religiosità e dell'anticlericalismo comuni e che è necessario *cuestionar radicalmente las fáciles etiquetaciones de erasmismo o iluminismo, y los que se presentan como indicios de paternidad literaria de un autor converso* (p. 181). Affermazione difficile da condividere non solo per ragioni intrinseche al *Lazarillo* stesso, ma anche per i testi con cui viene raffrontato. Si tratta infatti quasi esclusivamente della *Celestina*, della *Lozana andaluza*, della *Propalladia* e della *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, tutte opere di scrittori eterodossi. Il fatto che esse presentino molte affinità con il

Lazarillo nel trattamento della tematica religiosa sembra caso mai dimostrare esattamente il contrario.

Ancora più scettici ci trova l'affermazione che il romanzo deforma il tipico classico del *delectare et prodesse* per sostenerne un altro, *delectare et delectare*, per cui non esisterebbe un significato occulto del testo al di là della mera comicità. L'autore si sarebbe rifatto al modello delle "lettere oziose", strettamente legate all'ambiente cortigiano, in cui primeggiavano i giochi d'ingegno e l'acutezza verbale; in esse si poteva trattare qualunque tema ed era amplissima la libertà di parola. A questo punto è legittimo chiedersi: innanzitutto se è verosimile supporre che un umanista così perspicace, che si identifica con il suo personaggio e condivide con lui il non-senso dei valori consacrati dell'epoca, si sia preso la briga di scrivere un libro così perfetto solo per scherzare in tono "salottiero"; in secondo luogo, se ciò fosse vero, perchè si nascose dietro l'anonimato più impenetrabile.

Per concludere, mentre le rigorose analisi sul "caso" e sulla struttura del romanzo costituiscono un contributo originale e prezioso agli studi sul *Lazarillo*, l'interpretazione aporetica del testo sia dal punto di vista religioso che politico-sociale non riesce a convincere. Si ha l'impressione che, nell'affanno di ricercare i modelli letterari cui l'anonimo autore si è ispirato e di mettere in piena luce gli splendidi risultati strutturali e formali raggiunti, si sia finito con l'affogare una delle cose più importanti del romanzo: la visione critica della società che il geniale umanista voleva trasmetterci.

Maria Giovanna Chiesa

Francisco López Estrada, *Tomás Moro y España: sus relaciones hasta el siglo XVIII*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1980, pp. 120.

Saggio prezioso questo di L.E., e tessuto con la sua abituale eleganza e discrezione, che mette a punto le numerose escursioni, che, a partire dal 1946, egli ha compiuto sul terreno della fortuna dell'opera e della figura del cancelliere inglese nella cultura spagnola del Cinque e Seicento. Esse ci erano già note, ma parzialmente perché disseminate in varie riviste: ora è possibile ripercorrerle in questo agile volumetto, che spinge l'analisi della fortuna di Moro sino a tutto il Settecento.

L.E. s'è collocato, con eccessiva modestia, nella limitata prospettiva della storia letteraria, ma le sue osservazioni sono assai stimolanti, e i dati comunicati molto utili per chi voglia intraprendere una storia del pensiero utopico spagnolo dal punto di vista della storia del pensiero politico e della storia politica e sociale della Spagna.

L'itinerario percorso da L.E. inizia con i rapporti tra Moro e Vives, prima a Bruges e poi a Chelsea. Egli sottolinea l'indubbia influenza dell'*Utopia* nel *De subventionem pauperum* di Vives. E' questa un'influenza che passa attraverso la comu-

ne mediazione culturale dell'agostiniana *Civitas Dei*, la cui lettura oltrepassa la problematica strettamente teologica e s'apre invece su quella filosofica del rapporto tra religione e Stato, non più come rapporto logico ma come rapporto dialettico, nel quale l'idea normativa della *civitas* diventa insieme superamento dello Stato, cioè della città dell'uomo, e misura della validità etica e storica dello stesso. Ma L.E. non s'avventura su questi sentieri concettuali. Dopo averci discretamente suggerito a farlo, ci riporta subito su quelli più sicuri della diffusione in Spagna della notizia della tragica morte di Moro, che, nella lettura che ne danno le varie "epístolas", risulta essere una pagina interessante di "un humanismo de grado menor" (p. 25), nel quale però il tema del rapporto dialettico Stato-religione, di cui sopra, si potrebbe ricogliere facilmente attraverso una maggiore trasparenza interpretativa. Tema che ritorna nella ricostruzione controriformista della vicenda politico-religiosa di Moro della *Historia Eclesiástica del Cisma de Inglaterra* (1588) di Pedro de Ribadeneira, dove però la preoccupazione del significato politico della vicenda di Moro rischia di respingere nel fondo l'esemplarità in sé della vita stessa del cancelliere. Esemplicità che invece è il fuoco del *Tomás Moro* (1592) di Fernando de Herrera, il quale riconduce la questione nei termini dello scontro tra valore civile come virtù morale e la "miseria de nuestra edad" (p. 34), nel contesto di una recupero culturale della lezione di Vives e Pedro Mejía. L'opera di Herrera, a differenza di quella di Ribadeneira, ebbe limitata circolazione, ma sarebbe interessante approfondire il significato e la motivazione della sua proposta alla cultura settecentesca con la riedizione del 1747 (cfr. p. 34, n. 25).

Pura biografia agiografica quella invece di Alonso de Villegas, nel suo *Flos sanctorum* (ed. cit. 1647), che ci consegna un Moro costruito con criteri analoghi a quelli del teatro religioso o "comedia de santos", e a quelli "de los artistas de la imaginería barroca que acercan las figuras religiosas que modelan a la percepción inmediata del contemplador" (pp. 42-43).

Ma non è solo la vicenda biografica esemplare di Moro che si diffonde in Spagna. La lettura del testo latino dell'*Utopia* doveva essere abbastanza diffusa se, come sottolinea L.E., nel *Prólogo al Crónico de el Cardenal don Juan Tavera* (1603) di Pedro de Salazar y Mendoza, l'*Utopia* viene citata come un'opera "classica" nel suo genere insieme a quelle di Platone, Senofonte e Cicerone.

Ma il capitolo più affascinante della fortuna dell'*Utopia* è il suo emigrare, insieme agli attrezzi agricoli e le sementi, nei bastimenti in partenza da Siviglia, per quell'America, la cui scoperta non era stata estranea all'oscura genesi dell'opera stessa. E' grazie a questo incontro dell'agostiniana idea normativa della città e del progetto della città perfetta di Moro con la realtà "vergine" americana ("los religiosos se llevaron a América, junto con la *Ciudad de Dios* de san Agustín, la Utopía de Moro" p. 52), che si verifica l'importante trasformazione dell'utopia da mera affabulazione letteraria e riflessione politico-filosofica in vero "programa político de aplicación práctica en una circunstancia concreta" (p. 54). Su tale linea si collocano la *Información* di Quiroga, il *Sueño* di Maldonado, l'episodio del "villano del Danubio" di Guevara, così come pure la *Política indiana* di Juan de Solorzano Pereira, mentre i *Comentarios reales* dell'Inca Garcilaso si muovono su quella della presentazione della realtà americana pre-ispánica come situazione utopica. Si assiste così all'interessante strutturarsi di una circolarità tra modello e realtà, dove

quella che con Benjamin si potrebbe chiamare "l'interpretazione tendenziosa del passato mitico", diventa insieme la chiave per intendere lo scarto attuale tra l'idea e la storia, e la certezza che il loro futuro incontro sarà possibile. Per cui non sarei molto d'accordo con L.E. nel vedere nella "valoración platónica de otros comentaristas" una versione "opuesta" a quella degli scrittori di cose americane, perché in fondo entrambi costruiscono sostituzioni letterarie all'impotenza operativa nella quale li costringe non solo la contingente realtà storica, ma lo stesso impianto teorico di partenza.

Altro è invece il problema critico che si apre quando l'utopia, che in Moro è "allo stato puro", diventa una microstruttura fatta funzionare in un contesto letterario non utopico, come il romanzo. E' il caso del *Persiles* e del *Quijote*. Ma qui il discorso diventa amplissimo, e L.E. vi accenna solo di sfuggita, e sembra accettare parzialmente, senza soffermarsi però su tutta la sua interna complessità argomentativa, la recente tesi di Maravall, quando afferma che "Cervantes no inventa, como Moro, el pueblo utópico en el que ya se ha logrado la vida justa, sino que demuestra como la idea de lograr un mejoramiento de la colectividad (que en él es el pueblo español) sólo conduce a la tragedia de los que emprenden aisladamente la aventura imposible" (pp. 78-79). Questa limitata attenzione al problema dell'utopia in Cervantes è spiegabile però dal fatto che il discorso critico di L.E. si limita ad una storia della fortuna dell'*Utopia* di Moro, e di un'influenza diretta di tale opera in Cervantes non è infatti possibile parlare.

Nel 1637 si colloca la prima traduzione in castigliano del secondo libro dell'*Utopia* da parte di Jerónimo Antonio de Medinilla y Porres. Questa "primera asomada española de la universal *Utopía*" (p. 84) è un momento assai importante, e mi trovo perplesso da una parte la riduzione di L.E. a semplice "empresa quijotesca" di questa volontà di "hacer común a toda suerte de gente" l'*Utopia* di Moro, e dall'altra la collocazione e insieme interpretazione del suo valore storico nella sfumata "paradoja que entraña la cultura andaluza como signo espiritual" (p. 84). La *Noticia, juicio y recomendación* che Quevedo prepone alla suddetta traduzione, e sulla quale L.E. si sofferma solo di sfuggita preferendo dilungarsi invece sulla *Carta a Luis XIII*, è una spia che avrebbe potuto portare a considerazioni più articolate sull'importanza della traduzione. L.E. ci ha già dato altrove un'analisi attenta delle annotazioni che Quevedo ci ha lasciato al margine della sua copia dell'edizione di Lovanio del 1548 della *Nova Insula Utopia* (cfr. *Quevedo y la "Utopía" de Tomás Moro*, in "Homenaje al prof. Giménez Fernández", Sevilla 1967, pp. 155-196), ma è mia impressione che gli sia sfuggito come fosse possibile qui cogliere il cristallizzarsi (dove l'*Utopia* serve da mediazione catalizzatrice) di un gruppo di idee che si cercherà di sciogliere nel momento della "crisi della coscienza europea". Gruppo costituito (riprendendo le parole di Quevedo nella cit. *Noticia*) da un lato dalla necessità di "hacer isla su idea" per dare un valore forte a quella critica contro la "tiranía", che ogni progetto alternativo racchiude in sé. E dall'altro dall'idea che sia necessario mettere in piedi, per rendere operativa la critica, quello che poi si chiamerà il "parti des philosophes", ponendo così il problema del rapporto politica e cultura come problema primario, perchè si realizzi l'aforisma quevediano che "si los que gobiernan le (=il libro *Utopia*) obedecen, y los que obedecen se gobiernan por él, ni a aquéllos será carga, ni a éstos cuidado".

Interessanti, ma solo come stimolo alla ricerca e alla riflessione, risultano le ultime pagine, che avremmo desiderato meno frettolose, dedicate alla presenza del pensiero di Moro nel *Teatro crítico* di Feijoo, nella *Sinapia* e nei vari testi utopici elencati da Guinard. Ma su questo rinvio alle mie riflessioni nella recensione, pubblicata in questo stesso numero della *R.I.*, al *Tratado de la Monarquía Columbina*. Nulla però ci viene detto della nuova edizione della traduzione di Medinilla del 1790: la ripubblicazione dell'*Utopia* a pochi mesi dallo scoppio della Grande Rivoluzione dell'89 è invece fatto di per sé stimolante ad una decodificazione più attenta.

Un saggio, concludendo, questo di L.E., che è felice risollecitazione a chiarire ulteriormente il valore della ricezione da parte della cultura spagnola dei "beneficios de este patrimonio", rappresentato dall'*Utopia* di Moro, e della sua partecipazione "en esta perduración junto a los autores de las otras naciones" (p. 114).

Giovanni Stiffoni

Tratado sobre la Monarquía Columbina (Una utopía antiilustrada del siglo XVIII). Edición y estudio de Pedro Alvarez de Miranda, Madrid, El Archipiélago, 1980, pp. LXI, 49.

Maravall, nel suo *Utopía y contrautopía en el Quijote*, ha giustamente sottolineato come un attento studio del pensiero utopico spagnolo sarebbe "una interesante aportación" alla storia della cultura della Penisola iberica, a quella storia, mi permetto di aggiungere, che tutt'oggi continua ad essere fatta attraverso giustapposizioni di piani diversi tra loro scollati, sì che ogni "arresto messianico dell'accadere" pare mandare in pezzi l'intera costellazione, e il bandolo dei progressi e dei regressi viene perso a solo vantaggio di una ricostruzione a senso unico degli eventi, quasi sempre internamente rotta in ottiche contrapposte. A parte le osservazioni che sono state fatte sulle "utopie reali" americane e sul recupero rinascimentale del mito dell'età dell'oro, componenti di grande importanza del contesto politico culturale della Spagna di Carlo V e Filippo II, bisognerebbe infatti scavare ulteriormente in quella interna dialettica tra rappresentazione dell'essere della Spagna e sogni del suo dover essere, da cui è percorsa tutta la cultura spagnola seicentesca. La traduzione castigliana dell'*Utopia* di Moro nel 1637 non è solo motivata dalla privata curiosità di Jerónimo Antonio de Medinilla y Porres, ma risponde ad un'esigenza della cultura del tempo di misurare sulla realtà un progetto globale capace di illuminarla rovesciandola.

Ma i secoli XVI e XVII, per lo meno allo stato attuale delle ricerche, non ci hanno consegnato che "manifestaciones de pensamiento utópico" o particolari articolazioni delle tensioni utopiche esistenti nella società del tempo. E' solo con il Settecento, secolo per eccellenza delle utopie, che si registra in Spagna la prima comparsa dell'utopia come genere letterario, nelle due versioni del viaggio fantastico e della affabulazione utopica. Solo che alla ricca letteratura utopistica francese la Spagna "afrancesada" del Settecento contrappone una produzione limita-

tissima. Anzi, se non fosse stata rintracciata nell'archivio del conte di Campomanes, nel 1975, da Stelio Cro e da Miguel Avilés Fernández, il manoscritto della *Descripción de la Sinapia, península de la tierra austral* (cfr. le due edizioni della stessa, Hamilton 1975 e Madrid 1976), avremmo dovuto concludere che la Spagna del Settecento non aveva conosciuto se non marginalmente tale genere. Questa affermazione implica ovviamente che considero la *Sinapia* opera settecentesca, e perciò non mi trovo d'accordo nè con Avilés, che la data ultimo terzo del XVIII, né con Cro, che la data ultimo quarto del XVII: propendo invece per collocarla al centro delle problematiche aperte dalla Guerra di Successione; ma non è questa la sede per riaprire su questo punto la discussione.

Recentemente Paul Jacques Guinard ha collocato, accanto alla *Sinapia*, altri testi di affabulazione utopica, come alcuni capitoli delle *Aventuras de Juan Luis* di Rejón y Lucas, l'utopia degli Ayparchontes pubblicata nel "Censor", i *Viajes de Enrique Wanton a las tierras incógnitas australes y al país de las monas* di Gutiérrez Joaquín Vaca de Guzmán y Manrique, il *Viaje de un filósofo a Selenópolis* probabilmente di Antonio Marqués y Espejo, due dei romanzi parzialmente utopici di Montegón, *Antenor e Mirtillo*, e l'ancora inedita *Eudamonopeia* di Joaquín Traggia. Produzione limitata dunque quella spagnola, sulla quale però vi sono comunque ancora molti spazi aperti ad una sua lettura più attenta e problematicamente articolata di quella che sinora ci ha offerto la critica.

E che il terreno sia ancora aperto anche sul mero terreno della scoperta di nuovi testi, lo testimonia questa proposta di A. de M. di un breve, ma interessantissimo testo, rintracciato non in qualche archivio, ma nel tomo XXX del "Semanario erudito" (1790) di Antonio Valladares de Sotomayor; testo sul quale nessuno, sinora, aveva richiamato l'attenzione, il che è ulteriore conferma come l'esplosione della stampa periodica settecentesca spagnola sia ancora ai suoi primi passi.

Il *Tratado sobre la Monarquía Columbina* è stato pubblicato dal Valladares senza il nome dell'autore e senza le abituali *Notas del editor*, e le ricerche di A. de M. non hanno sortito sinora risultato alcuno nella direzione della identificazione del suo autore. Quanto alla data di composizione dell'operetta, secondo A. de M. sarebbe, con ogni probabilità, quella stessa della sua pubblicazione o, al limite, di qualche anno anteriore (p. XI). Questa ipotesi mi sembra un po' fragile, perché se pensiamo che nel suo archivio Campomanes conservava vari scritti di carattere utopico, tra i quali anche la stessa *Sinapia*, non sarebbe da scartare la possibilità che lo scritto fosse proveniente se non da quell'archivio (visto che nel suo catalogo non è registrato), dalla biblioteca di qualche personaggio della cerchia dello stesso Campomanes, e pertanto la datazione potrebbe essere spostata più indietro.

A. de M., eliminata, credo giustamente, la possibilità che si tratti di un'opera dello stesso Valladares, scarta poi con eccessiva fretta e debole argomentazione l'ipotesi che il *Tratado* possa essere uscito dal gruppo che gravitava intorno al conte di Aranda (e quindi anche di Campomanes), così come respinge la possibilità di proporre una lettura in chiave (pp. LIV-LV). E questo lo conduce prima a fare dell'operetta una "reflexión de ámbito universal", e poi ad identificarne l'autore con un "resentido" e un "desencantado" proveniente da "esas clases medias de heterogénea composición que en la época están alcanzando dimensiones cada vez

mayores" (p. LVI). Il che lascia un po' perplessi, perché ciò viene motivato sostanzialmente solo dal fatto di un supposto carattere "antiilustrado" dell'opera, carattere che, ammesso che ci sia, potrebbe facilmente essere spiegabile se la collochiamo nel contesto del "giro hacia el conservaturismo" degli ultimi anni del regno di Carlo III, di cui ha recentemente parlato Domínguez Ortiz, datandolo verso il 1782, "giro" che però è strettamente collegato con la crisi generale europea che investe i *philosophes* a seguito del loro appoggio dato alla politica russa e prussiana nella questione polacca, crisi tuttavia che non significa rovesciamento delle posizioni, ma solo riarticolazione delle stesse.

Quanto alla polemica antinobiliare, che caratterizza alcuni passaggi dell'opera, e che anch'essi indurrebbero a scartare la sua collocazione all'interno del gruppo di Aranda, così geloso del ruolo egemonico della aristocrazia, "de sangre" si ma illuminata, questo forse varrebbe se spingessimo la datazione del *Tratado* al momento del confronto Aranda-Floridablanca e della rivendicazione radicale arandiana del ruolo politico esclusivo dell'aristocrazia dopo lo scoppio della Rivoluzione francese, ma serve meno se la retrodatiamo all'inizio degli Anni Ottanta o fine Anni Settanta. La polemica contro le "aves de rapiña que ahora se llaman nobles, hidalgos e ilustres", è tema abbastanza ricorrente negli scritti di Cadalso, dell'abate Gandara, di Cabarrús, di Moratín e altri, e rientra con facilità nel contesto della problematica del gruppo arandiano, che, proprio alla vigilia della sua crisi nel 1778, si svolgeva sulle coordinate di un ripensamento del ruolo che spettava ai *philosophes* nella nuova prospettiva che s'era aperta con la rivoluzione americana. E, a questo proposito, non si dovrebbe nemmeno scaratare l'ipotesi che la bisemia dell'aggettivazione "columbina" della Monarchia della Città del Sole sia intenzionale, cioè indicativa insieme sia della popolazione delle colombe, che la costituisce, che dello spazio "americano" dove potrebbe realizzarsi, soprattutto se pensiamo all'eco e alla partecipazione politiche ed intellettuali che la grande vicenda della rivoluzione americana del 1776 registrò presso gli ambienti illuminati della Spagna di Carlo III.

Ma veniamo al contenuto del *Tratado*. Esso è diviso in quattro *discursos*. Nel primo è descritta la presa di coscienza da parte delle "palomas", piccolo gruppo di uccelli, che ancora conducono una vita "con rectitud y sin doblez", dell'impossibilità di convivere con le altre "aves", che "antiguamente eran muy templadas y modestas" (p. 5). Il saggio Calistomos propone di fuggire e di rifugiarsi nella Città del Sole. Si oppone al progetto Polirroa, che definisce la "inocencia, candidez y simplicidad" delle colombe "rusticidad y torpeza", "estupidez" e "ignorancia" (p. 9). Dopo un violento e cruento scontro con i "mochuelos, buhos y lechuzas", il viaggio ha inizio. Questo e l'arrivo nel bosco della Città del Sole e la buona accoglienza della regina Crisorrea, occupano il secondo *discurso*. Il terzo è dedicato alla descrizione dell'utopia vera e propria, regno dove manca la proprietà privata, tutto è in comune, non esistono né privilegi, né gerarchie, né ambizioni, né onori. Poi è esposto il codice che dovrà reggere la nuova società.

Sottolineiamo alcune caratteristiche distintive di questa utopia. Le leggi, "pocas, cortas y claras", vengono istituite solo perché la "naturaleza humana" è "propensa al vicio" e "inclinada a la avaricia", ma in quanto norme vincolanti sono in sé un fatto negativo, un "grave peso con que esclavizan las conciencias timoratas"

(p. 17). A. de M. è tentato di parlare al proposito di dimensione "ácrata" del *Tratado*, anche se sottolinea il "riesgo de caer en el anacronismo", ma comunque ritiene che questo è "algo de lo más audaz que se ha dicho en España hasta el siglo XVIII" (p. XLVI), Giudizio, quest'ultimo, che sarebbe da sfumare alquanto, perché certe punte polemiche del *Tratado* contro la struttura costringitiva delle leggi e la loro scarsa efficacia sono facilmente riconducibili a stilemi con un tasso di frequenza, anche nella letteratura politica spagnola del Settecento, più alto di quanto A. de M. ci voglia far credere.

Quanto alla svalutazione delle scienze, presente nelle leggi sull'educazione ("no aprenderán más ciencias que las de saben discernir las obligaciones para con Dios y las obligaciones para con los hombres", p. 18), e alla polemica contro "la curiosidad de ver Países extraños" (p. 23) e alla conseguente xenofobia, più che essere degli elementi che debbano condurre a definire l'anonimo autore del *Tratado* "enemigo declarado de la Ilustración" (p. XLVII), essi possono essere tranquillamente ricondotti a certe tematiche rousseauiane, che già cominciavano a circolare in Spagna in quegli anni. Parlare pertanto di "antiilustración", se potrebbe essere parzialmente giustificato dalla collocazione dell'operetta nel contesto del "giro" di cui ho parlato sopra, mi sembra improprio se la esaminiamo dal punto di vista della sua struttura concettuale. Questo testo utopico, infatti, si inserisce molto bene, come gli altri testi utopici settecenteschi, nel contesto delle inquietudini e delle speranze suscitate dal clima illuminista, e partecipa delle sue incoerenze, dei suoi scarti e delle sue oscillazioni. E poi sarebbe riduttivo, come sembra implicitamente fare A. de M., ricondurre l'utopia ad una mera radicalizzazione emotiva dell'impegno riformista, sulla linea di Venturi, sí da chiudere comunque sempre circolarmente il rapporto utopia-riforme, ed espungere pertanto come anti-illuminista ogni testo utopico che non rientri in tale circolarità. L'appartenenza o no di un autore al movimento dei Lumi non deve prescindere dal fatto che tale movimento è intrinsecamente strutturato non su di una omogeneità di segno sempre progressivo, ma su contraddittori modi di confrontarsi con i problemi di una società che deve essere sottoposta a trasformazione. Se poi volessimo accettare l'impostazione di Charles Rhis, che propone un contrasto irriducibile tra *philosophes* ed utopisti, cadrebbe di per sé, come superflua, l'aggettivazione "antiilustrada" del *Tratado*, essendo sostanzialmente antiilluminista ogni utopia settecentesca. Mentre se accettassimo l'impostazione del *Colloque* del 1961 dedicato al tema *Utopie et Institutions au XVIIIe siècle. Le pragmatisme des Lumières*, allora è tutto l'illuminismo che cade sotto la categoria dell'utopia. Dunque sulla natura "antiilustrada" del *Tratado* ci sarebbero molte cose da chiarire.

L'originalità del *Tratado*, rispetto agli altri testi di letteratura utopica, si rivela nell'ultimo *discurso*. La classica conclusione ottimistica delle utopie viene qui rovesciata. Il nuovo ordinamento ha realizzato la "prosperidad" e la "abundancia", facendo "olvidar las miserias pasadas", ma ha dato, col tempo, anche origine al "fausto" e alla "soberbia", "y una vez introducidos estos vicios es necesario reine la avaricia, origen de todo desorden y maldad" (pp. 21-22). La "prosperidad", la "demasiada lozanía", la troppa "libertad y no mediana presunción" hanno indotto molte colombe a farsi "palaciegas, enfadadas de vivir en las casillas o chozas de que usaban sus gentes" (p. 23), sì che "insensiblemente se hicieron aves de rapiña"

(p. 28). A questo punto il ciclo si chiude e si riapre: nuova fuga delle poche colombe rimaste fedeli alle leggi dell'antica Città del Sole, trasformatasi da un "mondo giusto" a un "mondo alla rovescia", verso però non un nuovo bosco dell'utopia, ma verso "las ciudades de los hombres", sì che "huyendo de unos enemigos dieron en poder de otros peores" (p. 29). Conclusione assai interessante, perché sembra quasi riproporre l'ambiguità che risiede nell'originaria etimologia della parola-chiave utopia: spazio della felicità (eu-topos) che, proprio perché tale, non esiste (ou-topos). Il progetto, nel momento stesso che si costruisce come assoluta alternativa, denuncia la propria impossibilità a realizzarsi, e riconsegna al destinatario dello stesso la realtà di un circolare fallimento.

Nella struttura di questo interessante viaggio per e/o attraverso un'utopia che si rovescia nel suo contrario, sembra quasi riflettersi la crisi del progetto riformatore di Carlo III e la presa di coscienza che tale crisi s'era verificata perché i vari Calistomos avevano voluto sussumere nel dover essere teorico-programmatico l'essere di una Spagna che non era socialmente capace di guardare dentro sino in fondo nelle proprie oggettive contraddizioni. Il sogno e la tragedia dell'intellettuale dell'epoca sono ben tradotti nell'immagine finale del "palomo bachiller", che "dijo que la felicidad consistía en destruir tantos tribunales" e "pagó con el pellejo" (p. 28).

Un invito dunque, questa interessante proposta di A. de M., a ripercorrere con attenzione, e più scaltrite chiavi di lettura, la dimensione utopica di una Spagna settecentesca, che sinora ci è stata consegnata monca di questo momento fondamentale della struttura binaria dell'intera parabola dei Lumi.

Giovanni Stiffoni

Antonio Márquez, *Literatura e Inquisición en España 1478/1834*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 274.

En los últimos años el interés por la Inquisición ha llegado a ser casi sorprendente. Baste pensar en el número de publicaciones recientes dedicadas al tema, entre las cuales deseamos recordar la reedición de la obra ya clásica de Llorente, *Historia crítica de la Inquisición en España* (Hiperion, 1980) y el interesante trabajo del joven investigador Ricardo García Cárcel, *Orígenes de la Inquisición española* (Barcelona, Península, 1976). El hecho puede considerarse en cualquier caso como una especie de "despego" de la investigación histórica, limitada durante años por el franquismo. Antonio Márquez viene ahora a ocupar también un lugar destacado con este ensayo suyo, habiendo publicado con anterioridad *Los Alumbrados* (Madrid, Taurus, 1972), considerado como el estudio más importante sobre el tema. Subrayamos en seguida que el principal mérito de Márquez es el de cotejar — en ambos trabajos — la complejidad del hecho histórico por medio de una perspectiva interdisciplinaria inspirada sea en la filosofía y la teología — como en *Los Alumbrados* —, sea en la crítica y la información literaria — como en *Literatu-*

ra e Inquisición. Desde el primer capítulo, la trama polémica del libro insiste sobre uno de los temas más debatidos de la historia de la cultura española: cuál es el origen de la decadencia española, y la preocupación inmediata de nuestro autor es la de examinar el problema mediante la ecuación Literatura-Inquisición. Si hay decadencia — parece sugerir Márquez — hay que preguntarse también “quién es el culpable de la decadencia misma” (p. 36). Pero en la forma de plantear la pregunta la respuesta ya está anticipada porque la causa de aquélla no puede sino ser extrínseca y manifestarse en el desarrollo histórico de la literatura. Por otra parte este desarrollo ¿se supone coartado por la Inquisición? Si se contesta en términos tales, forzosamente surgen nuevos interrogantes entre los cuales aquél que afecta al dónde situar el comienzo de la decadencia literaria. ¿A la muerte de Calderón, cuando ya la Inquisición tiene doscientos años de existencia? No hace falta olvidar, en efecto, que durante “este largo período de tiempo, teóricamente adverso a la literatura, la producción literaria española ha alcanzado sus máximos índices de cantidad y calidad en la poesía, la novela y el teatro” (p. 37). Así, pues, la fórmula propuesta se revela incorrecta, del mismo modo que todas las que se inspiran en un modelo foráneo (como hizo Montesquieu en sus *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* y que Mme. de Staël consolidó en su *De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales*) y por consiguiente la pregunta debe ser: “cuál ha sido la relación entre un aparato de control ideológico, como es la Inquisición española, y un género de producción igualmente vinculado a las distintas ideologías de al España moderna” (p. 37).

Con la nueva óptica bajo la cual Márquez propone el tema, éste consigue vivificarlo sin pretender por supuesto agotarlo ni dilucidarlo una vez por todas. Además, los que estén familiarizados con la terminología marxista (o althusseriana) podrán observar que en el fondo, para nuestro autor, no se trata sólo de un préstamo conceptual, lindante con el préstamo terminológico (el aparato ideológico del estado), sino de una distinta forma de presentar el problema, eludiendo precisamente los falsos determinismos y enunciando de entrada el carácter *ideológico* de las dos instancias, que se influyen dentro de un conjunto orgánico más amplio y complejo.

Pero, desde el punto de vista de la literatura, Márquez no puede limitarse a esta constatación, y es por ello que elige para su libro el mismo *motto* elegido por el escritor que es objeto de análisis en uno de sus capítulos, Fray Luis de León: *ab ipso ferro*. En él se resume la fórmula de la relación entre la Literatura y la Inquisición española, explicitada de forma terminante en la *Oda IX*, a Felipe Ruiz, cuyos versos sirven de epígrafe al libro. La literatura, pues, es un organismo cuya vitalidad se acrecienta cuando se intenta frenarla: en este sentido, la Inquisición sólo pudo ser para ella estímulo y no freno. Para constatar de qué manera se realiza semejante incentivo, Márquez se propone una revisión de todos o al menos de los principales “casos” relacionados con la literatura que constituyen el amplio historial de la Suprema. El autor los distribuye en grandes categorías, comprendiendo en su gama todos los posibles puntos de vista que pueden haber intervenido en la polémica o facilitando — como para San Juan — su fórmula peculiar de juicio. Se presentan los autores procesados y los mismos inquisidores-escritores (como Antonio de Guevara y el padre Mariana), sin olvidar a los escritores cuya si-

tuación en la sociedad española de los siglos XVI y XVII estaba estigmatizada por su supuesta ascendencia judía (como Rojas o Luis Vives) ni a los periodistas del siglo XIX, en lucha constante contra los poderes inquisitoriales: así se explica que “la prensa quede identificada como instrumento revolucionario y que en cuanto tal reciba especial atención de los inquisidores” (p. 61).

Un apartado de especial importancia es aquél reservado a “La Celestina y la Inquisición”, en el cual se pone en entredicho y se juzga negativamente la “crítica genética” de la obra, propuesta por Américo Castro y su discípulo Stephen Gilman. Los dos autores compartían la creencia de que la Inquisición no actuó como inhibición sino más bien como “reto” creador. Así para el autor del *Quijote*, la ofuscación inquisitorial — que la conciencia de Cervantes no pudo tener en cuenta — fue “tan fecunda y estimulante artísticamente para su arte como lo fueron su pobreza y su situación marginal respecto a la sociedad de su tiempo”, en palabras de Castro (Cfr. *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967). Como es sabido, para el autor de la *Realidad histórica de España*, existen características literarias que diferencian a los cristianos viejos de los nuevos, pero las exageraciones a que llega Gilman, partiendo de las hipótesis de su maestro, transforman en una especie de formulismo empobrecedor lo que en Castro era más bien conciencia de una mayor complejidad. Explicar *La Celestina* en función de la Inquisición, aceptando un determinismo directo que borra toda posible mediación entre ambas expresiones, es un acto de violencia metodológica. A ese respecto, Márquez es taxativo: “A pesar de su indudable atractivo, hoy no es posible afirmar ni a nivel de crítica literaria, ni mucho menos a nivel histórico y sociológico, que haya relación genética entre La Celestina y la Inquisición” (p. 216).

Lo que queda patente del estudio de nuestro autor es que si de un lado se ve la Inquisición como un “reto” creador que hizo reaccionar a los autores, según la fórmula de Fray Luis de León (como “La nudosa carrasca” que “de hierro torna rica y esforzada”), y por el otro se subraya que no existe vinculación genética entre esta obra o aquella y susodicha institución, la necesidad de una reelaboración teórica de los conceptos se impone. La génesis es inconsciente, pertenece a los mecanismos secretos que constituyen la esencia misma del escritor; en cambio la reacción contra algo que la coarta — y no inconscientemente — forma parte de su *proyecto* personal, para decirlo con terminología existencialista. Márquez no logra contestar plenamente a la pregunta que forzosamente se desprende de sus atildados y novedosos planteamientos del tema: de qué forma el proyecto reproduce, niega, afirma o sencillamente subraya aquella génesis. Sin embargo, incursionando inteligentemente en la crítica literaria como historiador y admitiendo que su “investigación se cierra con amplio horizonte de trabajo por delante” (p. 230), deja abierto el camino a ulteriores pesquisas que supongan un mutuo sostén entre historiador y crítico para evitar cualquier enfoque equívoco, pasional o llanamente convencional de problemas interdisciplinarios semejantes al que acaba de analizar.

Emilietta Panizza

Giovanni Allegra, *La viña y los surcos. Las ideas literarias en España del XVIII al XIX* (trad. I.M. Zuleta), Sevilla, Universidad, 1980, pp. 367.

Esce ora, in edizione spagnola (di aspetto gradevole, ben tradotta ma non immune da refusi tipografici), quest'opera che aveva visto la luce, nella versione originale, nel 1975 (Roma, Ed. Bulzoni).

E' una sorta di storia della cultura letteraria spagnola nel secolo XIX, colta attraverso alcune tappe fondamentali e letta in chiave di tradizionalismo. Tradizionalista fu, sostiene l'autore, tutto il secolo scorso, nella sua opposizione costante all'illuminismo — e nella conseguente "sfiducia nei paradisi della ragione" nonché nel ripudio degli ideali cosmopolitici —, nella "rinnovata coscienza delle glorie passate", nel richiamo al *siglo de oro*, nell'esaltazione della fede religiosa e della pietà semplice, delle virtù nazionali e dei costumi popolari.

Partendo da questo presupposto, l'autore verifica passo passo la presenza di atteggiamenti tradizionalisti in diversi momenti della storia culturale: in Böhl de Faber, nell'*Europeo*, in Fernán Caballero e in Gil y Carrasco, nelle *Leyendas de Bécquer*, in Pereda e in Ganivet, per concludere, come ci si poteva aspettare, con la *Historia de los Heterodoxos* di Menéndez Pelayo. Fuori da questa linea, qualche pagina è pure dedicata al saggio *De l'Espagne*, in cui il danese Ferdinand d'Eckstein già proponeva, nel 1836, un'interpretazione della storia spagnola in chiave di popolarismo e di tradizionalismo; qualche altra è rivolta, a modo di premessa, alla reazione anti-francese (culturale e politica), che offre il destro all'Allegra per sottolineare la scarsa rispondenza che gli ideali liberali avrebbero destato fra il popolo spagnolo.

L'analisi procede serrata e lineare, rivelando una partecipazione ideologica talvolta accesa che qua e là sfocia in polemiche contro le posizioni "laiciste" e "moderniste", che all'autore paiono approdare a forzature interpretative.

Certo non è facile condividere tutte le affermazioni dell'Allegra, che in qualche caso potrebbe destar l'impressione di giovare di una sua capacità dialettica e argomentativa — che possiede in larga misura — per imprimere una certa direzione al discorso. Personalmente, mi suonano un po' mitici e astratti i concetti di popolo e di paese reale cui spesso l'autore si appella. Così come mi riesce arduo accettare l'idea (del Menéndez Pelayo ma, se non erro, condivisa dall'Allegra) di un'Inquisizione accettata e perfino richiesta dal popolo spagnolo o certe pagine che suonano come giustificazione del carlismo e dell'assolutismo fernandino (devo però riconoscere che nessuna di queste affermazioni è gratuita o improvvisata; tutto nasce da una lettura meditata, personale fin che si vuole, di fatti e documenti).

E' peraltro assai più difficile non concordare sulla tesi generale, che si fonda su di una documentazione ampia e su di una vasta gamma di richiami alle più svariate zone della cultura europea.

Che il secolo XIX abbia, fin dal principio, con Böhl e con l'*Europeo*, operato una scelta culturale di tipo conservatore (o moderato o tradizionalista che dir si voglia) credo che sia ormai pressoché pacifico. Che sia proseguito nell'avventura romantica guardando assai più agli Schlegel e allo Scott che al Byron e all'Hugo,

rifiutando quello che l'Allegra definisce il romanticismo "frenetico", mi pare altrettanto fuor di discussione.

Certo, nella seconda metà del secolo, il panorama ideologico e culturale è meno uniforme e, in ogni modo, più complesso di quanto non possa apparire dagli utimi capitoli del libro; d'altro canto, non si può certo fare carico all'Allegra di aver soffermato la sua attenzione prevalentemente su quegli autori che rientravano nell'orizzonte della sua indagine e che inoltre rappresentano aspetti altamente significativi del tradizionalismo.

Altro è il discorso ove ci si ponga il problema degli effetti positivi o negativi esercitati dal tradizionalismo. L'Allegra, pur con certe intelligenti riserve, è palesemente orientato verso un'interpretazione favorevole; altri, anche fra gli italiani, sono di orientamento diametralmente opposto (penso, per fare un esempio, alla definizione di "opera gretta e velenosa, mai abbastanza esecrata" data dal Di Pinto all'*Historia de los Heterodoxos*, che l'Allegra giudica invece come un degno, nobile coronamento dell'intenso lavoro culturale dell'Ottocento).

Ma questo è problema che esorbita dai limiti di una recensione e che forse i cento o più anni che ci separano dall'epoca presa in esame non permettono ancora di studiare col necessario distacco.

In ogni modo, di là dalle polemiche che può suscitare, di là da giudizi che a qualcuno potranno sembrare paradossali, l'opera rimane la testimonianza di un'indagine seria ed elaborata e una stimolante propedeutica alle ricerche sull'Ottocento spagnolo.

Ermanno Caldera

Romancero de la guerra civil. Selección, introducción y notas de Francisco Caudet, Madrid, Ediciones de la Torre, 1978, pp. 150.

Aunque la posibilidad de consultar y estudiar *El Mono Azul* sea ahora relativamente fácil, gracias a la excelente reproducción anastática de la edición de Madrid (1936-39) llevada a cabo por el Verlag Auvermann (Glashütten in Taunus, 1975), la antología de romances que nos brinda Caudet ha de ser calificada de laudable. Los 65 romances reunidos en la antología se deben, en efecto, a las mejores plumas de la época (Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Balbontín, Bergamín, Garfias, Hernández, Herrera Petere, Moreno Villa, Quiroga Pla, Serrano Plaja, Varela, etc.), y suponen una muestra palpable del empeño de los poetas que optaron deliberadamente por la causa popular, lo que entonces era sinónimo de la lucha por la cultura. Estos romances, sacados en su totalidad de *El Mono Azul* y provistos cada vez de la fecha de su aparición en la revista, revelan con nitidez el desarrollo de la contienda: al principio la confianza en una expedita victoria republicana, que se cristaliza en una poesía de divulgación y de combate, destinada principalmente a los hombres del frente: después, al perfilarse la envergadura real de la lucha, los poemas son más reflexivos, en función de un humanismo socialista y de la reconstrucción postbélica.

Sin embargo, los romances burlesco-inevectivos ocupan, al lado de los heroico-exhortativos (35 en total), un lugar predominante (14 de los 65 antologizados), ya que, desde luego, tuvieron una enorme incidencia en el público, entonces especialmente sensible a la presentación caricaturesca y satírica del enemigo. Pensemos, por ejemplo, en el enorme impacto que tuvieron "Radio Sevilla", "El último duque de Alba" (ambos de Alberti), "El mulo Mola" (de Bergamín), "A Franco, el pirata" (de Balbontín) y "Escena edificante" (de Herrera Petere).

Loable es asimismo la aguda y amplia introducción (pp. 13-49) de Caudet, conocido especialista en el tema, que logra situar el romancero de la guerra civil en su contexto histórico y cultural. Se trata, pues, de una recopilación y de un estudio que ha de tener muy en cuenta quien entienda valorar la poesía comprometida de la guerra española.

José Manuel López de Abiada

José Ortega y Gasset, *Origen y epílogo de la filosofía y otros ensayos de filosofía*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1981, pp. 195.

Paulino Garagorri procede ad un ritmo allegro nella sua impresa di raccogliere le opere di Ortega sulla base di un'utilizzazione attenta anche di scritti dispersi e di manoscritti. Pochi mesi dopo la pubblicazione dell'undicesimo volume, *Meditación del pueblo joven y otros ensayos sobre los pueblos americanos*, di cui parlai nel n. 12 di questa *Rassegna*, siamo già, con *Unas lecciones de metafísica*, al quattordicesimo. Preferisco riferire del dodicesimo, *Origen y epílogo...*, che raccoglie scritti degli anni quaranta ed inizi dei cinquanta, cioè rappresenta un Ortega finale o quasi finale; scritti che inoltre hanno in comune il riferimento alla storia della filosofia.

Non farò qui che accennare a *Idea para una historia de la filosofía*, studio pubblicato nel 1942 e incluso già nel volume sesto delle *Obras completas*, perché appunto è ben noto. Per Garagorri contiene "una aportación capital del pensamiento de Ortega a la filosofía de nuestro tiempo" (10), e comunque è da considerare tra i più pregnanti e rappresentativi. Si insiste tanto su *La rebelión de las masas* e caso mai su *España invertebrada* che queste opere comprensibilmente, anche se ingiustamente, finiscono col venire in uggia a chi veramente conosce Ortega. Se qualcuno volesse iniziarsi alla lettura del maggior filosofo della lingua spagnola non consiglierei certo tali scritti degli anni venti, ma, per esempio, queste *Ideas* dell'inizio degli anni quaranta; e credo che Ortega sarebbe d'accordo. Consigliare di iniziare la lettura di Ortega con quelli è tradirlo; anche la lettura di solo queste *Ideas* dà una idea incompleta ma abbastanza profonda della sua filosofia.

Il lavoro più ampio raccolto nel volume, *Origen y epílogo de la filosofía*, risulta dall'introduzione alla *Historia de la filosofía* di Julián Marías (1941) e da

Fragments sobre el origen de la filosofía, contributo al volume d'omaggio a Karl Jaspers (1953) unificati nel manoscritto orteghiano. Già apparve come scritto unico nel 1960. Era del tutto naturale che la "razón histórica" si concretasse in una riflessione sulla storia del pensare; che Ortega si facesse, molto a suo modo, storico. Propone infatti una fenomenologia del pensare che vuol cogliere questo nel momento di creare la lingua; e quindi abbozza anche una linguistica generale. "La lengua es (...) lo que el individuo no crea sino que halla establecido en su contorno social" (60). La gente vede tutto dal di fuori, è un "irresponsable e impersonal personaje" (63). Il sapere invece è "un hontanar que únicamente pulsa en la soledad" (57). Così è nata la filosofia, che si contrappose alle credenze collettive. La filosofia non è qualcosa che sia sempre esistito; è stata l'invenzione di alcuni solitari: Eracrito è "el absoluto individuo", che "se retira de la plaza pública a lo profundo de una áspera montaña" (85). Il positivismo ha pensato che "con los hechos históricos (...) no hay sino anotarlos" (95); ma "la historia es una repertorio riquísimo de posibles operaciones que debemos practicar con los hechos, las cuales comienzan precisamente cuando se ha anotado ya el hecho". La storia di questo avvenimento fondamentale, la nascita della filosofia, viene fatta da Ortega con un impegno di documentazione che è lontano dall'antico "ensayismo"; diventa una ricerca di onomasiologia, che è anche una ricerca di semantica storica, perché le parole si affermano in una determinata circostanza, in rapporto con determinate situazioni di chi le introduce nel linguaggio, sicché il mutamento del nome del pensare (e del pensatore) è anche un mutamento di riferimenti.

Una continuità con lo scritto più ampio rivela l'inedito che Garagorri ci offre, *Medio siglo de filosofía*, (127-144), che vuol "contar" il pensiero filosofico dal 1900 al 1950, ed ha "un cariz autobiográfico", come nota lo stesso autore. "La autobiografía es el superlativo de la razón histórica", afferma, dopo aver citato Dilthey. "No es un acaso que Dilthey, el primer hombre que entrevé la razón histórica, (...), se caracterice porque no dio sino obras truncas, fragmentos, muñones, proyectos, primeros tomos, primeros capítulos, suspiros, balbuceos" (128): come Ortega stesso. Da Descartes, la filosofia ambisce essere una scienza: è animata da uno snobismo scientifico. Ma le scienze non accettano se non problemi che in linea di principio sono solubili; la filosofia invece, come la facevano i greci, "partía hacia el radical conocimiento de esa realidad indómita, indomada y acaso indomable" (133). Dopo la "genial insensatez" dei tedeschi venne il positivismo, che è la rinuncia a filosofare. Si studiarono le filosofie del passato, ma ciò "no tiene apenas que ver con filosofar". Verso il 1900 c'era un "repertorio de ideas, normas, estimaciones" che costituivano il "poder público" filosofico: era il neokantismo. Ma il neokantismo non era una filosofia, era uno scolasticismo. Heidegger ha voluto risuscitare la ricerca dell'essere, che era qualcosa che successe ai greci, e che non può più succedere con autenticità a nessuno; Sartre, dopo di lui, risuscitò la polverosa terminologia hegeliana.

Lo scritto è interrotto o la continuazione si è perduta. Ma intravediamo la collocazione di se stesso, che si deduce da altre parole postume.

Siamo alla soglia del centenario della nascita di Ortega, che vorremmo prete-
sto per un nuovo interesse per la sua opera, cioè per lui. Non vorremmo essere gli scolastici di lui; "pensar es dialogar con la circunstancia". Ma è così diversa la no-

stra circostanza? Quando conclude, Ortega non ci piace; ma conclude poco, scrive "obras truncas, fragmentos, muñones, proyectos, primeros tomos, primeros capítulos, suspiros, balbucesos". Comunque ci dà un sentimento di s-coperta, di "a-le-theia".

Franco Meregalli

Ramón J. Sender, *Obra completa*. Tomo I: Prefacio del autor, *Bizancio*, *Tres novelas teresianas*, Barcelona, Destino, 1976, pp. 731; tomo II: *Jubileo en el Zócalo*, *Carolus Rex*, *Las gallinas de Cervantes*, *La aventura equinoccial de Lopé de Aguirre*, ibid., 1977, pp. 777; tomo III: *Las criaturas saturnianas*, *El pez de oro*, ibid., 1981, 788.

Perché l'editrice Destino abbia iniziato l'impresa di pubblicare la "obra completa" di Sender proprio da quelle che lo stesso autore chiama "novelas históricas", che sono in gran parte in commercio anche in edizioni singole, non risulta chiaro. E' evidente che per una comprensione totale di Sender sarebbe stato più utile il recupero di scritti difficilmente reperibili, o la raccolta in uno o due volumi dei racconti brevi, ora dispersi in volumetti editi da diversi editori in diversi paesi e costituenti talora dei risultati più indiscutibili che i romanzi storici. In qualche caso si tratterà di calcoli puramente editoriali; in altri di considerazioni di opportunità politica, o anche di un certo disagio dell'autore di fronte a scritti remoti che non corrispondono più al suo sentire attuale (questo pare il caso de *El verbo se hizo sexo*, romanzo biografico su Santa Teresa, pubblicato nel 1931 e in un certo senso sostituito più tardi dalle *Tres novelas teresianas*, giudicando da quanto racconta lo stesso autore, t. I, 577-578). Comunque, prendiamo atto che l'edizione dell'*Obras completa* si apre con quattro volumi (il quarto non è ancora uscito) di "novelas históricas".

L'autore prepone al primo volume un *Prefacio sobre las novelas históricas* (5-38). Non è da attendere dalla prosa riflessiva di Sender gran cosa. Sender non ha disciplina di pensiero né culto per la prosa vigilata. In questo *Prefacio* dobbiamo cercare piuttosto una testimonianza umana e l'espressione occasionale di propositi, e le troviamo difatti più che altrove, come è abbastanza naturale, dal momento che qui l'autore parla delle singole opere raccolte, e quindi del suo lavoro di narratore. Interessano anche alcuni particolari autobiografici: nel Messico restò "algo más de un año, no tuve trabajo, ayuda ni protección de nadie" (8). A quanto sembra, aveva lasciato i suoi bambini a New York, in casa di un'amica (9). In realtà, che ricordi, i bambini (non se stesso come bambino e i bambini suoi coetanei): i bambini visti con occhio di adulto, non hanno posto nella sua opera. Ancor più interessano alcune dichiarazioni, che costituiscono un embrione di poetica del romanzo storico. Nei romanzi storici "no se trata de maltratar o de exaltar a nadie, sino de ponerse en su lugar y probar a adivinar sus sentires y sus pensares más

genuinos" (17); "mi aproximación a los caracteres novelescos por monstruosos que sean es siempre una aproximación dirigida por alguna clase de simpatía humana, es decir de necesidad de comprensión (23); "me gustaría que el lector se sintiera (...) no necesariamente convencido sino satisfecho de sus propias reacciones y emociones en el nivel neutro del arte. Es decir, en el plano de la emoción poética" (25).

"Yo no soy un historiador sino un novelista y, por lo tanto, aunque respeto la estructura histórica, interpreto personas y hechos según mi manera de ver las cosas y desde los ángulos del tiempo en que vivimos", aggiunge (tomo III, 405) in una pagina premessa, come ad ogni altra opera, a *El pez de oro*, per indicare "los antecedentes". *El pez de oro*, che non era ancora stato pubblicato al momento in cui Sender scriveva il Prefacio (cfr. 25), nel 1975; lo fu nel 1976, cioè è la più recente delle opere raccolte. Difatti era l'unica che non avevo letto e sarà l'unica di cui qui riferirò.

Un povero pescatore russo pescò un giorno un pesce d'oro che gli disse: "sono qualcosa di più di un pesce. Rimettimi in acqua e ti darò quel che vorrai". Il pescatore pensò che aveva una sedia rotta, e ne chiese una nuova. Tornò a casa e ve la trovò. La moglie osservò che poteva chiedere qualcosa di più: una casa nuova. Il pescatore chiamò il pesce d'oro, fece la nuova richiesta e, tornato, trovò una casa nuova. Ma la moglie non era ancora soddisfatta; aumentando le richieste, giunse ad essere imperatrice, ma ancora si sentì malinconica e triste: voleva comandare a tutti gli imperatori del mondo — e si trovò nella vecchia casa sulla sedia rotta.

Questo apologo racconta (76 dell'edizione sciolta 1976, alla quale si riferiscono anche le citazioni seguenti) Alessandro I di Russia, all'apice del suo potere, nel 1815, a Parigi, ad una adolescente muta, Dodoette; ma a lui lo aveva raccontato la sua "consejera áulica en materias de gobierno interior" (95), la baronessa Barbara Juliana Krüdener, di cui aveva letto il romanzo *Valérie*. Anch'egli, come il pesce d'oro, aveva ceduto a Napoleone; ma poi l'aveva annientato quando volle impedirgli una superiorità totale, come osserva suo fratello, il granduca Costantino (53).

Della Russia Sender si era già occupato in uno dei suoi molti romanzi "storici", *Las criaturas saturnianas* (1968); e il ritorno non è senza significato. Ne *El pez de oro* egli convoglia un'erudizione immensa e luttuosa, in cui non sempre sapresti dire se lo scarto dalla realtà storica è intenzionale o dovuto a imprecisa informazione; e, nel caso che sia intenzionale, se voglia essere una deformazione mitizzatrice o semplicemente corrisponda al desiderio di prendere in giro il lettore che lo prendesse sul serio come fonte storica. Non vi è dubbio che alcune deformazioni sono intenzionali e necessarie al racconto: nel 1815 Puškin aveva 16 anni, e non ventuno (309); ma l'infedeltà al dato è necessaria perché Sender vuole inserire in un determinato momento il poeta come esperienza dell'imperatore, che nutre per lui una benevolenza contrastante con l'ostilità del suo governo.

Alessandro, infatti, appare subito nella prima pagina, paradossalmente, come un contestatore: un contestatore di se stesso, di necessità. Rousseau è al fondo di lui (lo si cita ripetutamente: 14,31,71...). E' per tutte le religioni e contro tutte le chiese (egli capo supremo dell'ortodossia russa). La sua consigliera (ed amante) "Valérie" è un'appassionata predicatrice di un cristianesimo inquietante. Gli spie-

ga (a letto) come Filone d'Alessandria abbia inventato "el arquetipo", Cristo, senza farne il nome, cosa che avrebbe fatto poi San Paolo. Cristo non è mai esistito, dice Valérie; anzi è sempre esistito, corregge Alessandro. (Sender fa anche una storia della Krüdener, così chiamata per aver sposato a diciotto anni il barone Krüdener, "un diplomático ruso que podía ser su abuelo", 93. In realtà, quando la sposò aveva trentanove anni: cfr. *Mme de Krüdener, Écrits intimes et prophétiques*, Parigi, CNRS, 1975. La Krüdener accompagnò effettivamente Alessandro, nel 1815, ma andando a Parigi, non tornandone verso la Russia). "Filón hace prevalecer el mundo moral sobre la explicación racional del mundo": veniva bene in quell'epoca in cui "los filósofos y poetas se inclinaban al mundo invisible" (132): per esempio, Jung-Stilling. Alessandro penetra "al fondo de la personalidad" di Valérie, dove "una confusión cálida y apasionante ponía en acción todas sus capacidades de intuición y de fe en lo sobrenatural" (170); e a poco a poco si stacca da "Nuestra Señora de la Santa Alianza". Anni più tardi Valérie gli dice che bisogna restare al potere, per "estimular por todos los medios e imponer el liberalismo humanitario" (381); ma Alessandro se ne sente sempre più distaccato. Era l'uomo più potente del mondo; era adorato dai suoi soldati e ammirato da tutti; era perfino ruscito, lui czar di Russia, a farsi amare dai polacchi. Non c'era donna che non ne fosse innamorata; non conosceva la difficoltà della conquista, e così aveva solo il sesso, non l'amore. Forse era giunto all'amore senza sesso con sua sorella Caterina, che però voleva convincerlo che non era in realtà sua sorella ed odiava la Krüdener, "buscando oportunidades angélicas para mostrarle a él su satánico amor" (320). Alessandro "no había hallado misterio alguno en la mujer hasta conocer a Dodoette". Dodoette è inconsapevole: "la rosa no sabe que es rosa" (369). All'imperatore piacerebbe vivere "lejos del mundo y a solas con ella" (373). Da un pezzo "estaba fatigado de su papel de héroe victorioso" (165); aveva pensato che "no sería nunca el santo que decían sus súbditos", ma "sería un día el hombre natural y simple que va por el mundo sin darle sombra a ningún otro hombre" (179); voleva "salir de su palacio, de su uniforme, de su linaje, de su piel" (265).

Al polo opposto di Alessandro era stato Napoleone, negazione della rivoluzione francese, che aveva proclamato valori cristiani. Alessandro l'aveva vinto; ma ora lasciava il campo ai due "sinvergüenzas", Metternich e Talleyrand. Dicono che morì a Taganrog nel dicembre 1825; ma egli vaga solo, "feliz e ignorado. Nadie sabe dónde murió ni cuándo. Tal vez no ha muerto aún y podría ser que no muera nunca" (411).

Anche in questo romanzo, secondo una tendenza che in lui si manifesta almeno fin dai tempi de *La esfera* (1947) o della prima forma di essa, *Proverbio de la muerte* (1939), Sender esce per la tangente verso il simbolico, l'allucinante, l'assurdo, in un contesto storico fin troppo chiaro (Buñuel, per esempio). Non credo che tale carattere possa contribuire al successo dell'opera, e per mio conto ne farei a meno; ma Sender è così, e se è veramente così fa bene a esserlo. Se poi si rende conto che questo suo esoterismo gli preclude il successo, questo successo, e ciononostante vi resta fedele perché così vuole essere, è ammirevole. Difatti, dà da molti decenni l'impressione di badare a se stesso e di non piegarsi alla politica necessaria per piacere nei posti giusti. Il poeta si sentiva, dice Sender di Puškin, "en tiem-

pos de gestación, poderoso y gigantesco. El mar le llegaba a las rodillas" (350). Basta questo.

In tutto ciò c'è il vecchio egotismo di *Crónica del alba* (1942) e di *Hipógrifo violento* (1952): dice ancora di Puškin: "si es un poeta, su infancia estará viva en cada palabra" (359). I protagonisti di Sender sono incarnazioni di Sender, come è inevitabile in ognuno e come ciononostante è caratteristico di Sender. Ma egli ha saputo intessere bene nella solitudine umana del protagonista gesti, malinconie, ironie che si addicono ad un imperatore vittorioso e stanco di esserlo, cose che Sender ricava dall'imperatore che sente in sé, al quale il mare arriva alle ginocchia. Alessandro ha la sovrana finezza di non inginocchiarsi durante una messa solenne, come sarebbe sua abitudine, perché se lo facesse tutti sarebbero costretti a farlo, "y entre los cortesanos los había viejos, aquejados de gota y de artrismo"(25); prende sul serio Valérie, ma ne ha anche una segreta pietà. Il distacco dal potere lo rende ironico, ma l'ironia diviene arte di governo. Sapendo che la vanità umana è inevitabile, "y sabiendo que de su satisfacción depende hasta cierto punto la fidelidad de los súbditos", fa finta di non accorgersi che alcuni dei suoi si attribuiscono meriti che non hanno (241-2). Tratta i sudditi "con aquella gracia que el emperador tenía para hacer olvidar que lo era" (296). C'è in lui una repulsione profonda al comando, ma ciò non significa che sia incapace di esercitarlo: "era dúctil y maleable como nadie en su tiempo. Pero con ese fondo irreductible que tienen los preferidos de la fortuna, los amigos secretos de Dios" (64): era "el pez de oro", e Napoleone l'aveva provato. "A pesar de las apariencias no era Alexandro un carácter indeciso ni pusilánime. Sabía muy bien dar frente a cualquier clase de crisis exterior. Eran las crisis de dentro las que lo deterioraban" (332). "Me han puesto a mí en la cúspide y me encuentro sin nada que valga la pena. Sólo vale la pena la opinión que yo pueda hacerme de mí mismo, es decir la voz de mi conciencia" (259).

Un tale protagonista cementa bene un'opera.

Franco Meregalli

Juan-Eduardo Cirlot, *Obra poética*, edición de Clara Janés, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 325.

A guardare le date di composizione delle opere di Juan-Eduardo Cirlot ci si trova inevitabilmente invischiati nell'antica polemica circa i rapporti esistenti tra il poeta e la cultura del proprio tempo. La singolare personalità di questo catalano, che fu noto soprattutto negli ambienti barcellonesi come critico d'arte, ha alimentato il mito di un'esperienza creativa disconforme, nella sua unicità, al momento culturale da essa vissuto. Ai motivi di ordine esterno, che avrebbero provocato il ruolo subalterno del poeta, se ne aggiungono altri di maggiore incidenza su di un piano più spiccatamente letterario. In primo luogo l'oscurità della produzione cirlotiana che non permette una sua facile "classificazione" e in secondo luogo il

suo essere così fuori da ogni norma poetica in vigore, causa prima di quella difficoltà.

Dimenticato dalla critica e dalle raccolte antologiche, ci viene proposto in una raccolta di testi poetici curata e ordinata da Clara Janés. Nella *Obra poética*, si avverte, attraverso un prologo che le rende giustizia, dopo anni di silenzio, tutta la singolarità e l'eccentricità di questa creazione. Si sottolinea quanto la poesia di Cirlot segua un cammino proprio, isolato dalle contemporanee esperienze e, allo stesso tempo, loro frutto inconsueto, quasi ne fosse un prodotto spurio; iniziata verso gli anni quaranta, nel periodo del dopo guerra civile, essa rappresenta uno degli sbocchi più singolari conosciuti dalla poesia spagnola dopo la grande esperienza della generazione del '25. Un'oasi *sui generis*, dunque, nel vasto panorama di quegli anni. Ma perché la poesia di Cirlot esprime un momento deviante rispetto alla corrente creativa più generale?

La guerra ha lasciato dietro di sé un desolato paesaggio in cui la poesia non riesce a svincolarsi né dal neo-garcilasismo subito manierato né dalle trame di una cosiddetta musa "sociale" fino al punto di riconoscersi nei segni più perenti e reificati del quotidiano. Questa poesia, al contrario, non obbedisce a nessuno di essi schemi, rifugge da intenzioni didattiche e politiche ed anche dal mero calligrafismo. Essa s'innesta, invece, nel filone sotterraneo e nascosto della poesia "irregolare", della visitazione e dell'ispirazione lirica. Si potrebbe dire che la poesia di Cirlot si accosta ad ogni cosa, alla *realità* con uno spirito non obnubilato dall'opinione ricercando una sua ragione d'essere in quel processo testimoniato fin dal Medio Evo da mistici d'Oriente e d'Occidente.

Interessante per quanto appena detto è la serie di massime estratte dal *corpus* intero dell'opera *Del no mundo* che la Janés, cogliendo nel giusto, inserisce come appendice nel libro; in esse è evidente che Cirlot, abbozzando un'estetica, volle anche amalgamarla con una sorta di filosofia, organica concezione dell'universo e dell'uomo nell'universo.

L'importanza del suo pensiero risiede più di ogni altra cosa nell'essersi riagiuganciato ad una precisa visione del "sacro" e di averla sistematizzata nella poesia. Non ci pare, infatti, che le sue ostentate miscredenze in fatto di *religio* cristiana possano dirsi contraddittorie rispetto a quanto tale visione del "sacro" supposeva. L'opinione espressa dal poeta sugli aspetti rilevanti delle speculazioni filosofiche: l'uomo, l'amore, il tempo, la vita, la morte, s'inquadrano in una specie di asceti propedeutica all'abbandono totale, alla riunificazione primigenia con l'Uno della mistica. La poesia, dunque, rappresenterebbe la realizzazione più ambita, il risultato finale di questa poesia ascetico-mistica. Dalle trame di queste enunciazioni risulta evidente l'ascendente dell'ispirazione cirlotiana che riscopre le sue fonti nella poesia visionaria del XIX secolo: Blake, Bécquer, Novalis, Hölderlin, Nerval.

Ma la tradizione sposa con le più recenti esperienze; e l'altro elemento di questo connubio letterario, come dimostra la curatrice dell'antologia nello studio introduttivo, è rappresentato dal movimento surrealista. Privo ormai Breton di quel carisma che lo aveva investito negli anni Venti, il surrealismo agonizzò nei riflessi di alcune esperienze spagnole tardive e, in quanto a surrealismo, discusse. E' questo il caso di Cirlot che fece dell'esperienza francese la base di personali elaborazioni con il risultato di allontanarsi, in ultima analisi, da quella.

“Mí poesia es un esfuerzo por encontrar el umbral de la ultrarealidad”, dice Cirlot in un'intervista della quale l'antologista riporta alcuni brani; ed è in funzione di questa realtà “altra” che essa deve essere considerata. E' qui che si nasconde l'equivoco, l'ambiguità per chi voglia analizzare attentamente in un parallelo il prodotto surrealista e quello cirlotiano. Coincide la “superrealidad” bretoniana con la “ultrarealidad” dello Spagnolo?

Le metodologia di Breton tra pratiche oniristiche, deificazione dell'*hasard*, diletto della *raison*, dimostra quanto fosse abusivo il richiamo ed una tradizione di ben lunga più provata in materia. La ricerca di un divino sulla terra che compromise “l'azzardo” surrealista e ne provocò confuse analogie critiche ci sembra collocarsi all'opposto di un consapevole sondaggio del “sacro” e di una sua configurazione quale traspare da questa edizione dell'opera di Cirlot. Perciò nella poesia dell'artista niente è arbitrario né gettato a caso ma frutto di una seria erudizione e profondo convincimento. L'immagine cirlotiana si nutre di un plasma non comune che la trasporta in un mondo oscuro, collegato alla corrente dell'ermetismo. La sua simbologia non è il risultato dell'accoppiamento aleatorio di realtà dispari e, pertanto, capaci della provocazione surrealista, ma il prodotto di una più sapiente identificazione di “fondo y forma”, per dirla con la Janés, che riscatta la realtà sul piano del “sacro”. Fa molto bene la studiosa a sottolineare l'interesse di Cirlot per l'esoterismo del linguaggio, per la cabbala ebraica, per il simbolismo fonetico che porteranno il poeta non solo alla creazione dell'immagine-simbolo, espressione della ricongiunzione della razionalità (*forma*) e dell'intuizione (*fondo*), ma anche all'originale scoperta della permutazione in poesia (G. Allegra, *I simboli ermetici nella poesia permutatoria di J.E. Cirlot*, A.I.U.O., 1977, p. 15). Il risultato che ne deriva non è, in apparenza, affatto dissimile da certo surrealismo “onirico e visionario”, ma qui l'origine del procedimento non deve essere rintracciata nel momento arbitrario che il movimento francese espresse, bensì nella riadattazione di un processo testimoniato dalla sapienza combinatoria.

Sembra quasi che Cirlot abbia invertito l'automatismo bretoniano con la cabbala e la permutazione, ma non per gioco, sibbene per amore di un *distinguo* sostanziale nella sua concezione poetica. Riportando un brano di Cirlot, Clara Janés precisa questa distinzione (p. 36). L'oscurità, dice il poeta, può essere ispirata o artificiosa. Se l'oscurità dipende dall'artificio la poesia si riduce esclusivamente ad una forma di scrittura, mentre se è ispirata porterà alla ricezione di un messaggio grazie a quel principio ermetico nel quale l'autore si colloca. La poesia permutatoria, dunque, non è semplicemente un esperimento di automatismo, ma racchiude in sé uno dei principi ermetici più importanti quali quello del continuo rinascere. Se associazione può esserci tra l'esperienza di Cirlot e quella del surrealismo essa va ricercata, come dice l'antologista (p. 14), nel risultato estetico della composizione, non certamente in una stessa ideologia.

Il magismo cirlotiano percorre strade sicuramente già battute che però non sono quelle di Breton. In uno dei pensieri scelti dalla studiosa ci si offre acutamente una delle maggiori divergenze tra Cirlot e il movimento francese sulla nozione di *désir*. Questa concezione, tanto cara ai surrealisti perchè motore primo di qualsiasi azione umana ed elemento scatenante dell'incontro della tesi con la sua anti-tesi, diviene nel poeta una nozione negativa, espressione di una carenza dell'essere.

Il *désir* bretoniano, esprimendo in maniera incontrovertibile il desiderio dell'altro, testimonia dell'incapacità di amare l'Uno primigenio.

Ci sembra, quindi, di avere dinanzi un processo di esumazione in cui simboli e miti fungono da resti archeologici di un poesia collocabile solo all'interno del "segreto", della vita eterna e di precisi itinerari sapienziali che ne regolano l'accesso o almeno la figurazione.

Gemma Galileo

Rosa Montero, *La función Delta*, Madrid, Debate, 1981, pp. 372.

Accogliamo con piacere quest'opera che testimonia la maturità artistica di Rosa Montero, (Madrid, 1951), apparsa alla ribalta letteraria con *La crónica del desamor* (Madrid, Ed. Debate, 1979), premessa indispensabile a questo secondo libro.

Questa giovane fa parte della nuova generazione di scrittrici (Roig, Tusquets, etc.) che ha in comune la caratteristica di riuscire a rendere la nuova dimensione della donna spagnola.

La función Delta è una legge della meccanica quantitativa che descrive fenomeni discontinui di grande intensità ma di brevissima durata. Il risultato di questa legge messa in rapporto all'esistenza, presentato dalla scrittrice, è la volontà di carpire gli istanti di fulgore vitali per impadronirsi della forza della vita. Essa prende come esempio la traiettoria dell'essere di Lucia, la protagonista del romanzo, analizzando il massimo splendore della giovinezza e l'imbrunire della vecchiaia: " ... aquellos días en los que existí intensamente, los instantes agudos de mi función Delta" (p. 340).

L'A. racconta una storia principale, intersecata da microstorie, che si articola in un fatto ben preciso: la settimana precedente alla prima del film fatto da Lucia (sette giorni che si identificano con la giovinezza trascorsa), e undici giorni dei mesi di settembre, ottobre, novembre e dicembre che rientrano nel suo immediato presente di donna, ormai vecchia, che trascina i suoi ultimi giorni in un ospedale.

Questo incrocio di tempi ci fornisce i due livelli cronologici: la giovinezza della protagonista ricca di illusioni, e la vecchiaia pervasa di stanchezza.

Il presente-vecchiaia è reso da lunghi monologhi interiori nel clima spento dell'ospedale, pieno di ricordi e con rari bagliori di vivacità dovuti agli scontri con il fedele amico Ricardo; il passato-gioventù, concentrato in quella settimana dei trent'anni precedente alla prima del film, è introdotto da numerosi dialoghi vivaci di livello stilistico diretto, rapido.

Benchè il tempo passato, le sue storie d'amore, la volontà di successo occupino la maggior parte del libro e solo verso la fine lascino il posto al presente, in realtà l'idea della morte è costante fin dall'inizio. Per quanto riguarda il passato essa è concentrata nel ricordo della vicina di casa di Lucia, l'anziana doña Maruja, serena nella sua ostinata e patetica volontà di morte.

La presenza della distruzione va in crescendo fino ad esplodere nel presente vissuto in ospedale, luogo in cui si concentrano la riflessione sulla dissoluzione fisica.

Aspetto attraente in questo romanzo e caratteristica comune ai romanzi di altre scrittrici spagnole è la vitalità che riesce a comunicare al lettore (intendendo come lettore ideale una donna tra i trenta e i cinquanta anni), il quale riscontra situazioni ed emozioni comuni alla propria esperienza: la conflittualità delle relazioni affettive, l'accettazione della solitudine, la fugacità delle sensazioni intense, la gelosia, la paura della vecchiaia, ecc.

Il continuo andare dal presente al passato e viceversa fino ad arrivare alla confluenza delle pagine finali, la presenza di un umorismo immediato, la maggior caratterizzazione dei personaggi maschili l'A. sostiene: "[...] Ricardo es el personaje más completo y lo mejor de todo lo que he escrito hasta ahora", e soprattutto l'uso di un linguaggio preciso, essenziale, poliedrico rispetto alle varie situazioni offerte, che riesce a darci il sapore di una vita, fanno di *La función Delta* un romanzo di rilevante abilità stilistica e di notevole capacità di coinvolgimento.

Susanna Regazzoni

* * *

Teruggi Mario E., *Panorama del lunfardo, Génesis y esencia de las hablas coloquiales urbanas*, Segunda edición ampliada y corregida, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1979, pp. 384.

Se trata del trabajo de conjunto más notable que se ha publicado hasta la fecha acerca del lunfardo rioplatense aunque su autor, geólogo de profesión, no es un lingüista en el sentido técnico-académico del término. Tampoco lo eran, *sensu stricto*, aquellos otros beneméritos predecesores suyos, verdaderos pioneros de la lunfardología, como José Gobello, ante todo, y Ricardo del Valle (cito tan sólo a los dos más conocidos) los que, sin embargo, han dejado estudios y materiales lingüísticos preciosos para la dialectología hispanoamericana.

El libro trata de los siguientes temas: 1) *Definiciones y alcances del lunfardo*; 2) *Formación del léxico lunfardo*; 3) *Préstamos*; 4) *Cuestiones fonéticas, etimológicas, ortográficas y afines*. 5) *Conclusiones lexicográficas*; 6) *Dinámica del lunfardo*; 7) *Aspectos sociológicos del lunfardo*. Además, una rica y seria *Bibliografía citada y consultada* (pp.343-356) y una utilísima *Lista alfabética de palabras explicadas y comentadas en el texto* (pp. 357-380).

Ya por el índice el lector puede percibir el primer mérito del A.: lo completo y lo sistemático de su investigación. Ahora los especialistas podemos disponer de una obra panorámica de conjunto que absorbe y supera los estudios anteriores, y de la cual habrá que partir, junto con el *Diccionario Lunfardo* de José Gobello (Buenos Aires, 1975), para cualquier otro estudio sistemático del lunfardo. Es el

caso de decir que el geólogo Teruggi se ha hecho acreedor del agradecimiento de los lingüistas.

El punto de partida teórico y metodológico en que se basa para definir y delimitar su objeto de investigación es que el *lunfardo* no debe considerarse una “jerga de ladrones” (no puede reducirse a lo “delictivo”) (p. 25) sino “una lengua subestándar de tipo familiar o popular” (p. 17). o “el habla de la plebe, si no fuera que este término tiene un sentido peyorativo” (p. 25).

No cabe duda de que *hoy en día* el término *lunfardo* ha adquirido, en el uso corriente del Río de la Plata, el valor que le atribuye Teruggi de “habla de la plebe”; yo mismo en *El elemento italiano en el habla de Montevideo y Buenos Aires* (en colaboración con Ettore Rossi), Firenze, Valmartina, 1970, que Teruggi cita continuamente en su obra, recordé que “Lengua bajo-popular y *lunfardo*, pueden y suelen ser lo mismo” (aunque no necesariamente) (p. XIX); pero tampoco cabe duda de que, *en sus comienzos*, el *lunfardo* representa “formas que tienen su origen en el lenguaje de los delincuentes” (ib.). Lo reconoce también el A.: “el período de desarrollo [del *lunfardo*: desde 1865-1870 hasta 1914-1918] está *inicialmente* [el subrayado es mío] vinculado a los sectores bajos de la población (“el arrabal”), la *delincuencia* y la denominada mala vida”.

La crítica, pues, del mismo A., de que “Meo Zilio y Rossi [loc.cit.]...aparentemente retroceden [el *lunfardo*] a lo delictivo” (p. 25) no tiene en cuenta el hecho de que, en loc. cit., al emplear el término “origen” se entendió obviamente *origen histórico*.

A continuación el A., al intentar “precisar más el *lunfardo*, con un enfoque lingüístico”, lo define como “un habla popular argentina compuesta de palabras y expresiones que no están registradas en los diccionarios castellanos corrientes” (p. 26); aunque, en seguida, reconoce tal definición como “insuficiente”, porque “de ninguna manera los cultismos y otros términos elevados pueden incluirse en dicha categoría, aún si no están registrados en ningún diccionario corriente”, y llega a la conclusión de que, en cuanto a definiciones del *lunfardo*, “no parece haber nada mejor” (p. 28).

La tiranía del espacio y los límites de esta reseña me impiden aquí calar más hondo en este tema tan debatido y todavía abierto. Con todo, mientras debe reconocérsele al A. el mérito de haber roturado el terreno, se pueden adelantar desde ahora algunas observaciones generales, sin entrar de momento en consideraciones más técnicas que nos llevarían demasiado lejos.

Aparte de la terminología algo ambigua, me parece aceptable, ante todo, la distinción de que “un argot es un *dialecto social* mientras los verdaderos dialectos son regionales” (p. 31); pero, en seguida, al agregar que “el *lunfardo* sería el dialecto de la Capital Federal” (ib.), el A. parece confundir el plano de los *niveles* o *capas* socioculturales (aislables metodológicamente por cortes horizontales) en el cual debe colocarse, de alguna manera, el *lunfardo*, con el de las *regiones* o *zonas* geográficas (aislable por cortes verticales) en el cual deben de colocarse, de alguna manera, los dialectos.

Tampoco resulta claro cómo el A. pueda, por un lado, considerar el *lunfardo*, “una *lengua* subestandar de tipo familiar o popular” (loc. cit.) [subrayado mío], y, por otro, sostener que “el *lunfardo no es una lengua* ni un idioma. Se trata simple-

mente de un conjunto de vocablos y expresiones que se introducen en la conversación" (p. 41), de acuerdo en esto (implícitamente) con nuestra tesis de 1970 (o.c., p. XX), en la cual afirmábamos que el lunfardo "constituye un corpus léxico bastante diferenciado" (en oposición al *pituco* que es más bien, "un conjunto no sistemático, de variantes semánticas, estilísticas, sintácticas y melódico-tonales en el ámbito del léxico general") y que "En realidad no existe una lengua propiamente lunfarda [...] sino, más bien, diversos grados de lunfardismo [...] en los diversos estratos lingüísticos". Podríamos agregar ahora, si quisiéramos ser más precisos, que el lunfardo es, ante todo, un conjunto de isoglosas, de origen más que nada jergal, que se dan fundamentalmente en (y se irradian desde) la zona de Buenos Aires (y, *mutatis mutandis*, de Montevideo) a nivel plebeyo o (si se prefiere el término) bajo-popular. También podría añadirse que tal conjunto de isoglosas, concentradas en las capas socioculturales más bajas, tiende a irradiarse a las capas medipopulares llegando (más que nada entre los varones) hasta las capas elevadas y de los *pitucos*.

Luego, por extensión, el término lunfardo, en el uso común, ha pasado a significar el habla plebeya; y éste es el valor que, en resumidas cuentas, Teruggi termina por hacer propio. Hay, pues, por lo menos dos acepciones de *lunfardo*: una técnica e histórica y una usual y odierna; lo cual puede explicar ciertas incertidumbres terminológicas.

El segundo presupuesto en que se basa el trabajo de Teruggi es que "el lunfardo es el argot porteño que se está convirtiendo en el argot argentino, comprensible para el grueso de la población [subrayado mío]" (p. 33). Esta afirmación puede ser aceptable si se la toma no al pie la letra sino como indicadora de una simple *tendencia* (debida a la propia fuerza de expansión del modelo capitalino, hoy amplificada por la radio y la televisión) puesto que hay unos cuantos lexemas o sintagmas lunfardos que no son nada comprensibles por el grueso de la población argentina del interior (sobre todo los que no han sido vehiculados por aquellos canales lingüísticos preferenciales que son el tango, los sainetes, las tiras cómicas, las revistas humorísticas del tipo de "Pelo duro", etc.). En cuanto a la previsión, más categórica, de que "Habrà en el futuro, por lo tanto, [...] un argot nacional, edificado sobre la base del lunfardo" (p. 32), aunque esto pueda ser posible, la experiencia enseña que en el campo de las previsiones lingüísticas conviene andar con pies de plomo.

Otro incuestionable mérito de Teruggi es el de haber sido el primero (que yo sepa) en esbozar una tentativa de estilística lingüística sistemática (aunque embrionaria) en relación con el lunfardo. En efecto, ha examinado sistemáticamente la novela *Jeringa* de Jorge Montes (1976), que eligió como "muestra (por su gran empleo de lunfardismos)" (p. 42), y ha encontrado que "el porcentaje [de lunfardismo] más alto, en frases breves de 5 o 6 palabras, es del orden del 33%.

En frases más largas, de 20 a 30 palabras, el máximo hallado fue de un 23%, pero el promedio de ellas es de 18%. En cuanto a páginas enteras, la cantidad hallada de lunfardismos varía entre un 9% y un mínimo de 2 a 3%. Es evidente que en una conversación o escrito en primera persona, la forma óptima para utilizar muchos lunfardismos, éstos rara vez superarán el 10% a meno que se haga un esfuerzo especial para aumentarlos" (ib.).

En este campo del recuento estadístico (que me parece no sólo interesante sino hasta necesario para una investigación científicamente *creíble* acerca del elemento lunfardo en textos literarios), Teruggi ha dado, pues, el primer paso. Es una lástima que sus resultancias no estén documentadas (y, por lo tanto, aceptables *objetivamente*) puesto que no ofrece preliminarmente los datos *objetivos* y metodológicos indispensables: la extensión del texto, los niveles elocutivos en que el mismo se coloca, la lista de los lunfardismos (o, por lo menos, su número dentro de las distintas categorías gramaticales o culturales), su frecuencia por página, los tipos formales y semánticos que predominan y, sobre todo, el criterio adoptado, en este caso, para seleccionarlos. A propósito de selección no se comprende bien, por ejemplo, cómo en los 5 versos que cita del *Himno al pato* de Felipe Hernández ("Yacaré", 1916) haya calculado un 56% de lunfardismos, justamente porque no nos dice cuáles son y por qué los considera tales. He aquí los versos:

Ciego, mishio, forfait, águila, pato,
sin un duro, viviendo del pechazo,
estufao, fulería y rechivato,
mal empilchao, sin faso, pobre gato,
la morfo procediendo de mangazo.

Para mi oído, los semantemas de esta estrofa (excluyendo, pues, los *morfemas*, en el sentido de palabras de mera relación) son casi todos *lunfardismos* (en la acepción adoptada por Teruggi), salvo "viviendo" "pobre" y "procediendo", puesto que, además de los términos propiamente lunfardos (*mishio*, *forfait*, *faso*, *morfo*) o de los derivados del gauchesco como *empilchao* (gauch. *pilcha* 'vestimenta'), hasta ciertas palabras que pertenecen al léxico general español son usadas aquí con valores semánticos *lunfardos*: "ciego", "águila", "pato", "gato", "fulero": todas con el valor de 'pobre'; "pechazo" y "mangazo" con el valor de 'pedido'; inclusive podríamos agregar "duro" con el valor de 'peso'.

El porcentaje, pues, oscilaría alrededor del 80% puesto que entre 18 semantemas habría una quincena de *lunfardismos*. Con todo, hay que tener en cuenta que los cit. versos de Yacaré (como muchos otros de la literatura lunfarda) de ninguna manera pueden considerarse como estándar desde el punto de vista de la frecuencia del fenómeno, puesto que representan, obviamente, una concentración de lunfardismos intencional y festiva que no suele darse, de esta manera, en la realidad lingüística efectiva del habla rioplatense. Por lo tanto, el texto cit. debe tomarse, más que nada, como una simple curiosidad lingüística en su nivel.

Si del plano general se quisiera pasar al de los detalles lingüístico-técnicos de este denso trabajo, habría que puntualizar una larga serie de discrepancias y reservas (que no infirman, por supuesto, el valor global de la investigación) puesto que en él se alternan, por un lado, materiales dialectológicos preciosos acompañados de observaciones, hipótesis y juicios penetrantes y acertados y, por otro lado, ciertas etimologías, derivaciones fonéticas, suposiciones históricas o semánticas (y, a veces, hasta verdaderos *qui pro quo*) que revelan, acá y allá, más la pasión y la alta curiosidad por el tema que el rigor metódico y técnico del lingüista. Habrá que dejar este examen analítico para una próxima oportunidad en vista de que el A. pueda eventualmente utilizarlo para la tercera edición.

Al tener que interrumpir estas primeras apuntaciones, mientras no quiero perder la oportunidad para agradecer a Teruggi su halagüeño juicio acerca de lo que él considera "La imprescindible obra de Meo Zilio y Rossi (1970), que es la mejor sobre este tema, y enumera alrededor de dos mil italianismos de uso común o frecuente en el lunfardo [...]" (p. 104), me cumple la obligación de aclarar que "En este trabajo quedan señalados [tan sólo] un millar de italianismos", como lo anuncié en o.c., p. VI. Seguramente se han quedado muchos en el tintero: ya he podido detectar unos cuantos más en el nutrido y utilísimo índice de palabras del mismo libro que acabo de comentar.

Giovanni Meo Zilio

G. Marchetti, *Cultura indigena e integrazione nazionale (La "Storia antica del Messico" di F.J. Clavijero)*, Abano Terme 1980, pp. 126.

Ecco un'opera su un prosatore e polemista del '700 americano che si sbarazza dei panneggi di presentazione erudite, delle palle al piede di scritture ossidate, e si propone in un approccio agile e metodologicamente aggiornato: credo che la lode migliore che si possa fare all'analisi di M. risiede nella rilevazione della sua agilità e puntualità, che si sposano perfettamente con una serie di spunti e suggestioni anche più interessanti dei risultati contingenti. Mi proverò ad indicarne alcuni.

Il primo punto di forza dell'analisi di M. riposa sulla necessità dei esaminare l'intertesto polemico dell'opera di Clavijero, dal momento che "fuori da esso e alla luce di non pertinenti argomentazioni circostanziali, ogni interpretazione arbitraria diviene possibile" (p. 48). Da qui scaturiscono le due analisi, che occupano il capitolo primo, dedicate al pensiero antropologico di Buffon (pp. 15-25) e alla radiografia del lessico degenerativo applicato da De Pauw alla descrizione dell'America (pp. 25-36). Per il primo si mette in luce uno schema latente nella *Histoire naturelle*, che porta alla conclusione: "Già in Buffon... era operante l'opposizione organico/ superorganico, proposta da Koeber in un articolo che viene considerato uno degli atti di fondazione della moderna antropologia. Così pure come quella tra natura e cultura di cui Lévi-Strauss è stato il massimo assertore" (p. 20). In De Pauw si identificano alcuni paradigmi di sostituti semantici, per concludere che il processo "di riduzione e semplificazione semica... da "humidité" a "vice", "foiblesse", "insensibilité", "impuissance" e "pusillanimité", descrive una struttura ipotattica, costituendo il semema "dégénération" nel suo principale percorso di senso"; e tentando poi "una rappresentazione di questa struttura, la quale avrà qui necessariamente un carattere proiettivo" (p. 32). Dalla considerazione di un tale intertesto deriva l'interpretazione della dedica dell'opera all'Università del Messico: "Gli 'illustrissimi Signori' ... sono allora quello che... potremmo chiamare il destinatario empirico della dedica, mentre il destinatario in quanto tale sono i lettori di opere sull'America, ovvero ... il pubblico della disputa" (p. 55).

Il secondo capitolo è dedicato all'analisi dell'opera di Clavijero, con i vari meccanismi di scrittura (rilevanti altrettanti meccanismi ideologici): il gesuita pone gli indigeni come altro da sé, e su questa distinzione si innesta la contestazione punto per punto delle accuse mosse dai polemisti europei, procedendo sulla base di un metodo comparativo probabilmente mutuato da Lafitau: "Tale distribuzione valorativa non rispecchia se non casualmente l'organizzazione interna della cultura descritta, essendo invece proiezione su di essa della cultura del suo osservatore. Clavijero sottopone la cultura degli antichi messicani all'esame della sua: la filtra, ne lascia cadere, ne giustifica o ne condanna gli aspetti non pertinenti con il suo "quadro del mondo", e, così emendata, 'purificata', la espone al lettore europeo, da una parte sollecitando l'adesione di coloro che partecipano del suo stesso sistema di valori, dall'altra riprendendo e rovesciando le argomentazioni di quelli che sente, rispetto ad esso, antagonisti" (pp. 64-65). Dall'esame che M. dedica alla *Storia antica del Messico* emergono alcune categorie di giudizio, articolate su una serie di coppie oppostive, per giungere alla identificazione della cultura descritta sulla base delle proposte di classificazione tipologica avanzate da Lotman-Uspenkij (pp. 85-89): sono pagine di grande interesse, che meriterebbero di essere citate integralmente. Si conclude poi circa il rapporto fede-ragione, indubbiamente fondamentale per un gesuita illuminato quale è l'autore; rilevando anche certi elementi di contraddizione interna; pagine queste puntuali, anche se per me meno interessanti.

Il terzo capitolo è dedicato al passaggio dal passato atzeco al Messico moderno difeso da Clavijero, il quale giustifica da una parte la conquista spagnola, sulla ben nota premessa della evangelizzazione, ma prende anche posizione "in modo risoluto e netto contro lo sfruttamento degli indigeni, in questo ricollegandosi a tutta l'esperienza missionaria e mostrando una chiara simpatia per le idee e l'opera di Bartolomé de las Casas" (p. 115). Il saggio si chiude con l'esame dei termini di "patria e nazione", dal momento che "interpretando in modo del tutto arbitrario" l'uso di questi termini "si è voluto attribuire a Clavijero l'affermazione, magari prudentemente velata, dell'emancipazione politica della colonia" (p. 116). La conclusione: "La Storia antica del Messico è anzitutto l'emblematica proiezione del tormentato processo con cui il creolo prende coscienza della propria condizione di 'sradicato': da una "patria" in cui seguita a sentirsi parzialmente intruso; da una "nazione" ormai sempre più lontana e sfuggente" (p. 121).

Che mi resta da aggiungere a questo riassunto, che ho stilato forse da profana di storiografia americana, ma sulla base di una simpatia metodologica? La bibliografia maneggiata da M. è estremamente vasta, e utilizzata con sicurezza, cui si sposa il gusto filologico che porta ad esempio al recupero dei testi antichi, maneggiati da Clavijero stesso (vedi la nota 12 a p. 13). A volte magari si mette a nudo la pretesa ingenua (nel senso migliore del termine) di voler ridire tutto, ripercorrendo tutti i problemi (vedi la nota 23 a p. 20 sui rapporti tra illuminismo e antropologia); *culpa* tanto più *felix* in quanto rivela la giovane età di chi vi cade. Sul versante metodologico talune note sembrano eccessive, dal momento che certe schede devono far parte della memoria critica di ognuno: si veda ad esempio la nota 69 a p. 54, che rimanda allo Jakobson di *Linguistica e poetica*: non è gentile che M. tratti il proprio destinatario da ignaro. A meno che, utilizzando gli stessi strumenti

qui allusi, non si pensi che la funzione della nota sia meramente fatica.

Maria Grazia Profeti

Horacio Quiroga, *Pasado amor*, Madrid, Alianza-Losada, 1981, pp. 107.

Dall'Europa, e dalla Spagna anche, l'accesso all'opera di Horacio Quiroga è sempre stato difficile. Molte sono le antologie, più o meno ripetitive, della sua narrativa breve, e anche *Anaconda* non è difficilmente raggiungibile. Maggiore difficoltà si incontra per quanto concerne l'opera più remota dell'autore uruguayano, come questo *Pasado amor*, romanzo breve che, pubblicato nel 1929, risale tuttavia al periodo 1901-1908.

Troviamo in questo libro, nella storia drammatica del protagonista, Morán, tutti gli elementi del tragico, della fatalità, l'insidia continua della morte. L'ambiente è quello che sempre preferirà lo scrittore, Misiones, la selva. Ed è già annunciato in questo testo, non lungo, ma di sicuro interesse, il grande scrittore che eccellerà nei racconti, di pazzia e di morte. Il clima è quello inquietante che sempre rende tese le pagine della narrativa di Quiroga. Egli è inoltre, fin da questo momento, un felice interprete della natura, che sembra attirarlo come qualcosa di fatale, di estremamente maestoso e malefico.

E' necessaria la lettura di questo libro per meglio comprendere lo scrittore successivo. Ciò che si sarebbe potuto desiderare in questa edizione è una sia pur succinta nota critica, che situasse lo scrittore e il libro, data la distanza e tenuto conto che il "libro de bolsillo" va nelle mani in gran parte di non specialisti di letteratura ispanoamericana. Ma anche così, è un prezioso servizio che la Editorial Alianza ha reso alle lettere americane.

Giuseppe Bellini

José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Madrid, Alianza-Losada, 1981, pp. 255.

Da tempo la Alianza Editorial ha intrapreso una intensa attività di coedizione di opere ispanoamericane contemporanee, in particolare di narrativa. E' un segno chiaro dell'interesse che la produzione dell'America di lingua spagnola continua a suscitare in Spagna. Anzi, si potrebbe affermare che proprio in coincidenza dell'acquietarsi del clima che tenne dietro al cosiddetto "boom" della narrativa d'America, si affermano sempre più stabilmente i nomi di più spiccato rilievo che lo qualificarono.

Arguedas fu sempre alquanto a margine del "boom", lo sappiamo. La sua po-

lemica con Julio Cortázar, che gli rimproverava un carattere spiccatamente provinciale, fu uno dei motivi forse — lo abbiamo sostenuto in altra sede —, dello scorcio del grande scrittore peruviano, solo sostenuto dal compatriota Mario Vargas Llosa, al quale dovette, in sostanza, se per un certo periodo la sua opera riuscì a scuotersi di dosso l'ombra e a imporsi all'attenzione internazionale.

Ora la pubblicazione del suo libro a mio parere di più alto significato e livello artistico in questa aggiornatissima collana tascabile della Alianza Editorial permette a un numero ampio di lettori di prendere contatto con uno scrittore di segno così singolare. Infatti, più che in *Todas las sangres*, che si suole considerare —, e forse lo considerava anche l'autore —, il testo narrativo più importante di Arguedas, *Los ríos profundos* permette di cogliere le peculiarità più notevoli del suo narrare, che sta tra la realtà e il mito, e qui si svolge sul filo di una memoria che fa del mondo indigeno, idealizzato, il paragone costante con la realtà avariata del mondo castiglianizzato.

Giuseppe Bellini

Angel Rama, *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha (1964-1980)*, México, Marcha Editores, 1981, pp. 349.

Dall'esperienza di "Marcha", che a Montevideo fu per anni la rivista, e l'editrice, dei valori più significativi della letteratura contemporanea latinoamericana, Angel Rama trae competenza per l'edizione di questa antologia dei "novísimos", ossia dei narratori più rilevanti dell'area ispanoamericana, dal 1964 al 1981. Il Rama è critico autorevole, in questo e in altri campi della produzione letteraria d'America. Diversi sono i suoi apporti, spesso fondamentali. Tra essi: *La generación crítica*, *Rubén Darío y el Modernismo*, studi sulla narrativa della dittatura, ecc. Oltre a ciò, la realizzazione della grande collezione latinoamericana di testi, "Biblioteca Ayacucho", sotto gli auspici del governo venezolano, *corpus* imponente.

L'interesse del libro che commentiamo sta non solo nella scelta antologica, ma anche e soprattutto nel discorso critico che la precede, non nuovo, ma qui aggiornato. In esso il Rama traccia una motivata traiettoria della nuova narrativa latinoamericana, evidenziando di autori e testi il significato innovativo, dal punto di vista delle strutture, degli orientamenti generali e della problematica. Il panorama che ne esce è ampio ed efficace, chiaro nei particolari, tale da dare compiuta ragione di questo lungo momento felice del romanzo in America, con opportuni riferimenti anche di carattere storico e politico, in particolare a quel 1968 che "fue un incendio de la imaginación juvenil" (p. 46) e significò, concretamente, il sorgere di molte speranze che accomunarono il mondo.

La narrativa ne sentì anch'essa il riflesso e ne fu espressione. In America Latina il movimento "aceleró las reclamaciones contra los poderes represivos, esclerosados o francamente dictatoriales del momento" (p. 46). In sostanza, e non a torto, il Rama vede la fioritura letteraria favorita dai nuovi ideali, ma non gli sfug-

ge la serie delle conseguenze: "tras el 68 vinieron muy distintos comportamientos políticos y culturales en América Latina, aunque me atravesaría a decir que en todas partes, según las inflexiones doctrinales de cada una de ellas, se presenció la consolidación del poder centralizador, en lo que percibo un contragolpe del universal movimiento conservatizador que aun antes que en las metrópolis se ejerció sobre las periferías a las cuales fue trasladada la iniciada crisis económica de entonces, que hoy, en 1981, ha llegado al nivel del crac de 1929" (p. 46).

Interessante è la definizione che il Rama dà dei "Novísimos". Scrive: "La denominación general — novísimos — se limita a rizar el rizo establecido como un lugar común para la anterior generación — nueva narrativa — y el superlativo no hace sino proponer el agotamiento de una designación que también estuvo, y está ahora, escrita sobre el tiempo, al que éste debe devorar, cancelándola. Todas las literaturas son nuevas: los que ahora llamamos vanguardistas se designaron orgulloosamente a sí mismos, desde el título de algunas revistas, "Los nuevos", y han sobrevivido de ellos unos cuantos actualmente octogenarios que han podido ver cómo se mantenía el rótulo mientras cambiaba el contenido. Infiero que por un tiempo se le concederá un merecido descanso al término, pero también que habrá de renacer tercamente" (pp. 47-48).

"Novísimos", quindi, per il momento, e per qualche tempo. Ciò con giusta ragione. Del resto, gli scrittori consacrati della "nueva novela" continuarono, e continuano, a rinnovarsi, a essere perciò "nuovi". In sostanza, qui si tratta degli scrittori più giovani, quelli che vennero dopo Fuentes, Vargas Llosa e García Márquez, iniziando con Puig, la cui opera, con caratteristiche nuove, si andò imponendo già durante il periodo di massimo favore degli scrittori allusi. Con Puig sono antologizzati nel libro di Rama: per l'Argentina Juan José Saer, Mario Szichman e Osvaldo Soriano, poco noti i primi due tra noi, mentre il Soriano è conosciuto per alcune traduzioni recenti; per la Colombia, compagno Plinio Apuleyo Mendoza e Rafael Humberto Moreno-Durán, del tutto sconosciuti in Italia; per Cuba un unico nome: Reinaldo Arenas, del quale esistono traduzioni italiane; lo stesso dicasi per il cileño Antonio Skármeta, mentre dell'equatoriano Iván Egúez non troviamo alcuna eco; tra i messicani sono noti Jorge Ibargüengoitia, Fernando del Paso, Gustavo Sainz, José Agustín, mentre meno noto è Jorge Aguilar Mora. Il nicaraguense Sergio Ramírez ha avuto in Italia risonanza per la sua attività politica sandinista, ma scarsamente conosciuto è come narratore. Tutto il contrario per il peruviano Alfredo Bryce Echenique. Ma qui sembra troppo limitata la scelta di nomi, ridotta a questo unico narratore. Di Portorico è segnalato il nome di Rosario Ferré; per l'Uruguay sono indicati Eduardo Galeano e Cristina Peri Rossi, quest'ultima scrittrice autentica, troppo ignorata ancora dal nostro pubblico, soprattutto, forse, perché autrice prevalentemente di racconti; il Venezuela è rappresentato da Luis Brito García. Noteremo che "por razones del corazón", il Rama esclude dall'antologia una scrittrice come Marta Traba, argentina. Il motivo è nobile, ma non serve alla scienza: una contenuta "muestra" della sua opera sarebbe stata utile.

Da questa "Antologia" il panorama della nuovissima narrativa ispanoamericana appare interessante, ma certo inadeguato alla fioritura reale del continente. Spiega il Rama che essa "pretende recoger la obra que están realizando los narradores hispanoamericanos que han emergido al libro aproximadamente desde 1964

a la fecha.”, che si tratta di un “muestreo” i cui limiti sono fissati dalle possibilità editoriali (p. 47). Non si dimentichi che “Marcha Editores” è un tentativo faticoso, finanziariamente, di ridar vita a una prestigiosa editrice uruguaiana, da Città del Messico. Ad ogni modo, per quante possano essere le osservazioni, e per quanti i rimpianti, il libro di Angel Rama compie, soprattutto per lo studio introduttivo, una sua importante funzione nella sistemazione di un ingente materiale creativo, del quale, s'è detto, proprio l'“Introduzione” dà ampiamente, e dettagliatamente conto, con nomi e titoli.

Giuseppe Bellini

Mario Payeras, *Los días de la selva*, La Habana, Casa de las Américas, 1980, pp. 115.

En muchas ocasiones se ha señalado un rasgo saliente de la literatura hispanoamericana. Consiste en que los géneros literarios, en ella, son como los vasos comunicantes: mantienen entre sí una vecindad tan grande que, a veces, las características de uno se pasan al otro, suave, inadvertidamente. Yo quisiera poner como ejemplo, en esta reseña, el caso de la literatura guatemalteca. Sucede que, muchas veces, textos que, al inicio, no tenían como fin principal hacer literatura, no sólo alcanzan rasgos literarios sino que se convierten en monumentos de la literatura nacional. Y me atrevería a decir que sucede también lo contrario: textos cuyo fin principal es hacer literatura pueden leerse también como fuentes de valiosa información histórica o sociológica. En el primer caso se encuentran el *Popol Vuh* y la obra de Bernal. Igualmente, la obra de Irisarri, las crónicas de Gómez Carrillo y el fundamental *Guatemala, las líneas de su mano*, de Cardoza y Aragón. Quizá, con los años, esa lección de estilo y de rigor que es *La patria del criollo*, de Severo Martínez, alcance también a ser incluida en esta lista. En todos los casos, se trata de obras escritas con fines prácticos para campos que no eran literarios. Y, sin embargo, del género “ancilar” (Reyes) han pasado a ser obras literarias fundamentales. Por el contrario, quien lea la *Rusticatio Mexicana*, del padre Landívar, encontrará casi una monografía de la Capitanía General de Guatemala en el siglo XVIII. La flora, la fauna, la agricultura, las minas y las costumbres aparecen descritas como en un tratado riguroso. Las aguas están mezcladas: las fronteras entre literatura y ensayo, entre literatura y crónica, entre literatura y periodismo se vuelven cada vez más lábiles, didácticas, inútiles.

Al leer *Los días de la selva*, del guatemalteco Mario Payeras, viene a la mente, de inmediato, la impresión de encontrarse frente a ese tipo de texto híbrido, vitalmente impuro, en donde literatura y realidad abaten los valladares del esquematismo y se hacen presencia única, de sangre hecha, de sangre y de sudor y de muerte.

El libro fue premiado en el Concurso Anual de Casa de las Américas, Sección Testimonios, 1980. Está fuera de discusión que el motivo del premio es de natura-

leza política, tanto más si se trata de un "testimonio". Pero digamos inmediatamente que se trata de un testimonio *sui generis*. Y que es esta particularidad la que hace al libro pasar, sin advertirlo, a la literatura propiamente dicha.

El relato es breve. Su intensidad hace que se lean de un tirón los ocho capítulos en que se divide. Cuatro años como una vida: desde la entrada en la selva de quince hombres que se llamaban a sí mismos "un ejército", hasta el inicio de las acciones armadas con el apoyo de la población. De una punta a la otra del relato, un duro camino de iniciación: los días pasados en la oscuridad cerrada de la selva; los primeros contactos con perdidos poblados indígenas, algunos de los cuales vivían ajenos a toda civilización; la desconfianza de la gente; el ejército de desaharrapados y famélicos que va hablando de justicia y de revolución; la formación de los primeros núcleos de colaboradores; la feroz represión del ejército. Y siempre presente, germinando por todas partes, el mundo hirviente de animales y plantas de la selva.

La descripción de los "personajes" es una de las características mejor marcadas en el libro. Con pocas palabras, el autor pinta un robusto retrato de las personas. Veamos uno de los tantos ejemplos:

"Ramón era el seudónimo del compañero más antiguo en la aldea. Era un oriental, devoto de la guerrilla, pero hombre de machismo arraigado, decididor y bravucón hasta donde no más [...]. Cada vez que conversábamos se creía obligado a hablar de violencias y desafíos. Sus historias siempre llegaban a un momento en que él, blandiendo una colima con dos dedos de filo, había hecho ésto o lo de más allá o había amenazado a aquel otro. Cierta vez que llegamos, tenía un gavilán atado por una pata al lazo de tender ropa. "Lo tengo castigado" dijo, con una chispa de recóndita satisfacción en su mirada oblicua" (p. 57).

La segunda característica saliente de *Los días de la selva* es la sabiduría narrativa del autor. Obviamente, no nos encontramos frente al escritor profesional que hace gala de su dominio de la(s) técnica(s); esto nos ahorra, al menos, el asistir a piruetas estilísticas más o menos justificadas. El narrador es de aquellas personas dotadas del talento innato de contar, por una parte; y, por la otra, de la capacidad de hacerlo con un lenguaje limpio y claro, con una sencillez difícil de alcanzar. En una rara armonía entre contenido y forma, la muchedumbre de historias que conferman la historia son la metáfora de la muchedumbre que poco a poco va engrosando las filas del grupo de patriotas. Es la misma correspondencia, más racional, más consciente, entre los procesos de la selva y los procesos de la historia, de la cual el autor no deja de sentir el influjo:

Escuchando a Fonseca pensamos en lo que es la militancia revolucionaria. Recordamos un puente remoto, allá en la sierra, a donde alguna vez fuimos a traer carga. (...) Quien a la mitad del puente vacilaba, permanecía inmóvil, incapaz de volver sobre sus pasos ni avanzar hacia la orilla opuesta. El gran secreto era cruzar despacio, pero sin detenerse. Eran trances que ni siquiera

imaginábamos la noche lejana, cinco años atrás, cuando navegábamos por la corriente mansa del Lacantún, bajo las estrellas de enero, la fecha que iniciamos los días de la selva” (p. 115).

Por último, quisiera señalar una característica que, siendo de la persona, se convierte en literaria: la modestia del autor. En general, un testimonio no está libre de un mayor o menor narcisismo; en muchos libros testimoniales los narradores-testigo se convierten, en realidad, en narradores-protagonista y su yo implora compasión, a veces, y otras veces exige admiración. En cambio, en *Los días de la selva* lo primero que llama la atención es que el narrador se hace a un lado con frialdad impresionante. Tal parece que no hubiera participado en ninguna de las actividades del grupo, porque es la comunidad entera la que actúa de protagonista. Por sus venas no corre el heroísmo: circula lentamente el tiempo, la historia, que va modelando poco a poco, con paciencia, el proyecto de estos hombres. El autor desaparece detrás del “nosotros”, que es la persona gramatical más empleada y, en la descripción de personajes o de acciones, detrás de la tercera persona. En la rara ocasión en que cuenta algo hecho por él, se autodenomina “el que esto escribe” y se relata en 3a. persona (p. 65).

Esta actitud tiene, por lo menos, dos efectos. Por una parte, da a la narración el efecto de “distanciamiento”, en el sentido técnico del término. Por la otra, el tono es el de una persona que no se siente solemne, que se toma el pelo de vez en cuando, aún si los acontecimientos narrados son graves: “La noche húmeda del trópico se llenaba de chillidos de pisotes, de foses de micoleones y de autocríticas de militantes” (p. 26).

En resumen, *Los días de la selva* se sustrae al campo de la ficción literaria en cuanto los hechos narrados son reales. Pero al mismo tiempo su calidad de escritura es tal que no puede ser reducida a la sola crónica o al testimonio. Nos encontramos, de nuevo, frente a esa estirpe ilustre de obras que rebasan, por la fuerza de su propia elaboración, los límites entre los géneros y hacen meditar a los críticos sobre la futilidad y la soberbia de ciertos encarcelamientos racionales.

Dante Liano

Julio Cortázar, *Queremos tanto a Glenda y otros relatos*, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1981, pp. 166.

Ancora dieci nuovi racconti di Julio Cortázar e con essi il piacere di addentrarsi in dieci nuovi enigmi o paradossi che ampliano e integrano le molteplici sfaccettature di una casistica già vasta e famosa.

In questa raccolta i testi sono raggruppati in tre sezioni, contraddistinte soltanto da numeri ordinali, e delle quali credo di individuare la logica in tre diversi tipi di rapporto fra lo statuto del narratore e i materiali della narrazione.

Nella prima sezione troviamo i racconti *Orientación de los gatos*, *Queremos*

tanto a Glenda — che dà il titolo all'intera opera — e *Historia con migalas*, retti dalla parola dei personaggi che agiscono all'interno di situazioni interpretate in modo tendenzialmente mitico e sviluppate fino al punto in cui sta per essere messa in atto una decisione unilaterale. Qui si conclude la narrazione al cui centro non vi è propriamente il nodo delle azioni trasformatrici, ma la strana e arbitraria concatenazione delle cause che le predispongono nella mente dei destinatari a insaputa dei destinatari.

La seconda sezione è composta da *Texto de una libreta*, *Recortes de prensa* e *Tango de vuelta*, unificati, nella eterogeneità degli argomenti, dal comune denominatore di un atto di scrittura da parte di un personaggio, il quale — sotto forma di relazione informativa, cronaca giornalistica o romanzo, rispettivamente — lascia la propria testimonianza degli avvenimenti misteriosi e violenti che più o meno da vicino lo coinvolgono.

Infine nell'ultima sezione compaiono *Clone*, *Graffiti*, *Historias que me cuento*, *Anillo de Moebius*, i quali possono essere messi in relazione da un atto di narrazione extradiegetica che si manifesta, nell'ordine, come segue: a) con una specie di post-fazione (*Nota sobre el tema de un rey y la venganza de un príncipe*) dello stesso Cortázar, in cui si illustrano le fonti di ispirazione e le modalità di stesura del racconto, costruito sulla partitura musicale di un'opera di J.S. Bach; b) con l'uso continuato dell'apostrofe, retta dalla forma pronominale *tú*, rivolta dal soggetto dell'enunciazione, esterno alla storia, al soggetto dell'enunciato; c) con un *incipit* specifico, quale "Me cuento historias [...]", attribuito a un personaggio-narratore, che in seguito sottolinea più volte il carattere fittizio del proprio racconto; d) con la doppia focalizzazione operata da un soggetto enunciatore inespresso, che offre parallelamente — nella forma quasi esclusiva del discorso indiretto, appena interrotto da brevi e sporadiche inserzioni di discorso indiretto libero — i diversi punti di vista che di uno stesso evento mantengono due personaggi contrapposti.

Per quanto riguarda l'argomento, poi, ritroviamo qui nuove gamme di aggressività, dalla seduzione programmata, alla tortura, allo stupro e all'assassinio: temi che sono presenti anche in altri racconti precedentemente citati in qualità di espressione privilegiata di una metafisica nichilista che trova nella morte non naturale, e spesso gratuita, il più alto grado di impenetrabilità del reale, convenzionalmente misurato da categorie spazio-temporali che ne razionalizzano, e perciò ne distorcono, l'intrinseca discontinuità. Come infatti dice un personaggio di *Tango de vuelta* ogni tentativo di comprendere in modo ordinato gli eventi è processo fondamentalmente illusorio, più che altro dettato da "esa necesidad barroca de la inteligencia que la lleva a rellenar cualquier hueco hasta completar su perfecta telaraña y pasar a algo nuevo. Pero cómo no decirse que a lo mejor, alguna que otra vez, la telaraña mental se ajusta hilo por hilo a la de la vida, aunque decirlo venga de puro miedo, porque si no se creyera un poco en eso ya no se podría seguir haciendo frente a las telarañas de afuera" (p. 83).

In questo modo è giustificata l'esistenza della parola, il suo sforzo immaginativo per organizzare nella mente storie che siano simulacri dell'effettivo accadere degli eventi, con la perfetta interscambiabilità che consegue alla lacerazione dei consueti rapporti causali. E' così che il luogo fittizio della parola può essere vero quanto il luogo autentico della realtà fattuale, a limiti tali che quest'ultima ne può

essere preceduta e addirittura condizionata, come in *Tango de vuelta* dove — come in un copione — gli eventi si succedono secondo un disegno già contenuto in un romanzo. In altri casi, invece, invenzione e realtà possono manifestarsi in maniera indipendente l'una dall'altra, ma perfettamente duplicata, tanto da non consentire di distinguere, una volta messe a confronto, se il discorso sia cronaca dei fatti, o se invece non siano questi ultimi a fungere da spunto per il discorso, come avviene in *Recortes de prensa* e in *Historias que me cuento*.

Gli eventi sono iscritti in un tempo non lineare e in uno spazio pluridimensionale, secondo la ben nota flessibilità del cronotopo cortazariano che variamente esprime la crisi epistemologica di cui si è detto. In tale senso, perciò, questa serie di testi conferma ancora una volta l'esistenza di una sistematica deformazione delle acquisite categorie percettive, rilevabili tanto a livello dei contenuti quanto a livello dell'espressione, la quale non solo permette la leggibilità del discorso narrativo, ma a volte interviene con sensi propri nel suo tessuto, ribaltandone o comunque scompaginandone le relazioni dei significati. Celebri sono, per quest'aspetto, le sorprendenti confluenze e gli audaci salti fra livelli narrativi diversi, i quali sono fra i maggiori responsabili dell'attribuzione di questa letteratura al genere fantastico. Impossibile distinguere p.es. in *Recortes de prensa*, l'universo diegetico da quello metadiegetico nella narrazione di Noemí; impossibile dire se essa abbia davvero partecipato o soltanto immaginato di partecipare all'episodio di tortura privata cui finisce per sovrapporsi un episodio di tortura politica, letto in precedenza in un giornale: "Lo que vino después pude haberlo visto en un libro, yo estaba ahí como sin estar pero estaba con una agilidad y una intencionalidad que en un tiempo brevísimo, si eso pasaba en el tiempo, me llevó a encontrar un cuchillo [...]" (p. 77); "[...] ahora que tengo que recordarlo y que tengo que escribirlo mi maldita condición y mi dura memoria me traen otra cosa indeciblemente vivida pero no vista, un pasaje de un cuento de Jack London [...]" (p. 78); "[...] quién sabe [...] si eran otra vez las ráfagas de la noche, pedazos de imágenes volviendo desde un recorte de diario [...]" (*ivi*).

E ancora si pensi al brusco passaggio finale della post-fazione di *Clone*, quando Cortázar conclude il suo articolato discorso metadiegetico con un ammiccamento repentino a Mario, un personaggio della diegesi — modellato sulla figura del madrigalista Carlo Gesualdo —, grazie al quale si produce un corto circuito fra referenti reali e referenti immaginari: "Esto vale también para las referencias a Gesualdo, cuyos madrigales me acompañan desde hace mucho. Que mató a su mujer es seguro; lo demás, otros posibles acordes con mi texto, habría que preguntárselo a Mario" (p. 127).

Si tratta di due fra i molti casi di autoriflessività della narrativa di Cortázar, il quale non cessa di stupirci con le sue spettacolari *mises en abyme*, con le sue sagaci indagini su una condizione umana altra, in cui il tempo non somiglia più a una linea e lo spazio si trasforma in un nastro di Moebius. Non molto tempo fa, con questa efficace metafora così aveva acutamente qualificato la dimensione spaziale di altri dieci racconti dell'A., Rosalba Campra nella sua monografia *La realtà e il suo anagramma. Il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar* (Pisa, Giardini, 1978, p. 47), anticipando curiosamente il titolo e il modello narrativo del virtuosistico racconto finale della presente collezione, chiamato appunto *Anillo de Moe-*

bius. Non sfuggirà, credo, come nella realtà comunicativa del rapporto emittente/ricettore, analogamente a quanto qui avviene nella simulazione letteraria del rapporto enunciatore/enunciato, si istituisca in tal modo un altro gioco di specchi, una autentica situazione squisitamente cortazariana.

Elide Pittarello

Josette et Georges Colomer: *Les poètes ibéro-américains et la guerre civile espagnole (1936-1939)*, Villemamblé, Imprimerie Graphique Eclair, 1980, pp. XXV + 628.

En el momento de valorar la poesía relacionada con la guerra civil española hay que considerar siempre la situación histórica de la que surgió. Y, sobre todo, hay que reparar en el hecho de que los dos bandos que se enfrentaron militarmente libraron una batalla ideológica, ya que la contienda civil era la expresión despiadada y sanguinaria del choque entre concepciones políticas, filosóficas, sociales, económicas y religiosas perfectamente antagónicas, agrupadas en dos frentes ideológicos opuestos e irreconciliables. Ciertamente es que ambos bandos encerraban en sus filas doctrinas a su vez muy dispares, pero se puede asegurar que, en esencia, podían ser reunidas en dos grupos: el uno añoraba los privilegios del pasado; el otro luchaba por una mayor justicia y por un futuro mejor.

De ahí, por lo tanto, que la política cultural de cada bando fuese tan diversa: en la zona republicana se promovían actividades culturales, cuyas principales características eran la plena libertad de creación, el deseo de formar una España moderna y renovada y el continuo afán de promover el acceso de las masas a la cultura; en la zona republicana se promovían actividades culturales, cuyas principales características eran autoritarias y jerárquicas. Ello se refleja visiblemente en la prensa de cada bando: mientras que en el republicano se dio una gran diversidad de tendencias, el nacionalista se caracterizó por su monolitismo ideológico, sobre todo a partir de la unificación de Falange y Tradicionalismo.

De esta forma se comprende por qué la calidad artística del bando nacionalista es considerablemente inferior a la de la zona republicana. Además, los ideales y las creencias que "inspiraban" a los conservadores eran, tanto desde el punto de vista ideológico como filosófico y humano, menesterosos, imprecisos y confusos; asimismo, en dicha ideología, preponderaba de forma decisiva el lado emotivo sobre el racional. Por eso encontramos pocos versos en el bando nacionalista que resistan incólumes a un riguroso e inexorable análisis estético-semántico. Resulta, pues, perfectamente inteligible la manifiesta opción de la casi totalidad de los poetas de relieve, los cuales se declararon fieles a la República, escribiendo poemas de apoyo a la lucha del pueblo contra la rebelión militar.

Pero al lado de la disparidad cualitativa y cuantitativa entre la producción poética de ambos lados y de sus profundas diferencias ideológicas, una lectura comparativa de las dos poéticas brinda presto resultados elocuentes. Por ejemplo, sor-

prende en seguida el hecho de que el sexo femenino se halle totalmente ausente en las publicaciones nacionalistas. Por el contrario, en las republicanas no sólo abundan las colaboraciones femeninas, sino que incluso ocupan puestos en las redacciones de revistas prestigiosas. María Teresa León, María Zambrano (miembros, respectivamente, del consejo de redacción de *El Mono Azul* y de *Hora de España*), Rosario del Olmo (directora de los servicios de la censura republicana de la prensa extranjera), Dolores Ibárruri, Federica Montseny, Victoria Kent, etc. son nombres que confirman cumplidamente mis afirmaciones. Sin embargo, en el bando nacionalista, la sola mujer con cierto relieve político fue, por motivos obvios, Pilar Primo de Rivera, a quien se le encargó la sección femenina, un órgano creado con la exclusiva finalidad de relegar a la mujer española al "único lugar que le correspondía: el hogar".

Estando así las cosas, resulta claramente inteligible la nota del "Avant-propos" de la preciosa antología bilingüe de Josette y Georges Colomer, que a continuación reseñamos:

Nous avons renoncé volontairement à joindre aux écrivains défenseurs de la République espagnole ceux qui avaient choisi un autre camp. Nous avons pourtant traduit également les oeuvres des poètes nationalistes, dans un souci d'honnêteté. Mais celles-ci présentaient un caractère si pauvre, voire même ridicule, que c'eût été souligner la qualité et la force des unes et la médiocrité et la petitesse des autres..."

En esta antología poética bilingüe, los esposos Colomer presentan, en excelente y deliciosa tipografía, 167 poemas de 48 autores españoles, portugueses y latinoamericanos. Dada la inmensa cantidad de versos surgidos de la resistencia antifascista (Serge Salaün calcula más de 20.000 poemas, correspondientes a unos 5.000 autores), la gran mayoría de las poesías están escritas en lengua castellana (139); sin embargo, con excepción del vasco (idioma desconocido por los antologistas y traductores), también los otros idiomas ibéricos están bien representados: hay 11 poemas en portugués, 9 en gallego y 8 en catalán. El libro lleva además un sabroso prefacio de Jean Cassou (pp. XIII-XV) y una aguda y apasionada introducción de Claude Couffon (pp. XVII-XXII). Asimismo se presentan, ilustrando los poemas, 180 dibujos de la época (sacados de *El Mono Azul*, de *Hora de España*, de *Milicia Popular: diario del 5º Regimiento*, de *Madrid: cuadernos de la Casa de la Cultura* y de otras revistas republicanas), 3 grabados en madera de Manolo Valiente y 10 dibujos originales de Josep Castell. Los antólogos han elaborado una corta semblanza bio-bibliográfica de cada poeta antologizado, así como una ordenada y útil cronología de la guerra (pp. 581-584). Marcel Oms, el conocido especialista de cine y director de la revista *Les Cahiers de la Cinémathèque*, presenta una exhaustiva y reveladora filmografía sobre la guerra civil (pp. 587-591). Una referencia discográfica (p. 593) y una extensa y completa bibliografía (pp. 595-609) cierran el insólito y fascinante volumen. Es, pues, justo y loable que se la haya concedido a esta ejemplar antología el *Premio internacional de Literatura Antonio Machado* 1981.

Se incluyen, pues, además de los poetas que todos conocen, diversos nombres hasta ahora injustamente olvidados. Es asimismo digna de alabanza la atención de-

dicada a la poesía bélica y revolucionaria en gallego y en catalán, sobre todo por tratarse de tan elevado valor artístico: la "Oda a Barcelona", por ejemplo, de Pere Quart, cuenta ciertamente entre las mejores producciones literarias peninsulares del siglo XX.

La antología de Josette y Georges Colomer representa un precioso e indispensable complemento a la nutrida bibliografía existente, puesto que presenta un extenso abanico de opciones a la hora de establecer la interacción entre literatura y política, entre poesía y guerra.

Queremos señalar de paso al lector interesado que en esta misma línea se coloca otra antología, publicada recientemente en Inglaterra, que centra su atención crítica sobre la incidencia de la guerra civil española en la poesía inglesa: Valentine Cunningham: *Spanish Civil War Verse*, Penguin Books, 1980. Esta antología ha sido ya traducida y antologizada a su vez por Bernd Dietz: *Un país donde lucía el sol (Poesía inglesa de la Guerra Civil española)*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1981.

José Manuel López de Abiada

Eva Tóth, *Obras traducidas del español al húngaro editadas en Hungría entre 1945 y 1979 – Obras traduzidas do português ao húngaro editadas na Hungría de 1945 a 1979*, Budapest, Editores y Distribuidores de Libros de Hungría, 1980, pp. 154.

Eva Tóth è redattrice responsabile per le edizioni italiane, spagnole e portoghesi dell'Editorial Corvina di Budapest; saggista, poetessa, traduttrice di narrativa e di poesia, autrice di un'antologia dedicata al *Teatro húngaro contemporáneo*, edita a La Habana nel 1981, di numerose versioni all'ungherese di romanzi ispanoamericani – *Hijo de hombre*, di Augusto Roa Bastos (1975), *Concierto barroco*, di Alejo Carpentier (1978), *Casas muertas*, di Miguel Otero Silva (1978) –, e di una serie numerosa di interventi su giornali e riviste, la Tóth può essere considerata la più attiva e qualificata propagandista da un lato della letteratura ungherese in area ispanica e americana – è del 1981, per le edizioni dell'UNESCO, la splendida *Antología de la poesía húngara*, con versioni, tra altri autori, di Eliseo Diego e di Pablo Neruda – e dall'altro di quella ispanoamericana in area ungherese.

Ma la Tóth è anche compilatrice di questo utile repertorio statistico che segnaliamo, ricco di spunti interessanti e introdotto da János Benyhe. I dati sono stati forniti da Edit Varga. Il Benyhe afferma, esattamente, nella sua prefazione, che l'Ungheria, situata nel cuore dell'Europa, ha sempre inteso la traduzione come necessità mediatrice, vivendo tra poli di lingue diverse; la traduzione letteraria ha una funzione straordinariamente importante nella vita culturale ungherese, come fonte di arricchimento spirituale e intellettuale, e "en tiempos difíciles, tan frecuentes en la historia de la nación, una especie de autodefensa y, a veces, único medio de expresión de la conciencia nacional bajo la dominación extranjera", ol-

tre a essere espressione di una ricreazione artistica "de lo originalmente creado" (pp. 4-5).

Ancora segnala il Benyhe che, pur non essendo "espectaculares" i contatti ungheresi con l'ambito ispano, ispanoamericano e lusitano, furono più intensi di quanto sembra (pp. 5 e 11). Si menzionano la spedizione di Bernardo Aldana in Ungheria, nel secolo XVI; varie commedie di Lope de Vega, che hanno relazione con la storia d'Ungheria; la prima versione, nel secolo XVIII, dell'*Oráculo Manual* di Gracián; l'emigrazione ungherese in America (in particolare la presenza in Argentina, nel secolo XIX, del generale Czeucz); la presenza di Lope e di Calderón da più di 150 anni sulle scene ungheresi, quella di Echegaray, di Ortega; per il settore portoghese si richiamano i *Lusíadas*, che al Canto III, strofa 25, dicono Dom Henrique secondo figlio di un re d'Ungheria, eccetera.

Per tornare alla sostanza del libro che commentiamo, i dati forniti sono di grande interesse sotto vari aspetti. Tra le *Antologie* della poesia spagnola si ha un certo calo, sembra, di interesse, se la prima, del 1962, tirò 6.000 esemplari, la seconda, limitata al secolo XX, solo 2.500, e la più ampia del 1971, che include anche la poesia catalana, fu di 3.800 esemplari. Per contro, la poesia d'amore ebbe nel 1978 una tiratura di 15.850 esemplari. Interesse suscitano anche il racconto popolare (antologia del 1963, esemplari 4.600), il teatro classico (antologia del 1967, esemplari 6.500), il romanzo picaresco (antologia del 1957, esemplari 8.000).

Tra i poeti sorprende il poco interesse per Rafael Alberti (900 esemplari, edizione delle *Poesías*, 1962), e la preferenza per Vicente Aleixandre (2.600 esemplari, *Poesías*, 1979), ma soprattutto per Lorca, con una tiratura di 25.000 copie per le *Poesías* (1975), di 19.800 copie per le *Poesías para niños* (1975). Di Lorca, naturalmente, interessa anche il teatro, *Bodas de sangre* (1957 e 1972, per complessive 14.900 copie), *Tres comedias* (1958, copie 3.000), *La zapatera prodigiosa* (1959, copie 3.200). E ancora, dello scrittore granadino, 6.800 copie delle *Obras completas* (1967), 3.700 delle *Obras escogidas* (1963), 3.000 del *Romancero gitano* (1947), 2.650 della *Prosá selecta*. Góngora pure è letto (1966, copie 2.250), e così lo sono Miguel Hernández (1967, copie 3.304), battuto da Juan Ramón Jiménez prosatore, non dal poeta (*Platero y yo*, 1959, copie 8.050; *Poesías*, 1958, copie 1.400). Anche Antonio Machado ha scarso seguito, se stiamo alla tiratura delle *Poesías*, del 1961, per 1.300 esemplari.

Oltre a Lorca nel teatro hanno seguito in Ungheria Calderón e Lope, soprattutto. Tra i prosatori del passato Cervantes la fa da padrone, con 13 edizioni del *Quijote* dal 1951 al 1979, per complessivi 370.250 esemplari, 8.100 copie delle *Novelas ejemplares* (1958) e 3.100 del *Licenciado Vidriera* (1948). Tra i contemporanei ha particolare seguito Cela: 10.100 copie de *La familia de Pascual Duarte* (1976), 9.000 *La colmena* (1960); ma anche Blasco Ibáñez vede 7.000 copie per *La Flor de mayo* (1958) e 4.500 copie per i *Cuentos valencianos* (1961). Per l'Ottocento, il narratore favorito è Alarcón: *El sombrero de tres picos* vede nel 1957 una tiratura di 50.000 copie, e *El capitán Veneno*, nel 1973, di 10.450 esemplari. Palacio Valdés si afferma con *La hermana San Sulpicio*, nel 1947, con 7.000 copie, Pérez Galdós con *Doña Perfecta*, 5.700 copie nel 1958, e *Zaragoza*, 6.000 copie nel 1957.

Per il settore spagnolo si ha, quindi, un panorama di autori abbastanza vasto, ma non sempre ordinato e logico. Uno scrittore come Pío Baroja, ad esempio, sorprende che sia conosciuto solo per *El árbol de la ciencia* (1961, copie 4.500), e che la Matute veda nel 1976 una tiratura di 49.800 copie per *Paulina*. Ma molte sono le incongruenze, vere o apparenti.

Dal catalano sono tradotte poche opere: due Antologie di poesia, una spagnola e catalana (1971) e una solo catalana "contemporánea" (1972); un solo autore individuale figura tradotto, Mercé Rodoreda, con *La plaça de Diamant* (1978, 15.000 copie).

L'ambito più ricco sembrerebbe quello ispanoamericano: 14 antologie dedicate a vari settori della produzione artistica, e politica, americana. Una *Antología de novelas cortas latinoamericanas* raggiunge, in due edizioni (del 1972 e 1973), 126.200 copie; i *Cuentos de pueblos de Centroamérica y de América del Sur* (1966), 19.800 esemplari; le *Crónicas de Indias y españolas* (1977), 19.500 copie. Della poesia ciò che sembra più interessare è quella "nahuatl" e "quechua": l'*Antología* del 1977 vede una tiratura di 9.000 esemplari; per contro la poesia contemporanea sembra meno seguita, se l'antologia del 1967 tira solo 3.000 copie, dopo le 3.000 della *Antología de la poesía de América Latina*, del 1957.

Se poi esaminiamo, per i singoli autori, le sezioni dedicate ai vari paesi latino-americani troviamo dati spesso sconcertanti. Per l'Argentina, ad esempio, Cortázar, Puig, Borges e Bioy Casares sembrano scrittori favoriti: i *Cuentos* di Cortázar vedono nel 1978 una tiratura di 33.400 copie, *Los premios* di 18.000, nel 1979, *Fantomas contra los vampiros multinacionales* 50.000 nel 1978 — ma qui occorrerebbe vedere se il libro si sia prestato a qualche tipo di propaganda, e quindi sia stato distribuito magari gratuitamente —; il *Martín Fierro*, *Don Segundo Sombra*, opere di Alfredo Varela, vedono tirature che si aggirano sulle 5.000 copie. Borges è conosciuto per i *Cuentos* (1972, copie 21.000) e Bioy Casares per il romanzo *Dormir al sol* (1979, copie 18.000).

Certo, per l'ambito ispanoamericano Gabriel García Márquez è lo scrittore più popolare: 85.000 copie per *Cien años de soledad*, in tre edizioni (1971, 76, 79), 19.800 per i *Cuentos y relatos* (1977), 33.300 per le *Novelas* (1975), 36.800 per *El otoño del Patriarca* (1978). Favorita è, naturalmente, la letteratura cubana: i versi di Martí, pubblicati nel 1979, vedono una tiratura di 15.000 esemplari: Nicolás Guillén ha buon successo, con due edizioni di *Poesías* (1952 e 1968), ognuna per 3.000 copie, e con *Elegía cubana* (1961), tirata in 5.000 esemplari; Carpentier vede tradotte parecchie delle sue opere: *El acoso* (1963, copie 6.000). *Concierto barroco* (1977, copie 13.100), *La guerra del tiempo* (1979, copie 19.000), *Los pasos perdidos* (1978, copie 17.200), *El reino de este mundo* (1971, copie 5.300), *El siglo de las luces* (1976, copie 8.000). Una *Antología literaria y política sobre la historia de Cuba* (1974) tira 9.800 esemplari; *El cuento de la revolución* (1978), 17.200 esemplari; i *Mitos y cuentos yorubas de Cuba* (1977), 7.300 copie. Tra gli altri autori cubani sono tradotti Barnet, Desnoes, Otero, Soler Puig, Travieso, e tra i poeti Fayad Jamis.

Nell'ambito cileno inutile dire che Neruda è in gran parte tradotto, ma non con tirature particolari, se si eccettuano i titoli poetici *Cien sonetos de amor* (1962 e 1973, per complessive 14.500 copie), *Oda a la tipografía* (1968 e 1974,

per 14.200 copie e le memorie, *Confieso que he vivido* (1977), edizione di 33.000 esemplari. Per il resto la poesia di Neruda vede anche tirature bassissime, di 1.000 e 1.700 copie, ma probabilmente più raffinate, forse per bibliofili; *Las uvas y el viento* ha una tiratura (nel 1954) di sole 2.000 copie, e di 3.000 l'aveva avuta (nel 1951) il capitolo di liriche dal *Canto general*, *Qué despierte el leñador*. Conoscenza limitata e imperfetta, quindi, di un poeta che avrebbe dovuto essere considerato di casa nell'Est europeo. Buona diffusione vi hanno invece Volodia (non Valentín) Teitelboim, con *Hijo del salitre* (1954 e 1975, copie 11.500) e Hernán Valdés, con *Tejas verdes* (1976, copie 32.950), denuncia della condizione dei prigionieri politici sotto Pinochet.

Altro scrittore ispanoamericano che in Ungheria ha avuto fortuna è Miguel Angel Asturias: *El Señor Presidente* ha visto due edizioni (1959 e 1971) per 32.900 esemplari, *Week-end en Guatemala* una (1972), per 15.000, *Mulata de tal* una (1968), per 9.600 copie, *El Papa verde* una (1968) per 5.000; ma, caso singolare, *El Alhajadito* ha visto due edizioni (1970 e 1976) per 41.950 esemplari.

Non vorremmo riportare qui tutti i dati che la Tóth ci offre nel suo libro, ma ancora segnalare i 22.200 esemplari de *La muerte de Artemio Cruz* in due edizioni (1966 e 1978), i 20.000 delle *Novelas cortas* di Rulfo, i 13.500 di *Hijo de hombre*, di Roa Bastos, i 18.300 di *Redoble por Rancas* di Scorza, soprattutto le 45.800 copie di *La ciudad y los perros*, di Vargas Llosa, in tre edizioni (1971, 1977 e 1979), le 14.700 de *La casa verde*, le 10.000 di *Conversación en la Catedral*, le 51.000 dei *Cuentos* e, caso significativo le 124.100 di *Pantaleón y las visitadoras*, in due edizioni ravvicinate, 1977 e 1979.

Per il Perù l'Inca occupa un buon posto anch'egli, con 20.000 esemplari di un'antologia dei suoi scritti in prosa: *Comentarios Reales, La conquista del Perú, Historia de la Florida*. Curiosamente, Mariátegui raggiunge solo 3.500 copie, con i *Siete ensayos de la realidad peruana y otros escritos* (1977), superato dagli 11.700 esemplari de *Las venas abiertas de América Latina* (1976), di Eduardo Galeano.

Ancora indicherò, per altri paesi, il successo di *El Astillero*, di Onetti (1977, copie 20.700), dei *Cuentos de la selva*, di Quiroga (1979, copie 22.000), di Doña Bárbara, di Gallegos (1965, copie 9.700), di *País portátil*, di Adriano González León (1974, copie 10.000), di *Casas muertas*, di Otero Silva (1978, copie 10.300).

Per il Portogallo gli autori di maggior tiratura sono Carlos de Oliveira (60.500 copie *Uma abelha na chuva*, 1968), José Cardoso Pires (46.000 copie *O hóspede de Job*, 1967), José María Ferreira de Castro (40.000 copie *A lã e a neve*, 1952, 55, 58), Eça de Queiroz (55.600 copie *O crime do padre Amaro*, 1961 e 1977).

Tra gli scrittori brasiliani Jorge Amado è il più noto, e il più diffuso di tutta l'America Latina in senso assoluto: si pensi alle 83.650 copie di una sola edizione di *Dona Flor e seus dois maridos* (1970), alle 48.500 di *Tenda dos milagres* (1976), ma anche alle 173.000 di *Mar morto* (in 5 edizioni) alle 251.800 di *Jubiabá* (in 5 edizioni), alle 175.500 di *Gabriela, cravo e canela*, (in 4 edizioni), alle 183.000 di *Os pastores da noite*, (pure in 4 edizioni). Solo Francisco Marins può rivaleggiare con Amado, se la sua *Expedição aos martírios volta a serra misteriosa o Bugre-de Chapéu-de-Anta* raggiunge in due edizioni le 139.600 copie.

Più che la sistematica conoscenza degli autori spagnoli, portoghesi o americani, spesso carente, colpisce la mole delle edizioni. Essa attesta in ogni modo uno

spiccato interesse ungherese verso questi settori, letterari, ma anche scientifici, perchè il volume che si commenta dà anche notizie su quest'ultimo aspetto, più ridotto, della traduzione. Un libro di grande utilità, questo della Tóth, fonte per molte riflessioni e illazioni, lavoro meritorio anche per le luci che getta su un mondo per molti versi a noi assai vicino.

Giuseppe Bellini

* * *

Anna Ferrari, *Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)*, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, (Fundação Calouste Gulbenkian, Paris) XIV, 1979, pp. 27-142.

E' con doppio compiacimento che si segnala questo lavoro perché è di questi giorni l'annuncio che la Biblioteca Nazionale di Lisbona sta preparando un'edizione facsimilare del canzoniere Colocci-Brancuti corredata di uno studio storico-letterario di G. Tavani, di uno studio linguistico di L.F. Lindley Cintra, e di uno studio codicologico di M.E. Gonçalves e della stessa Ferrari. Quali importanti risultati fornisca un'indagine codicologica, lo anticipa già ora la Ferrari.

Si sa che uno dei problemi che pone il canzoniere Colocci-Brancuti è quello del riconoscimento delle diverse mani dei copisti, e si sa che la valutazione dei filologi non è unanime. La Ferrari ne riconosce cinque e ne indica la distribuzione con precisione impeccabile: le mani *a, c, d, e*, che, tolti alcuni pochi casi, procedono "per settori compatti e per fascicoli"; la mano *b*, distribuita irregolarmente dall'inizio alla fine del manoscritto; la mano *f*, "che fa un'unica rapidissima apparizione" (c. 163r-163v). Il quadro che ne risulta induce la Ferrari ad avanzare l'ipotesi che "Colocci, durante la sua presenza in Curia, avesse lì impiantato uno *scriptorium* occasionale (in certo senso, abusivo) e ch'egli utilizzasse in loco i copisti curiali nei loro momenti di libertà, anche provvisoriissima, dagli'impegni ufficiali". L'ipotesi sarebbe avvalorata "dalla constatazione che le filigrane dei fogli del codice sono tutte frequenti nei documenti curiali dell'epoca, e confermata inoltre dalla diversa nazionalità dei copisti".

Solidale allo studio delle scritture è quello della fascicolazione. Il canzoniere consta di 23 quinioni, 7 quaternioni, 5 ternioni, 2 binioni, 2 senioni, 2 eptanioni. Tutti i fascicoli (41) sono descritti con esemplare completezza, e là dove vi siano delle anomalie se ne cerca la ragione. Ed è proprio l'impianto sistematico di questo studio che permette di far luce "sulla dinamica compositiva dei settori perturbati, sui meccanismi di disturbo e sulle loro cause".

Segnalerò infine, per la protostoria della filologia provenzale, che la Ferrari ha riconosciuto nelle note colocciane della c.1r degli appunti relativi al canzoniere provenzale M.

Mário Eusebi

Y.K. Centeno, Helder Godinho, Stephen Rickert, M.C. Almeida Lucas, *A viagem de "Os Lusíadas": símbolo e mito*, Lisboa, Arcádia, 1981, pp. 153.

O volume abre com uma nota prévia, assinada per Centeno, que nos informa do motivo que lhe deu origem — um seminário sobre “A viagem e as viagens”, realizado na Universidade Nova de Lisboa, em 1980, sob sua orientação —, do propósito comemorativo que justificou a restrição da temática geral a um seu aspecto específico, enunciado pelo título, além de nos esclarecer o porquê da adopção de um determinado e único ponto de vista crítico por parte dos quatro ensaístas: “visto as preocupações dos colaboradores se ligarem sobretudo ao entendimento do simbólico e das suas manifestações”.

Esta elucidação deixa-nos supor, aliciadoramente, uma interpretação iconoclasta do poema, não apenas em relação a alguns dos seus momentos ou componentes mais significativos, mas ainda na sua totalidade. Com efeito, assim sucede. Alguns exemplos: Centeno entende, no seu ensaio, a viagem para a Índia, como: “a viagem de um povo crescendo pelo mundo (pelo espaço) e pela história (pelo tempo) e abolidos o espaço e o tempo, como nas experiências dos místicos, conduzido à contemplação do universo e de Deus” (p. 14) ou, a pp. 29-30: “a viagem de Gama foi uma viagem para Deus no sentido em que o são as experiências místicas. Ao Oriente geográfico correspondeu aqui um Oriente interior, luminoso”; eis o mesmo elemento narrativo, segundo H. Godinho: “um percurso para a individualização/diárese do Povo/magma” (p. 41) ou ainda: “é o percurso dessa iniciação, (do Gama nos valores divinos, como o autor explicara anteriormente) aparece-nos como uma descida à Noite infernal, seguindo o percurso do Sol” (p. 46); para Almeida Lucas a finalidade da viagem “será o *conhecimento* da Índia” (p. 66) (os sublinhados do texto são da responsabilidade dos autores); Reckert encara a viagem como um modo de representar uma “visão de história humana (colectiva e individual)”, viagem essa “que parte do Paraíso ou Unidade primordial para “regressar” finalmente a um Paraíso e Unidade *valorizados*” (p. 113).

Como se vê, a diárese dos ensaístas, para me servir da terminologia usada por H. Godinho, relativamente à exegese tradicional deste momento da narrativa do poema, é completa. Para eles, Camões teria dado, essencialmente, um significado de aventura espiritual, sem delimitações de espaço nem de tempo, realizada por uma entidade abstracta — o Homem — à viagem para a Índia. A conotação profundamente a-histórica e metafísica atribuída a Camões, tendo em conta a sua experiência existencial, tão ligada e marcada pelos acontecimentos da História do seu país, surpreende. Mas causa maior espanto a inexistência de correlação entre os valores semânticos encontrados para o mesmo facto, pelos quatro ensaístas (confrontem-se as citações já feitas), quando não sucede que o fenómeno se regista no interior do ensaio de um só autor (veja-se H. Godinho, pp. 41-45-46, citadas).

Todavia, a nossa perturbação aumenta perante a discordância de significações propostas para “Os Lusíadas” na sua globalidade. Entre os ensaístas, há quem entenda o poema como “re-unificação com Deus, feita através de Vénus e dos portugueses” (Centeno, p. 18); outros, como “A individuação, o percurso do Homem

até à sua maturidade interior "(H. Godinho, p. 41); é ainda interpretado como realização de um contrato, cujo prémio é o conhecimento total, na óptica de Almeida Lucas; enquanto Reckert o vê como trajetória para reencontrar "um Paraíso e uma Unidade valorizadas" (p. 113).

É verdade que cada autor utilizou um critério diferente — Centeno, a cabalística e a alquimia; Almeida Lucas, o esquema greimasiano, ou, no caso de Reckert, o arquétipo —, mas não creio que essa circunstância justifique resultados tão contrastantes. Esta suposição provém do pressuposto, talvez errado, que uma obra de arte não é susceptível de um significado e do seu contrário. Nessa medida, hipóteses interpretativas como as apresentadas por Centeno e Godinho, em que a primeira entende o poema como "re-unificação com Deus" (p. 18), o que implica, da parte de Camões, conceber a sua obra como representativa de um percurso para uma transcendência, e o segundo considera a épica camoniana como narrando o "percurso do Homem até à sua maturidade interior" (p. 41), equivalente, portanto, a uma visão imanentista e histórica da parte do lírico, parecem-me invalidar-se uma à outra.

Por outro lado, uma metamorfose tão cabal, relativamente ao sentido de um texto, só é viável mediante idêntico radicalismo quanto à significação dos elementos que o compõem. Será hipotizável que Camões os tivesse dotado de virtualidades semânticas tão diamétricas, que permitam as interpretações antagónicas, atrás apontadas? A meu ver, não. A menos que se acredite numa proteica ambiguidade de interpretação, cuja paternidade putativa é atribuída a Eco, que postula serem infinitas as vias da exegese. Outros há, no número dos quais me incluo, que pensam que cada texto é uma entidade autónoma, resultante da natureza do material utilizado, dos limites de tolerância desse material a suportar "cargas" interpretativas, porque dotados de uma "resistência" semântica finita, não apenas congenial, mas, também, estrutural; da sua textura, do género e da época literária a que pertence, etc., factores estes que não são manipuláveis a bel-prazer. Pelo contrário, julgo que são condicionantes incluíveis de uma interpretação. A este propósito, origina perplexidade avançar-se, como faz Centeno, uma matriz cabalística e de alquimia para "Os Lusíadas" (conferir p. 23, e parágrafos 1º, 2º, 4º p. 24, p. 25, 1º parágrafo), ciências ocultas, como se sabe, quando, nessa época, campeava a Inquisição e o país se transformara em baluarte da doutrina do Concílio de Trento; ou quando H. Godinho, a p. 38, esclarece a motivação dos Descobrimentos, como se segue: "Para irem mais longe. Chegarem mesmo ao verdadeiro início", ou sempre a p. 38: "A aceitação do Mar é, assim, a recusa da lógica da velhice e um arranque de juventude para a construção de um Novo Reino", ignorando em absoluto o condicionalismo geográfico e histórico que lhes deu origem; como se sente um sobressalto pela displicência filológica com que Centeno sintetiza a fala do Velho do Restelo: "O que se conclui, com o Velho do Restelo, é que é um crime esta transgressão dos elementos" (p. 17), porque verificamos, lendo o Canto IV, estrofe 103, que aquele se limita a lastimar a ambição dos homens, sob a emulação de Prometeu, de obter fama, e que, quando condescende (IV, 99), sugere apenas a procura da riqueza, da glória, junto das fronteiras, sem aludir a crimes ou transgressões; ou quando a mesma figura nos aparece concebida como sendo "a apologia do quotidiano" (p. 39), no ver de H. Godinho. No nosso entender, Almeida

Lucas consegue evitar estes perigos, atingindo o objectivo que se prefixara, com muita clareza de enunciação, no início do seu trabalho, graças ao rigor e concretiza com que aplicou o instrumento de análise que escolheu.

Carlos Garcia

António de Alcântara Machado, *Notizie di São Paulo*, a cura di Giuliano Macchi, introduzione di Rubens Ricupero, Milano, Scheiwiller, 1981, pp. 110.

Brás, Bexiga e Barra Funda, de A. Alcântara Machado, é um dos mais difíceis livros que se possa encontrar na produção modernista da década de 20 para tradução em outra língua. A aparente simplicidade de sua expressão, em verdade complexa como produto estilístico, pode induzir facilmente o possível tradutor a tomar muitas direções não correspondentes ao original. Quando essa tradução se faz em italiano, então as dificuldades se complicam mais ainda. Alcântara Machado se serve da língua italiana e de italianismos para atingir a melhor expressão e tradução do mundo italo-brasileiro de São Paulo. É um rico material linguístico que o autor de *Mana Maria* utiliza ou inventa para criar uma pessoal forma expressiva. Aqui, como poucas vezes aconteceu no primeiro texto da prosa modernista, a questão da língua literária encontra convincente solução inovadora. Os contos de Alcântara Machado, embebidos de grande versatilidade sintática e riqueza semântica, consegue — quase sempre em maneira feliz — unir a força da oralidade brasileira à nova presença do italiano como elemento linguístico de enriquecimento do português escrito do Brasil. É uma pura pesquisa que, porém, não se reduz ao simples endereço formal, mas que atinge o nível da criação estilística.

Um tradutor italiano desse texto se defronta com dificuldades não encontráveis em um texto não experimental: inicialmente deve captar o verdadeiro sentido do uso direto do léxico italiano usado por Alcântara Machado, assim como deve atingir plenamente o processo conotativo dos italianismos do autor. Essas operações dependem essencialmente de uma apriorística leitura crítica do texto, indispensável para a preparação da tradução. Nessa leitura crítica será imprescindível a conquista do sentido mais íntimo da operação linguística de Alcântara Machado e, como consequência, a tomada de consciência da força de sua linguagem. Essa quase sempre se aproxima muito do tom parodístico e do prosaico. Porém, pela intensidade mesma da pesquisa racional do autor, não cai em momento algum nem neste e nem naquele. Porque o escritor paulista realiza o seu texto experimental a partir de clara convicção, como ele mesmo o declara: “*Brás, Bexiga e Barra Funda* não é uma sátira”.

Giuliano Macchi realiza com a sua tradução italiana dos primeiros contos de Alcântara Machado verdadeira operação crítico-linguística. O sentido mais profundo da pesquisa alcantariana encontra correspondente versão em italiano, seja na movimentação da frase — de grande eficiência modernista —, seja quanto à com-

preensão do material italiano empregado como novo e vital léxico da linguagem inventada. Como exemplificação tomemos alguns momentos do primeiro conto do volume, “Gaetaninho”:

1) “Foi-se chegando devagarinho, devagarinho. Fazendo beicinho.

Estudando o terreno. Diante da mãe e do chinelo parou. Balançou o corpo. Recurso de campeão de futebol. Fingiu tomar a direita. Mas deu meia volta instantânea e varou pela esquerda porta a dentro.

Êta salame de mestre”.

“Si avvicinò pian pianino, pian pianino. Facendo il broncio. Studiando il terreno. Davanti alla mamma e alla ciabatta si fermò. Fece oscillare il corpo. Finezze da campione di calcio. Accennò una finta a destra. Ma fece di colpo mezzo giro e infilò la porta a sinistra.

Accidenti che guizzo da maestro!”.

O curto período citado é um bom exemplo de compreensão de linguagem coloquial em Alcântara Machado, de sua moderna e modernista compreensão do valor da língua oral como elemento formador do novo texto, assim como nos permite verificar como o tradutor italiano sabe recolher perfeitamente aquele uso de gíria especial do sintagma “salame”, de grande funcionalidade para esclarecimento da atmosfera do conto baseado no amor da prática do futebol pelo vivo e infeliz Gaetaninho.

2) “Atrás da tia Peronetta que se mudava para o Araçá”.

“Dietro alla zia Peronetta che traslocava al cimitero di Araçá”.

Aqui vai louvado o empenho de captação e posterior informação denotativa que se encontra na tradução de “Araçá” por “cimitero di Araçá”.

3) “A gurizada assustada espalhou a notícia na noite.

— Sabe, o Gaetaninho?

— Que é que tem?

— Amassou o bonde!”

“I ragazzini impauriti sparsero la notizia nella sera.

— Hai saputo di Gaetaninho?

— Che è successo?

— “L’ha schiacciato il tram!”

Neste período apresenta-se como dado de significativa importância na operação textual alcantariana o uso de “amassou” como italianismo de grande intensidade semântica pelo encontro entre a forma italiana “ammazzare” e o sintagma português “amassar”. O tradutor recolhe perfeitamente força conotativa do italianismo alcantariano com a sua tradução: “L’ha schiacciato il tram”.

Infelizmente a profundidade de leitura crítica demonstrada pelo tradutor não se encontra na introdução de Rubens Ricupero. É verdade que ele mesmo afirma que a sua não é uma introdução crítica, mas um puro depoimento de um ítalo-brasileiro nascido e vivido nos bairros de Brás, Bexiga e Barra Funda. Porém, o seu texto, pela mesma intenção de testemunho sentimental — com boa informação cultural de modo geral — como se apresenta, deforma concepção original dada por Alcântara Machado aos seus contos. Além disso, a mesma posição conduz o prefaciador a numerosos pontos de vista literários e culturais que não podemos aceitar.

P. ex.:

a) "L'immigrante dei racconti di Alcântara Machado, la sua vita e quella dei suoi figli, i trionfi e le disgrazie piccolo-borghesi che si svolgono nelle modeste case di via del Gasometro o di via Oriente, costituiscono, per la prima volta, la trama stessa, il nucleo centrale, la materia esclusiva dell'opera letteraria. ... In questo risiede il contributo principale, unico e insostituibile di Alcântara Machado".

São afirmações que ignoram toda a política cultural do Modernismo, bem como desconhecem o empenho principal da pesquisa alcantariana.

b) A mesma perspectiva o conduzirá a errada compreensão do personagem Veneslau Pietro Pietra, do Macunaíma de Mário de Andrade. E logo, como fatal correspondência, a uma visão alterada da mensagem marioandradiana.

c) Como consequência dessa posição cultural, mais grave ainda é a citação de Guimarães Rosa como autor de reelaborações caricaturais e de operações humorísticas, bem como de codificador de uma possível língua de imigrante, neste texto muito confuso: "Più che in Mário e in Alcântara Machado, la lingua dell'immigrante emerge, non come frase o esclamazione innestati nel testo, ma come testo in sé, nel Trilussa del dialetto italo-paulistano (sic), il poeta Juò Bananére, conosciuto anche come Alexandre Marcondes Machado. Egli è l'unico a tentare, *come il Guimarães Rosa codificatore di questa nuova lingua* (o grifo é nosso), la sua rielaborazione caricaturale, come struttura verbale dell'espressione umoristica".

d) Isso tudo para não falar de pequenas coisas, como a informação de tocar a Alcântara Machado a honra de trazer pela primeira vez para a literatura brasileira o tema do futebol, primazia que cabe verdadeiramente a Coelho Neto; ou então, aquela outra sobre as possíveis influências de Carrà e Boccioni sobre o Modernismo brasileiro, coisa que infelizmente não aconteceu.

Silvio Castro

Domingos Carvalho da Silva, *Múltipla escolha*, introdução de Diana Bernardes, Rio de Janeiro, J. Olympio Editora, 1980, pp. 160.

Domingos Carvalho da Silva (Vila Nova de Gaia, 1915) es uno de los miembros más representativos del grupo de poetas brasileños al que él mismo dio el nombre, inmediatamente aceptado por la crítica y por la historiografía literaria, de *geração de 45*, en un escrito que llevaba el título de "Há uma nova poesia no Brasil" y que fue la ponencia presentada por este autor al Primeiro Congresso Paulista de Poesia, celebrado el año 1948. Los poetas del 45, que decían oponerse al estado a que habían conducido a la poesía brasileña las anteriores generaciones poéticas, tanto por su nacionalismo, que había terminado por aislarlos de las principales corrientes literarias occidentales, como por su escasa preocupación por las exigencias formales, tanto lingüísticas como rítmicas, imprescindibles en toda obra poética, adoptaron desde el principio una actitud marcadamente ecléctica que les permitió, de una parte, ponerse al día con las principales corrientes de la litera-

tura y el pensamiento de postguerra y, de otra, revalorizar a la poesía anterior a la de sus mencionados predecesores.

La obra de C. da S. es muy representativa de esta actitud — que aquí nos limitamos a enunciar — y, debido a ello, la excelente edición de *Múltipla escolha*, nos parece un acontecimiento importante en el mundo editorial brasileño, tanto por su cuidada bibliografía como por el carácter de la selección de su propia obra llevada a cabo por este poeta, amén de por su sobrio y revelador “Resumo biográfico”, en el que gusta de presentárenos — tal es el carácter de los datos que en él figuran — como un hombre cuya poesía es la sublimación de *um dia a dia* aparentemente vulgar, punto éste que consideramos de importancia para la comprensión de su mensaje.

En el breve pero substancioso estudio preliminar de Diana Bernardes, titulado “Poesia passada a limpo”, se advierte que el libro que comentamos es “uma visão orgânica do conjunto da obra do poeta” y se rechaza la tentación de su análisis diacrónico en favor de un análisis “abarcador”, lo que se justifica debido a que la poesía de C. da S. no presenta propiamente una evolución temática, ni siquiera estilística, fácilmente esquematizable. Partiendo de estos presupuestos, Diana Bernardes distingue “duas faces” en la poesía de C. da S.: la “consciência da necessidade do trabalho quase artesanal da palavra” y la función social o “valor de testemunho humano”, personal, tan evidente en el conjunto de sus poemas, y define como “amadurecida reflexão sobre a tradição cultural, é não ao sabor de modismos fáceis” lo que acabamos de calificar de eclecticismo. Siendo el discurso poético de nuestro autor “de cunho eminentemente musical”, lo que “confere a su obra um carácter melódico requintado, raramente observado em seus contemporâneos de 45”, no puede sorprendernos la aproximación que en estas páginas se hace entre su poesía y la del modernismo “à Rubén Darío”, es decir, la del modernismo hispánico, ni la que se señala entre “a poesia do autor e a de García Lorca ou a de Neruda, sobretudo a do Neruda que traduziu — o dos *20 poemas de amor e uma canção desesperada* (sic)”. La conclusión de Diana Bernardes es que C. da S. “não é um poeta de sistemas nem de soluções definitivas. Seu compromisso único é com a palavra: não é o de transmissor de mensagens redentoras mas o ‘fixador de instantes’, recriados na e pela linguagem”.

Sin perjuicio de reconocer gustosamente lo que tiene de válido la crítica que acabamos de resumir, creemos útil intentar, aunque sólo sea sintéticamente, un recorrido diacrónico por la poesía representada en *Múltipla escolha*, apoyándonos en particular en las manifestaciones explícitas — pues las implícitas son aún más numerosas que aquéllas — que C. da S. hace de su arte poética en, por lo menos, siete de los ochenta y seis textos que componen este libro; las cuales nos parecen muy significativas, sobre todo si se tiene en cuenta que tres de los textos — “Canto em louvor da poesia”, “Momento com a poesia” y “Com a poesia no cais” — pertenecen al segundo de sus libros (*Rosa extinta* [1943-1945]), es decir, al momento de la iniciación de la poética del 45, uno — “Hino ao poeta” — al titulado *A viagem de Osíris* (1959-1962), libro escrito en el periodo de mayor influencia general de dicha poética, y tres al poemario *Vida prática* (1963-1970), compuesto, precisamente, en los años en que los propugnadores de la poesía concreta y otros movimientos de vanguardia más o menos afines a ella habían iniciado una dura crítica a

la estética ecléctica del grupo al que pertenecía C. da S.

El primer poema de *Múltipla escolha*, titulado "Ditirambo das noites luminosas", y perteneciente a *Bem-amada Ifigênia* (1936-1942), primero de los libros de nuestro autor, expresa la duda del poeta: "Não encontro a trajetória, / os passos do meu destino" (p. 31) y en él se manifiestan influencias tanto del parnasianismo como del simbolismo, ambos tan determinantes de la poesía brasileña contemporánea del modernismo hispánico, sin que falten en él ecos de la corriente "decadentista", pero corregidos, en otros poemas del mismo libro, por una ironía que aflorará, aunque con expresión más indirecta, a lo largo de toda la obra posterior: "Eu trago, no coração, / Arcadas, gim, tradição, / cerveja, filosofia, / Voltaire e Cristo também" ("Ditirambo da Avenida São João", p. 35). Pero la verdadera problemática del quehacer poético aparece por primera vez de manera explícita, como ya hemos advertido, en tres de los poemas seleccionados de *Rosa extinta*; en el primero de los cuales, "Canto em louvor da poesia", nuestro autor aboga por una poesía total, "Pura ou impura" (p. 39), de "asas incólumes" y "Despida de forma y cor", o bien por una en la que se sienta "o canto dos oprimidos: / usinas estradas campos, / quero a palavra do povo / transfigurada num poema" (*loc.cit.*), versos, éstos, en los que no debe descuidarse la referencia a la transfiguración operada por la poesía. El mismo deseo de totalidad se advierte en "Momento com a poesia", perteneciente a la selección del mismo libro ("Jardim rosa chama flama / estrela pássaro flor / Satanás Cristo alvorada: / este é o momento do poema" [p. 46]), en el que nuestro autor no retrocede ante la evocación de los lugares comunes del lenguaje poético codificado. Si los dos textos mencionados tienen un carácter parejo y enlazan, además, con algunos de los postulados líricos de *Bem-amada Ifigênia*, el que lleva por título "Com a poesia no cais" supone una toma de conciencia de la problemática del mundo del trabajo, tan presente en las letras ibéricas de los años 40 y, por supuesto, en las brasileñas: "A Esfinge me escutará / no seu palácio de nuvens" (p. 47), escribe el poeta, pero él mismo llevará al "Arte-Pura" a contemplar la vida de los miserables y "então a poesia pura / de pés banhados em sangue, / sentirá que a luz da aurora / lhe circunda a fronte loura. / A brisa lhe afaga os seios / num sopro de humanidade" (p. 48). Obsérvese cómo el recurso a la realidad social no abdica, en estos versos, del cuidado exquisito del léxico y de la forma poética, característica de la poesía de C. da S., muy infrecuente, por lo demás, en la del resto de la poesía comprometida de aquel tiempo.

Si el resto de los poemas seleccionados del libro al que pertenecen los tres citados se refiere principalmente a la realidad vivida y, en consecuencia, generada en parte, por el poeta, los de los dos posteriores son el cumplimiento de los propósitos de "Com a poesia no cais", llevado a cabo mediante un alejamiento objetivizador de la personalidad de su autor. Los de *O livro de Lourdes* (1944-1947), cuyo título no deja de parecernos irónico, son una delicada elegía a una ramera mulata, mientras los dos últimos seleccionados de *Espada e flâmula* (1945), que son comparables por su tema y por su espíritu — y no tanto por su expresión — a algunos de los de los *Cantos de vida y esperanza* (1905) de Rubén Darío, obedecen, como éstos, y como tantos otros que fueron escritos cuando aquéllos, al estímulo del inmediato acontecer político. Y es muy posible que la escasísima representación

de poemas pertenecientes a este último libro se deba, además de a otras razones, a que C. da S. considere, como debe considerar, que su compromiso no fue en él suficientemente transfigurado por la poesía.

A partir de *Praia oculta* (1946-1949) se inicia un proceso de maduración de la poesía de C. da S. en el que triunfan las imágenes más que las metáforas y en el que la preocupación por el lenguaje se manifiesta en cierta tendencia a lo barroco, pero no sólo a lo barroco formal, sino también al sentimiento de fugacidad e inestabilidad de las cosas, expresado, como en el barroquismo histórico, mediante la frecuente aparición de cuanto pasa y de cuanto es de naturaleza fluida: *rio, areia, mar, fonte, águas, espumas, vagas, onda, oceano, lagos, dunas*, son palabras que aparecen frecuentemente en este libro y no desaparecerán en los que inmediatamente le siguen. Pero el sentimiento de lo precedero, que presta un definido tono elegíaco a esta etapa de la poesía de nuestro autor, se manifiesta también de modo directo: “Estas palavras nuas se transformarão / em pó, em lodo, em traças e raízes” (p. 54), por lo que el poeta introduce en su obra el estímulo de una “Ilha do Sol” o paraíso poético, el cual, dice, “me espera, / com suas praias de areia / moídas através dos séculos” (p. 55), con lo que su obra empieza a considerar, por primera vez, la existencia de un plano ideal (y autónomo) frente al de la realidad cotidiana. Ya veremos cómo ello le irá aproximando, más o menos irónicamente, es decir, con mayor o menor convicción, no a un platonismo clásico, sino a ciertas instancias vagamente esotéricas: “Eu sei que além do horizonte, / além da curva do mundo, / fica uma terra de rosas / perpétuas e eternos frutos” (“Além da curva do mundo”, p. 58), en la que encontrará a la amada “que há seis milénios esperar(a)” (p. 59). Y lo aparentemente paradójico — pero, en realidad, definible como necesidad poética — es que, a partir de esta consideración del plano ideal, C. da S. se encontrará en condiciones de “conquistar”, como hará en su obra posterior, esa realidad total, y que no excluye lo cotidiano, que venía siendo su principal objetivo.

Es esta conquista y transfiguración de la realidad la que preside los libros de la definitiva madurez de nuestro poeta, la cual se inicia con el titulado *Girassol de outono* (1949-1953), de una realidad que va de lo experimentado a lo necesariamente soñado o, cuando menos, imaginado, pues la poesía de C. da S. abarca ahora un amplísimo arco temporal cuya temática va de las eras prehistóricas (“Poema terciário”, de *Girassol de outono*, pp. 78-79) a la previsión de un futuro no menos hipotético por supuestamente próximo (“Honeymoon no Sputnik”, de *A Fénix refratária* [1953-1958], pp. 97-99). Si en el primero de estos dos libros el sentimiento de la propia destrucción es sublimado mediante la esperanza del paraíso intuitivo y la transformación de la vida en muerte y la muerte en vida — lo que permite a C. da S. escribir un poema que, como “A volta de Vladimir” (pp. 73-74), canta la resurrección en las cosas del hijo cuya muerte lamentó en *Rosa extinta*, y revivir el mito del “país del otro lado” — en *A Fénix refratária* su poesía simboliza el deseo de totalidad temporal y espacial mediante la escritura del largo poema que da título al libro, en el que las principales formas de la tradición lírica occidental son actualizadas para cantar el nacimiento de “um novo mundo” presidido por el amor. En este libro complejo no faltan, por otra parte, ni las instancias esotéricas, tratadas esta vez con humor — ¿pero hasta qué punto marginales? — ni la

inmersión en la realidad cambiante de la gran urbe, que para nuestro poeta es la ciudad de São Paulo.

À margem do tempo (1959-1962) es, en realidad, un *intermezzo* misceláneo al que concurren, junto a ambiguos acentos apocalípticos, el tema del amor, el de la “realidad otra” y las sugerencias de un viaje por Italia. Es en *A viagem de Osíris* (1959-1962), libro de acentos proféticos sinceros, cuyo título no deja lugar a dudas sobre sus componentes esotéricas, donde, tras haber imaginado el poeta su propio itinerario *post mortem* y haber predicado la salvación mediante la poesía — lo que no es sino una extensión de la experiencia personal a un plano más amplio y comprensivo —, encontramos el “Hino ao poeta”, texto que tiene el valor de ser un arte poética hija de la experiencia, tanto como las anteriormente comentadas lo son de la intuición, según la cual el poeta es “como a terra fértil dos rios / e como o arbusto fabricando rosas” (p. 127) — lo que no deja de recordarnos la filosofía poética del chileno Vicente Huidobro —, es decir, un transfigurador de la materia real que, antes de su obra, se le aparecía como informe.

Los tres últimos poemas de esta antología que hemos considerado como artes poéticas se encuentran en la selección de *Vida prática* (1963-1970), último de los libros publicados por C. da S. El titulado “Teoria do poema” plantea la cuestión de si éste “é o que nele inventamos e mais nada” (p. 140), para concluir que es la única actividad humana capaz de detener, ya sea precaria y momentáneamente, el desconcertante fluir universal: “Eterno ou transeterno, ardente ou frio, / é transitório sol e deixa a marca / na inconstância das aguas deste rio / que a si mesmo cavalga na jornada” (p. 141). En el que lleva por título “O poeta”, éste hace dos afirmaciones que resumen toda su experiencia lírica: la primera (“sou inventor do que sou” [p. 153]), apoya lo manifestado por el anterior; la segunda (“meu verso é a minha vida prática [loc.cit.]), es la justificación de toda una existencia que, lejos de renegar de las servidumbres sociales y profesionales, las comprende como parte integrante de su universo poético en transformación.

Muy distinta, pero no contradictoria de las anteriores, es el arte poética *à rebours* de “Na lápide de um cenotáfio”, poema con el que se cierra la antología que comentamos y en el que, de manera más lírica e ingeniosa que teórica, efectúa C. da S. un contraataque, que tiene algo de testamento lírico, contra las corrientes poéticas que, a partir del concretismo, dirigieron sus dardos críticos contra los poetas del 45.

Si *Múltipla escolha*, leída, como la hemos leído, apoyándose en las declaraciones de principios de su autor, es un libro fundamental para comprender la evolución, no sólo de la poesía carvalliana, sino también de toda la brasileña de los penúltimos decenios, su bibliografía, sobre la que ya hemos llamado la atención, es un instrumento indispensable, por su riqueza y su sistematización, para el detenido y comprensivo estudio de que aquélla se ha hecho acreedora.

Angel Crespo

Alberto Pimenta, *Discorso sul figliodiputtana*, Introduzione e traduzione di Carmen M. Radulet, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, MCMLXXX, pp. 87.

A sátira de Alberto Pimenta, cuja 1ª edição (Lisboa, 1977) se ficou a dever a um editor de certo modo *underground* (Editorial Teorema) e que a lançou sem o apoio da máquina publicitária mas com inegável coragem, acabou por se impor como um texto de indiscutível originalidade estética de modo a justificar as duas sucessivas reedições (Lisboa, 1979 e 1981) e a própria edição italiana de Carmen Radulet, lusitanista atenta a quem não escapou a novidade do exercício experimental.

Na verdade, toda a obra de A. Pimenta, como se recorda na introdução, nasce precisamente no clima das vanguardas europeias, "rompendo ogni categoria politica, cristallizzata" (p. 7), o que lhe confere uma colocação original na história das ideias literárias portuguesas dos últimos anos, como é legível no seu ensaio *Il silenzio dei poeti*, de que a primeira edição absoluta é ainda italiana. Carmen Radulet não deixa de notar a elaboração de uma poética pessoal de algum modo marcada pela estética de Adorno, circunstância de não pouco significado numa geografia cultural, como a portuguesa, cujos modelos se inspiram prevalentemente nos esquemas e "modas" de origem francesa. Quanto à organização do texto poético de A. Pimenta, cabe referir, todavia, a sua convergência com os movimentos brasileiros, concretista (a p. 11 da introdução alude-se, de resto, à sua experiência de poeta concreto) e da poesia *praxis*, sobretudo pela intervenção da linguagem, que também em Pimenta tende ao alargamento dos espaços significativos.

Breve, mas exemplar, me parece a introdução de C. Radulet na parte relativa à análise do texto que se propôs traduzir. Neste capítulo, merece particular relevo a sábia individuação do uso intenso de artifícios retóricos e das funções específicas que desempenham na estrutura do *Discorso*, enquanto traços distintivos de uma sátira que tem precisamente nas fórmulas retóricas as suas linhas de força mais notáveis.

A acumulação destes artifícios determina, por sua vez, a proliferação de imbróglios lexicais e interpretativos, acentuados pelo jogo de palavras, a partir do qual explode a intenção irónica. Deste modo, a tradutora teve de vencer não poucas insídias de que se saiu geralmente de forma correcta, partindo de um critério que se explicita de maneira clara como só poucas vezes os tradutores deixam entender: "il metro adottato per la traduzione è stato volutamente quello della trasposizione fedele, fino al limite del calco, inteso come tentativo di travasare nella lingua di arrivo non solo i significati, ma anche le valenze formali presenti nella lingua di partenza" (p. 12).

É claro que o decalque (ou operação sobreposta) só pode ser aplicável nos casos de afinidade perfeita porque, como se compreende, não raro a tradutora tem que decidir-se pela operação transversal: "processo em curso" = "congiuntura" (p. 66), para só citar um exemplo. Isto não significa, com é evidente, a tentação de substituir-se ao autor, tanto mais que a proposta metodológica sobre que assenta a tradução parte do princípio, que dividido totalmente, de não "recriar" o texto (p. 12); e é até por isso que opções como, por exemplo, "da questo discorso...trar-

rà sicuramente profitto" (p. 69), corrispondente ao português "deste discurso... tirará por certo alguma lição", rivelam una transversalidade em casos em que (refiro-me à parte final do sintagma) talvez fosse menos desviante a sobreposição. Estamos, porém, já no domínio de subtilezas que não tocam a globalidade de um trabalho que evidencia, a cada momento, uma reflexão lúcida à volta do texto de partida, considerando-o em toda a sua dimensão linguístico-cultural.

Manuel Simões

* * *

La littérature catalane, "Europe", (Paris) Janvier-Février 1981, pp.1-178.

Non c'è dubbio che la diffusione della cultura catalana oltre le frontiere della penisola iberica riveste in questo momento altrettanta importanza della "normalizzazione" all'interno dei "Països Catalans" e in Spagna (dove nonostante le buone intenzioni non esiste ancora nessuna cattedra di catalano, tranne quelle di Barcellona. Per questa ragione è doveroso segnalare l'apparizione di questo numero monografico della rivista "Europe", il terzo che, nello spazio di 23 anni, questa pubblicazione ha dedicato alla nostra letteratura.

"*La littérature catalane*" è a cura di A. Cayrol, il cui proposito è quello di offrire un panorama complessivo della cultura dei "Països catalans" e in particolare modo della Catalogna-Nord. Invece, non c'è nessun riferimento ai problemi che sussistono nel País Valencià, dove malgrado tutto sta sorgendo la letteratura più viva scritta in catalano.

Il numero si apre con delle lettere, tradotte da Hélène Cayrol, di Pere Vives i Clave al poeta Agustí Bartra, scritte dai diversi campi di concentramento dove l'intellettuale catalano si trovava rinchiuso prima di finire i suoi giorni a Mathausen. Seguono poi dei saggi che tenteremo di aggruppare per argomenti per facilitarne l'esposizione.

Negli articoli di carattere più giornalistico, l'azione del tempo (alcuni risultano scritti nel 1978) ha invalidato certe informazioni, come è il caso di quello di Jaume Guillamet (*Le catalan et les moyens de communication*), nel quale dà per scomparsa la rivista *L'Avenç*, la cui pubblicazione fu infatti sospesa per un certo periodo di tempo, ma che oggi ha ripreso a uscire. Informa anche della sospensione di alcuni mensili e settimanali (*Oriflama*, *Arreu*), ma non parla, perchè ancora non esistevano, di *Punt Diari* (giornale), *El mon* (settimanale) e della possibilità che la rivista *Canigó* diventi un giornale. Ma al di là di questo, resta valida la sua analisi della situazione regressiva del catalano nella stampa (dovuta sia al mancato investimento della borghesia catalana, sia al carattere ancora orale della nostra lingua), mentre si assiste invece a un aumento delle ore di trasmissione radio e TV. Collegati a questi aspetti culturali ci sono gli articoli a) J. Vallverdú (*Le progrès de l'édition catalane*), dove emergono le stesse contraddizioni del settore della stampa, anche se la promozione dei libri da parte delle Casse di Risparmio, della

scuola e delle diverse feste nazionali dove il libro è protagonista, stanno cambiando il panorama: b) quello di J.J. Fleury (*17 ans de Cançó*), che ci presenta, come ormai noto, il fenomeno della canzone e dei cantautori collegati al recupero dell'identità politica, storica, culturale e linguistica, e nello stesso tempo sia alla poesia popolare sia a quella contemporanea. Tra i nomi più conosciuti: J. Manuel Serrat, Lluís Llach, Maria del Mar Bonet, Raimon.

Uno degli articoli più interessanti è quello del professore Jordi Carbonell (*Éléments d'histoire sociale et politique de la langue catalane*, già pubblicato in italiano sulla rivista sarda "La grotta della Vipera", IV, 15 (1979), pp. 5-17), nel quale è esposta una ricerca sociolinguistica sulla storia della lingua catalana seguendo due assi: repressione esogena/reazione-resistenza endogena. La repressione si articolerebbe in due periodi: il primo, 1516-1713, durante il quale il catalano non avrebbe perso terreno di fronte allo spagnolo, dato che i catalani erano considerati stranieri nel regno di Castiglia. Ma le classi dominanti cominciano ad avere interesse per il castigliano. E poi c'è il fenomeno dell'Inquisizione, che agisce come un agente di castiglianizzazione della Catalogna, che fino a quel momento non capiva lo spagnolo. Il secondo periodo inizia nel 1713, data nella quale spariscono "la structure de l'Etat catalan et son indépendance" e cominciano ad essere emanati dei decreti reali che proibiscono l'uso di altre lingue che non sia quella dell'impero. Nonostante "rien n'illustre mieux le refus d'obéir aux ordres que le fait que les dispositions légales devaient étre répétées et parfois dans une version affaiblie". Particolare importanza ha la sua insistenza sulla componente popolare e contadina della nostra lingua letteraria odierna e, soprattutto, la lettura della storia della Catalogna in senso opposto alla storiografia ufficiale spagnola, che è ideologica, mistificatrice e unitarista, la quale ci ha imposto una idea fasulla dell'unità "de destino" dei popoli della Spagna. L'articolo di Josep Fontana (*Pierre Vilar et l'histoire de la Catalogne*) puntella quello di Carbonell, nel senso che interpreta la figura del grande storico Pierre Vilar come la personalità che ha messo "en question entièrement la vision que nous avons de l'histoire moderne de la Catalogne", distruggendo non soltanto le mitologie degli storici catalani che consideravano la nazione catalana come una società senza conflitti né classi, ma anche la storiografia spagnola, la quale dovrà ripercorrere la sua storia per arrivare alla stessa conclusione, di Carbonell e Vilar, che l'unità della Spagna non avviene se non nel primo Settecento "par une régime d'occupation militaire".

Per quanto si riferisce alla letteratura dobbiamo occuparci prima di tutto di un noto testo del romanziere peruviano Mario Vargas Llosa (*Lettres de bataille pour "Tyran le blanc"*), estratto dal libro omonimo, Barcellona, 1969) sul romanzo di Joanot Martorell, considerato da Cervantes come "el mejor libro del mundo". Per Vargas Llosa il *Tyran* è il primo romanzo moderno, il primo tentativo di libro totale nel quale l'autore sostituisce Dio (come più tardi faranno Cervantes, Flaubert e Joyce) e costruisce un mondo verosimile partendo da materiale storico, gesta militari (alle volte mitiche), usanze sociali e erotiche, per finire rivendicando l'importanza di tale opera e denunciando l'oblio nel quale giace.

M.A. Capmany (*Racines historiques de la littérature catalane*) riafferma il rapporto delle attuali generazioni di scrittori con la "tradizione catalana", dicendo che, anche se c'è una assimilazione delle correnti letterarie moderne, questa si fer-

ma nel momento in cui tale influenza esterna minaccia di mettere in pericolo il legame che lo scrittore sembra abbia bisogno di avere con la tradizione (cfr. P. Verdaguer: "...la littérature expérimentale, qui manque tant au catalan..."). C'è da sottolineare in questo senso, come fa M.R. Guinard (*Du "Voyage en France"*), la funzione di modello impossibile che la Francia ha avuto sugli intellettuali catalani.

Nella via di una ricerca della tradizione letterario-realistica si pone il saggio di J. Colomines e P. Gouzy (*Histoire d'une poésie en lutte*), i quali accusano la poesia catalana di eccesso di perfezione, rigore accademico e tendenza alla culturalizzazione estetica rappresentata soprattutto da J.V. Foix, che sarebbe, secondo gli autori, uno scrittore di destra (*sic*), dichiarandosi partigiani di una letteratura che renda conto della realtà quotidiana. Possiamo dire che questa forma di intendere le cose esclude gran parte della migliore produzione poetica catalana del nostro secolo, ma ha forse il merito di rilevare un problema che viene anche segnalato da Alex Broch (*La nouvelle poésie* (1967-1977)), e cioè la crisi del realismo, sottolineando la sparizione della poesia di lotta, soprattutto a partire da Gabriel Ferrater e il Grup poètic de Girona (Narcís Coladira, ecc.). Per Broch questo fenomeno renderebbe palese la dissociazione dei poeti dal loro pubblico. E lo dimostrerebbe il fatto che mentre i libri di questi giovani poeti (Ginferrer, Desclot, Pinyol, Xavier Bru de Sala, ecc.) non superano edizioni molto ridotte, le opere del valenziano Vicent Andreu Extellés Miquel Martí i Pol (e anche quella di Salvat-Papasseit), più vicine ai problemi del realismo storico, raggiungono un grosso successo di pubblico.

È interessante anche il saggio di M. Prudon (*Bartomeu Rosselló-Pòrcel: poète catalan*), sul poeta maiorchino, morto giovane lasciando un'opera a metà strada, che già dai primi abbozzi si dimostrava poeta di grande qualità. Suggestiva è l'indicazione che lancia sull'importanza di portare avanti una ricerca riguardo l'influenza della letteratura catalana sulla spagnola e viceversa (come per esempio nel caso di Rosselló-Pòrcel, Lorca, Ridruejo, ...).

La rivista dedica, ovviamente, largo spazio alla letteratura della Catalogna Nord, che ha avuto un posto di rilievo nella difesa della cultura catalana, soprattutto dopo la creazione, nel 1969, della U.C.E. (Università Catalana di Estate). Pere Verdaguer (*Sur le Roussillon*) ci parla di due generazioni all'interno della letteratura catalana rossiglione: la prima costituita da J. Amade, J. Sebastià-Pons, "constructeurs d'une langue littéraire roussillonnaise qui puisse prétendre à un certain classicisme", Lucien Bartre e J. Pere Cerdà (il quale ci introduce "au coeur de la littérature engagée de notre temps, politique, sociale (...) qui permettait à ses successeurs de sortir de l'anecdote"), e la seconda, formata da Jep Gouzy, J. Morer e Patrick Gifreu, che si è incamminata verso l'attualità immediata e la letteratura sperimentale. Alain Laguarda propone (*Jordi Pere Cerdà: un théâtre de libération*) un'ulteriore suddivisione fra la produzione di Josep Sebastià-Pons e quella di Jordi Pere Cerdà, che manifesta la rottura prodottasi e segna il passaggio dalla poesia al teatro come espressione culturale della Catalogna-Nord. Alle due generazioni di Verdaguer, Gouzy e Colomines ne aggiungono un'altra rappresentata da Miquel Mayol (componente del gruppo musicale "Guillem de Cabestany") il quale denuncia i problemi della colonizzazione interna.

Anche se il numero di "Europe" rende abbastanza la realtà culturale, politica e letteraria della Catalogna odierna, crediamo che manchi, oltre a quello già detto prima, anche qualche articolo sulla narrativa, sulla critica e, perchè no?, sulla filosofia catalana.

Rosend Arqués

Nebrija en Cataluña, al cuidado de Francisco Rico y Amadeu-J. Soberanas, Barcelona, Biblioteca de Cataluña, 1981, pp. 68.

"No menos de cincuenta ediciones en vida del autor" si fecero delle *Introductiones latinae* di Nebrija, rileva F. Rico, mentre la *Gramática castellana* non fu mai ristampata. Dopo la morte dell'autore, ne furono fatte centinaia, giù fino alla seconda metà dell'Ottocento. La storia dello studio del latino nella penisola iberica è in buona parte storia della diffusione e degli adattamenti delle *Introductiones*. Con "aparente paradoja", osserva Rico, ciò fu molto importante anche per lo sviluppo della letteratura in volgare, poiché "los criterios esenciales de las *Introductiones* son los mismos que rigen las grandes creaciones en castellanos" (16): "el ideal de claridad y naturalidad". Rico pubblicò nel 1978 un volume su *Nebrija frente a los bárbaros*; questo catalogo di edizioni dell'"Antonio" fatte in Catalogna, pubblicato per una esposizione organizzata in occasione del quinto centenario delle *Introductiones* (1481), si può considerare di quello studio un corollario, notevole anche perché pone in rilievo l'uso scolastico del catalano fino a Carlo III, che pochi mesi dopo l'espulsione dei gesuiti impose che l'insegnamento avvenisse in castigliano. Amadeu-J. Soberanas studia le edizioni catalane, a cominciare da quella del 1497; quindi quelle ad esse collegate di Lione, dove nella prima metà del Cinquecento "se llegó a imprimir una edición anual" delle *Introductiones*; elenca infine le edizioni catalane dei secoli XVII-XIX, senza pretendere di essere esauriente: 32 nei secoli XVII-XVIII più 26 di Cervera (all'università di Cervera, istituita dopo la soppressione di quella di Barcellona, Filippo V aveva concesso l'esclusivo diritto di edizione dei libri di testo); 16 nel secolo XIX.

Nell'esposizione figurava un facsimile della prima stampa conosciuta della *secunda editio*, Venezia 1491, ed anche un esemplare della disgraziata edizione veneziana del 1508.

Franco Meregalli

Miquel Berga i Bagué, *Entre la ploma i el fusell (cinc escriptors britànics davant la guerra civil espanyola)*, Barcelona, Curial, 1981, pp. 153.

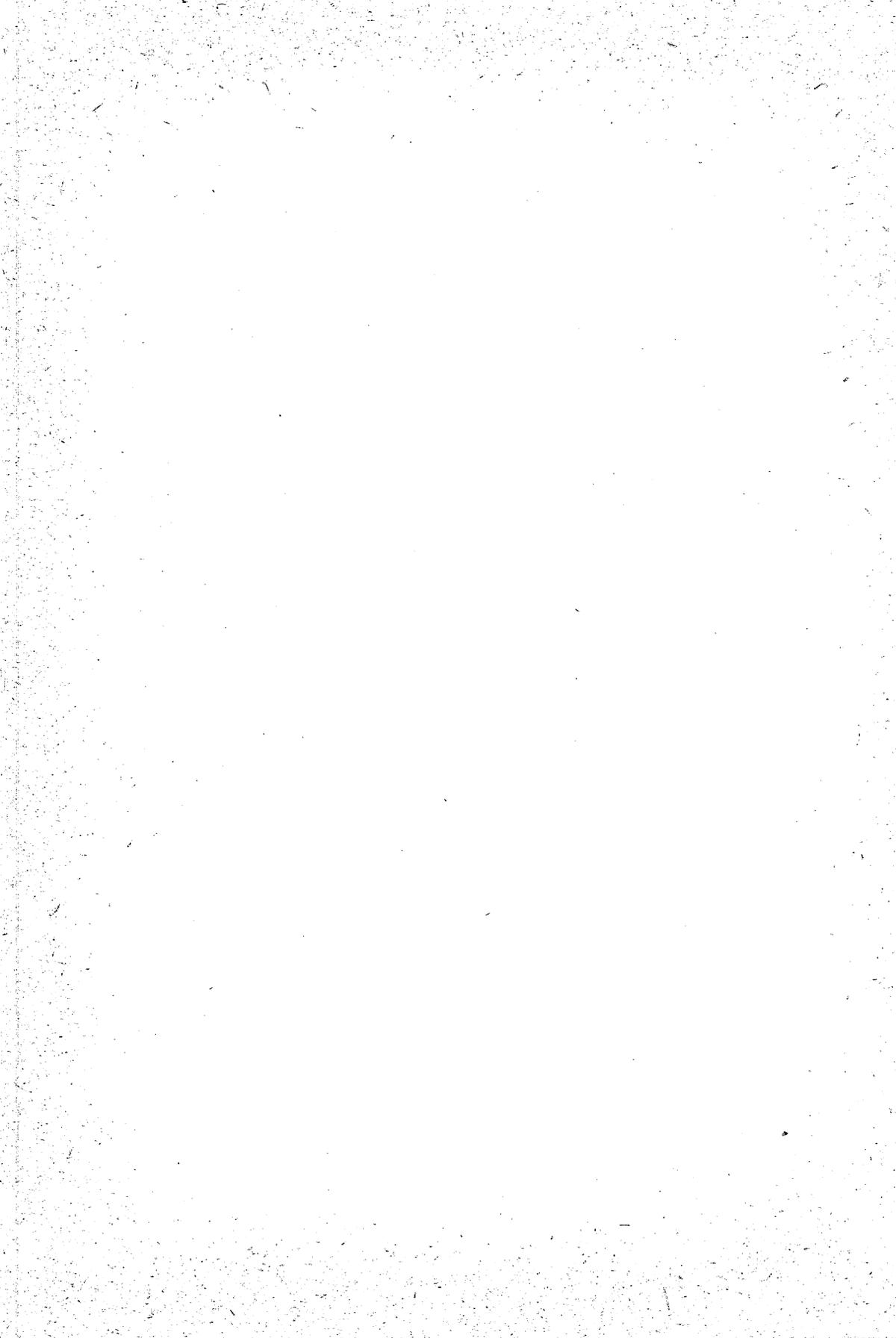
Il titolo del libro riprende una questione (deve l'intellettuale essere partecipe della vita politica fino al punto d'imbracciare un fucile e raggiungere il fronte?) e fornisce allo stesso tempo una risoluzione (quella del guerriero-scrittore equamente part-time). Il tema dell'impegno politico dell'intellettuale, soprattutto nel nostro secolo, è diventato particolarmente importante. Julien Benda ne *La trahison des clercs* diceva: "L'intellettuale, se organico, disorganizza il proprio sistema di pensiero, lo espone alla disgregazione quando lo impegni acriticamente nella temporalità del politico". Nulla di più lontano dalle idee di quattro degli scrittori analizzati da MB (escluderei infatti George Orwell meritevole di un discorso più attento e particolare). Il pacifismo era raffigurato come il nemico politico che favoriva l'espansione del nazi-fascismo in Europa e che ostacolava la rivoluzione proletaria. La guerra civile spagnola assunse dunque anche un valore simbolico: dopo l'impotenza dimostrata dalla Società delle Nazioni nei confronti dell'Italia sulla questione etiopica, non restava che una coalizione di classi per fermare tutte le politiche espansionistiche.

La Spagna era, in questo senso, il primo campo di battaglia: la Repubblica (antifascismo) contro la ribellione reazionaria (fascismo). Christopher Caudwell, Ralph Fox, John Cornford, Julian Bell morirono nel paese iberico: MB ha voluto render loro omaggio. Se dal lato puramente umano passiamo a quello letterario, bisogna notare come solo John Cornford abbia lasciato qualcosa di scritto rispetto alla sua esperienza (tre poesie). Orwell ha dedicato molto di più alla sua partecipazione al conflitto civile (*Homage to Catalonia, Spilling the Spanish Beans, Notes on the Spanish Militia, Why I write*), tuttavia MB non ne dice niente perché "seria...inútil o si més no reiteratiu voler substituir aquí el que constitueix un apassionat testimoni directe i personal" (p. 125). Egli traccia invece una biografia dello scrittore che nulla aggiunge a quel che già si conosceva. Precede le cinque mini biografie un capitoletto (dall'orwelliano titolo "Literatura versus política: els mites d'una generació literaria") che è invece chiarificatore: MB infatti vi delinea gli elementi storico-vitali che indussero molti scrittori a partecipare al conflitto spagnolo. Una via per fuggire al "chaos of values which is the substance of our environment" (Auden), ma anche la certezza di combattere per il bene contro il male (in uno slancio certo generoso, ma molto spesso univocamente cieco). Date dunque le molte ragioni non riesco a spiegarmi la conscia esclusione da parte di MB di poeti come Stephen Spender e W.H. Auden che avrebbero potuto essere molto più rappresentativi dei primi quattro trattati nel volume. In ogni caso resta ancora da fare un lavoro complessivo sulle reazioni letterarie (chiamiamole così) britanniche innescate dalla guerra civile spagnola, né era nelle pretese di MB, d'altronde, tracciare un quadro completo. Non ci sono, almeno a mia conoscenza, studi ampi e dettagliati sull'argomento anche se diversi contributi hanno trattato questo o quell'aspetto (segnalerei in particolare l'antologia curata da Valentine Cunningham, *The Penguin Book of Spanish Civil War Verse*, London, Penguin Books, 1980, pp. 510). D'altro canto si è maggiormente studiato il fenomeno poetico in-

dotto dal conflitto spagnolo, lasciando in disparte il contributo giornalistico "di qualità" e quello narrativo: bisognerebbe qui inserire Hemingway, il cui atteggiamento resta esemplare non solo per quanto riguarda gli Stati Uniti, ma per tutta l'intellettualità europea. I suoi scritti sulla Spagna, pur avendo contribuito a creare una certa ottica distorta verso il paese iberico, sono la testimonianza del profondo amore di Hemingway verso questo paese. La guerra civile spagnola è, con diversi significati e differente importanza, lo sfondo di un romanzo di Graham Green, *The Confidential Agent*, (London, Heinemann, 1939 (che pur si muove nel "consueto" mondo degli agenti segreti), di uno di Bruce Marshall, per arrivare ad un lavoro recentissimo di John Cannon, *Stranger to Sereno*, London, The Bodley Head, 1981, che narra le vicende della guerra in un tranquillo villaggio dell'Andalusia, Sereno del Río. E' vero anche però, come dice Peter Lewis nel *Times Literary Supplement* (11 Settembre 1981, p. 1047) recensendo il volume di Cannon, che "so much has been written about the Spanish Civil War, including a great deal of sentimental and political nonsense" ed è quindi per questo che urge un lavoro di sistemazione che, come ho detto, manca. Credo poi che le reazioni letterarie al conflitto spagnolo vadano pure studiate in un'ottica comparatistica, anzi siano un tema di letteratura comparata (Malraux, Bernanos, Mauriac in Francia; Cela, Gironella in Spagna; Lajolo, Conforti in Italia; Koltsov in Unione Sovietica. Per citare alcuni tra i molti).

Dal particolare quindi all'universale per comprendere un fenomeno che ha originato forse l'ultima epopea, un notevole "romancero", ed ha costituito *The Last Great Cause* (per riprendere il titolo di un volume di Weintraub); ma anche, entrando nello specifico letterario, per evidenziare i limiti e sondarne il valore. MB ha studiato alcuni personaggi britannici (ricordando come in Inghilterra, terra "ispanofila" da molti anni, il conflitto spagnolo abbia originato una letteratura quantitativamente superiore a quella sulla II guerra mondiale — p. 15—) che pagarono con la vita la fedeltà al loro ideale. E' una prova innanzi tutto morale anche se soggetta ai limiti di una ideologia non sempre storicamente condivisibile. Ritengo che una valutazione del libro come "Homage to England (proposta da Agustí Bartra nella prefazione) sia la più consona, senza irriverenza nei confronti di Orwell, in attesa di altri e più particolari studi sull'argomento.

Patrizio Rigobon



RICORDO DI DEMETRIO AGUILERA-MALTA

Il 29 dicembre 1981 è scomparso Demetrio Aguilera-Malta, così legato alle nostre personali vicende e all'Università di Venezia. Qui avevamo tenuto corsi sulla sua opera narrativa ed egli stesso, in data ancora recentissima, dopo applauditi interventi nelle Università milanesi, aveva animato il nostro Seminario con una suggestiva conversazione intorno alla propria opera, ricca di dati inediti, e un intenso dialogo.

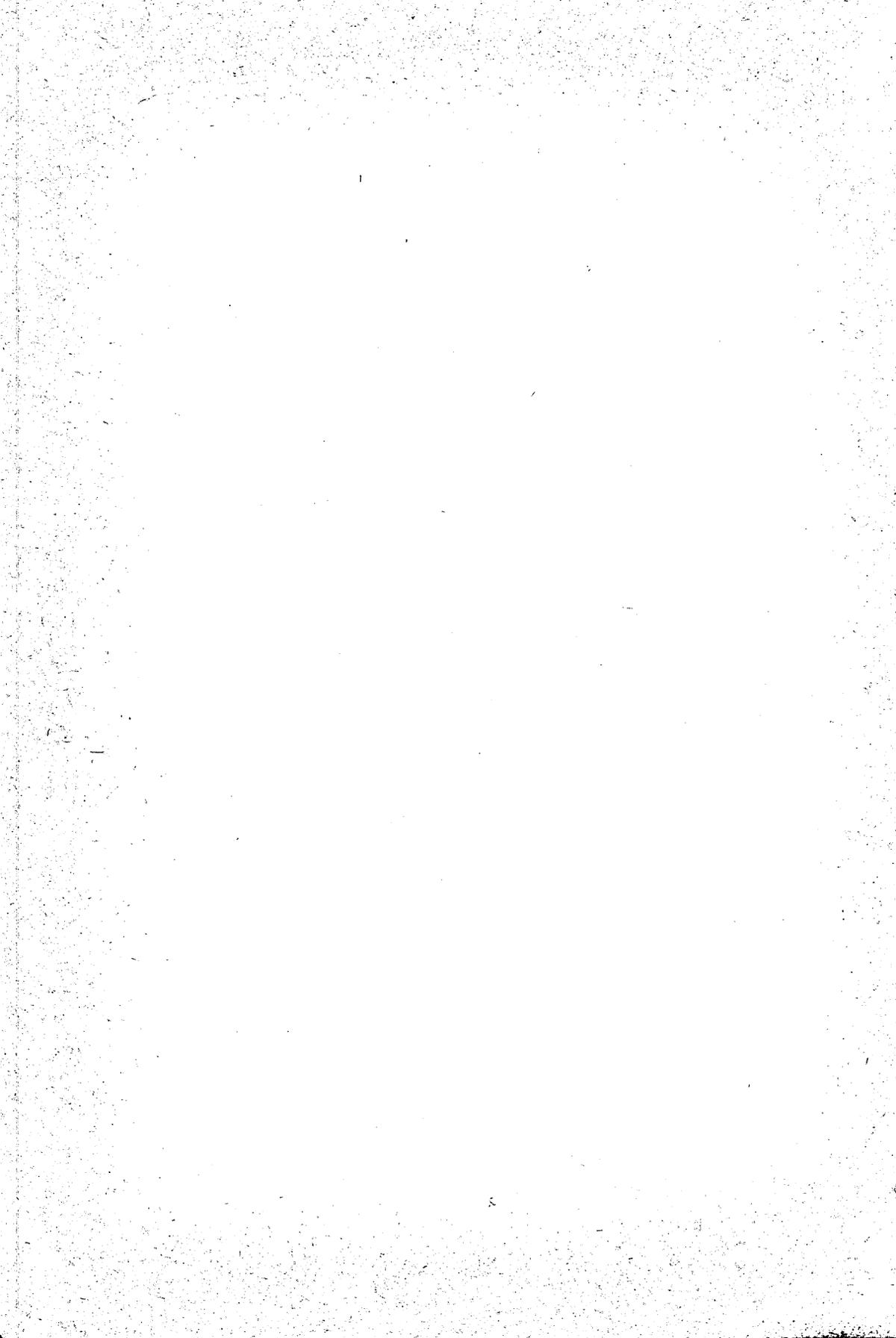
Il soggiorno in Italia, per lui di lontane, ma sempre vive, origini italiane, era stato un sogno differito di anno in anno e finalmente realizzato in età avanzata. Venezia lo aveva attratto certamente più di Milano, tanto che, come già Asturias, del quale era stato sincero amico, pensava a un pronto ritorno, per un soggiorno più prolungato, onde dedicarsi a suo piacere alla creazione artistica in questo ambiente privilegiato. Perché mai come ora Aguilera-Malta era stato scrittore vigoroso e nuovo.

L'epoca in cui aveva dato romanzi come *Don Goyo* (1933), *Canal Zone* (1935), *La isla virgen* (1942), gli "Episodios Americanos" (1964-65), era nettamente superata per valore artistico dall'improvviso empito creativo manifestatosi a partire da *Siete lunas y siete serpientes* (1970), proseguito con *El secuestro del General* (1973), *Jaguar* (1977), *Requiem para el diablo* (1978). Nel momento attuale Demetrio stava attendendo alla stesura di un nuovo romanzo, e di esso a lungo aveva parlato, e con entusiasmo, durante il soggiorno veneziano. L'argomento era ritornato ancora in una nostra lunga conversazione a Città del Messico, a fine ottobre 1981: il libro sembrava prossimo alla fine. Benchè trasparentemente affaticato dal suo impegno come ambasciatore dell'Ecuador nella capitale messicana — il governo democratico equatoriano aveva voluto con questa nomina premiare la lunga resistenza, l'impegno morale dell'uomo di fronte a governi dispotici —, Demetrio Aguilera-Malta si manifestava entusiasta per sempre nuovi progetti creativi, che coltivava all'ombra serena e protettrice della moglie Velia.

A Città del Messico, la conversazione era tornata ai giorni milanesi e veneziani, agli amici antichi e recenti, a quell' Asturias del quale era riemerso il ricordo di una singolare dedica letta tra i miei libri, fatta: "...desde el extremo de este instante fugaz que retenemos con palabras". Stavamo facendo proprio questo e Demetrio ricordava, perciò, attraverso le parole di Asturias la fugacità dell'istante, che implicava il valore dell'amicizia come bene insostituibile della vita.

Ora l'amico indimenticabile ha concluso la sua traiettoria vitale, lasciando in chi gli sopravvive un grande, incolmabile vuoto. Nelle lettere d'America la sua presenza è straordinaria, definitiva. L'Ecuador perde con lui il massimo scrittore del secolo. Era nato nel 1905. Noi lo ricordiamo qui con immutato affetto.

Giuseppe Bellini



D. AGUILERA MALTA: BIBLIOGRAFIA CRITICA

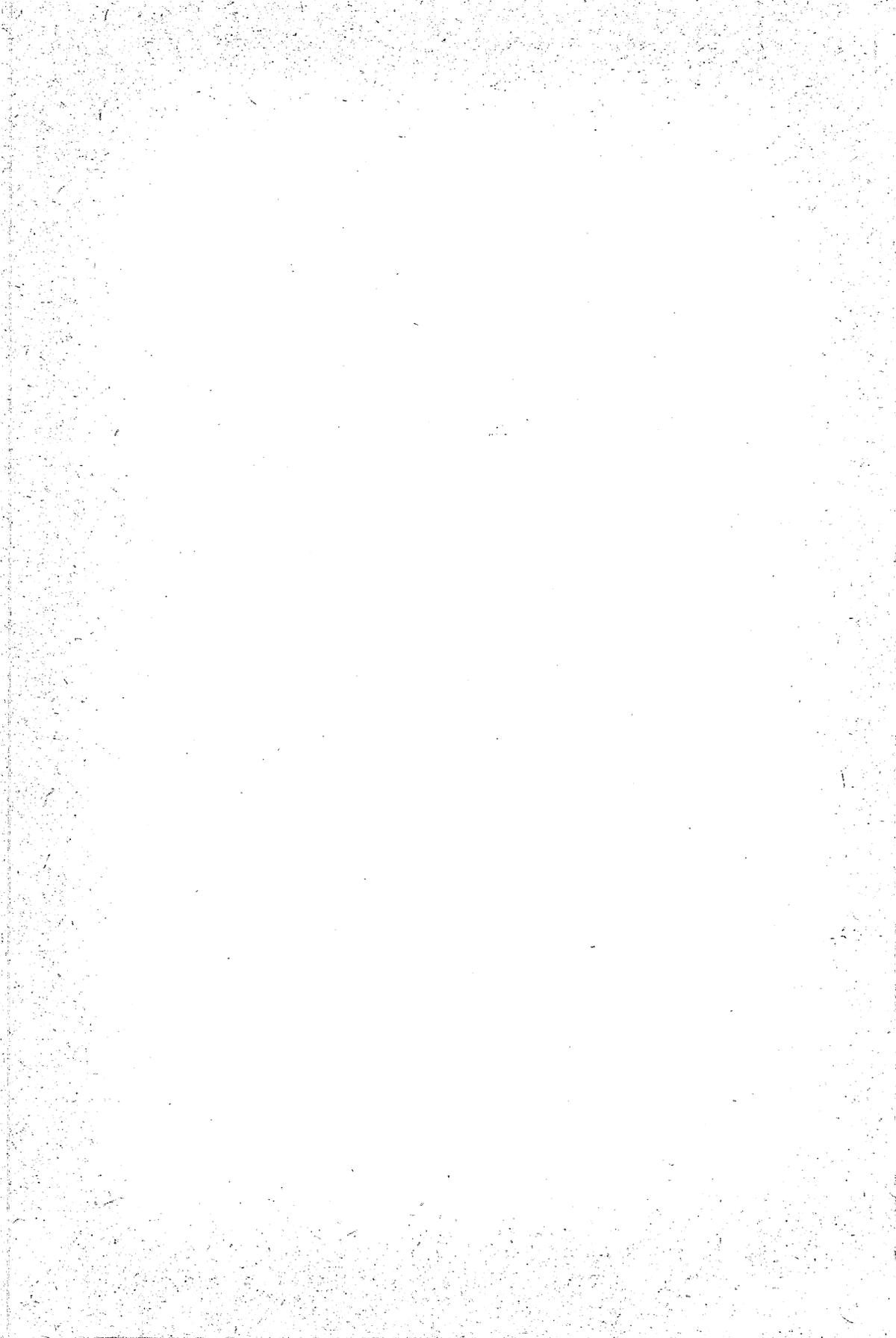
A.F. Rojas, *Consideraciones sobre el significado de la novela "La isla virgen"*, in D. Aguilera Malta, *La isla virgen*, Guayaquil, Vera y Cía. Ed., 1942; —, *La Novela ecuatoriana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948; L.A. Sánchez, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1953; G. Bellini, *La protesta nel romanzo ispano-americano del Novecento*, Milano, Cisalpino, 1957; I.J. Barrera, *Historia de la literatura ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1960; A. Cometta Manzoni, *El indio de la novela de América*, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1960; A.C. (Alejandro Carrión), *Diccionario de la literatura latinoamericana: Ecuador*, Washington, Unión Panamericana, 1962; I. Codina, *América en la novela*, Buenos Aires, Ed. Cruz del Sur, 1964; M. De La Selva, *Diálogo con América*, México, Cuadernos Americanos, 1964; D. Aguilera Malta, *Prólogo a Canal Zone*, México, De Andrea, 1966 (2ª revisada); F. Alegría, *Breve historia de la novela hispanoamericana*, México, De Andrea, 1966; B. Carrión, *Itinerario de una hazaña*, "El Gallo ilustrado", supl. de "El día", 193 (México), 6-3-1966; R.F. Allen, *La obra literaria de D. Aguilera Malta*, "Mundo Nuevo", 41 (Paris), 1969; G. Bellini, *Visión del dictador en la novela hispanoamericana*, "El Urogallo", 2 (Madrid), 1970; J. Muñoz Cota, *Encuentro con una gran novela: "Siete lunas y siete serpientes"*, "La Gaceta", Fondo de Cultura Económica, XVII, 29 (México), 1970; C.C. Rabassa, *"Siete lunas y siete serpientes", la última obra de D. Aguilera Malta*, "Vistazo", Guayaquil, Julio, 1970; G. Luzuriaga, *Del realismo al expresionismo: el teatro de Aguilera-Malta*, Madrid, Plaza Mayor, 1971; W. W. Megenny, *Problemas raciales y culturales en dos piezas de D. Aguilera Malta*, "Cuadernos Americanos", XXX, 3 (México), 1971; J. Otero, *Reseña a Siete lunas y siete serpientes*, "Hispania", 54, 2, (Wallingford), 1971; J. Campos, *Demetrio Aguilera Malta y su saga mágica*, "Insula", XXVII, 302 (Madrid), 1972; G. Bellini, *Magia e realtà nell'opera di D. Aguilera Malta*, "Studi di letteratura ispano-americana", 4 (Milano), 1973; —, *Il regno del grottesco e del deforme: "El secuestro del General"*, in *Il mondo allucinante, da Asturias a García Márquez, studi sul romanzo ispano-americano della dittatura*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1976; A. Fama, *Realismo mágico en la narrativa de Aguilera Malta*, Madrid, Plaza Mayor, 1977; M.E. Valverde, *La narrativa de Aguilera Malta. Un aporte a lo real-maravilloso*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1979; E. Pittarello, *Conversando con Demetrio Aguilera Malta*, "Studi di letteratura ispano-americana", 12 (Milano), 1982; G.O. Schanzer, *¿Un zoomorfismo nuevo? De nobles Tigres a innobles Tiranos*, in AA.VV., *Studi latinoamericani 81*, L'Aquila, Japadre, 1982.

EL VIII CONGRESO DE LA AIH

El VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas tendrá lugar en Brown University (Providence), del 22 al 27 de agosto de 1983.

La participación activa (como ponente) en el Congreso está reservada a los socios que hayan pagado su cuota trienal (US\$15.- para 1981-1983), que está al cobro actualmente y hasta fin del año 1982. No se pueden aceptar, conforme a los estatutos, nuevas inscripciones durante el año de un congreso. Los hispanistas que no sean miembros podrán inscribirse al congreso en calidad de oyentés.

Los interesados en ser admitidos como nuevos socios de la AIH solicitarán las informaciones necesarias al Secretario General, Gustav Siebenmann (Gatterstr. 1 CH-9010 St. Gallen, Switzerland). Para informaciones sobre el congreso de Brown diríjense a la Comisión Local Organizadora del VIII Congreso de la AIH (Secretario: A. David Kossof, Box E (AIX), Brown University, Providence, RI 02912, USA).



PUBBLICAZIONI

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

- | | |
|---|----------|
| 1. C. Romero, <i>Introduzione al "Persiles" di M. de Cervantes</i> , 1968. | L. 3.500 |
| 2. <i>Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spagnolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801, in possesso delle biblioteche veneziane</i> (a cura di M.C. Bianchini, G.B. De Cesare, D. Ferro, C. Romero), 1970. | L. 6.000 |
| 3. Alvar García de Santa María, <i>Le parti inedite della Crónica de Juan II</i> (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro), 1972 | L. 5.000 |
| 4. <i>Libro de Apolonio</i> (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare), 1974. | L. 3.200 |
| 5. C. Romero, <i>Para la edición crítica del "Persiles"</i> (Bibliografía, aparato y notas), 1977. | L. 6.000 |

* * *

- | | |
|---|----------|
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. I (1967) | L. 2.300 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. II (1969). | L. 2.500 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. III (1971) | L. 2.000 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. IV (1973) | L. 2.200 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. V (1974). | L. 3.200 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. VI (1975) | L. 4.200 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. VII (1976). | L. 5.000 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. VIII (1978) | L. 6.500 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. IX (1979) | L. 6.000 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. X (1980). | L. 6.000 |
| <i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. XI (1981) | L. 8.000 |

* * *

- | | |
|--|----------|
| <i>Quaderni di letterature americane</i> , n. 1 (1976) | L. 2.000 |
|--|----------|

* * *

- | | |
|--|----------|
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 1 (gennaio 1978). | L. 3.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 2 (giugno 1978) | L. 3.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 3 (dicembre 1978). | L. 3.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 4 (aprile 1979) | L. 4.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 5 (settembre 1979) | L. 4.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 6 (dicembre 1979). | L. 4.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 7 (maggio 1980) | L. 5.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 8 (settembre 1980) | L. 5.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 9 (dicembre 1980) | L. 5.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 10 (marzo 1981) | L. 6.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 11 (ottobre 1981) | L. 6.000 |
| <i>Rassegna iberistica</i> , n. 12 (dicembre 1981) | L. 7.000 |

PUBBLICAZIONI IBERISTICHE DELL'ISTITUTO EDITORIALE
CISALPINO - LA GOLIARDICA

G. Bellini, <i>Teatro messicano del novecento</i> (1959)	L. 2.000
G. Bellini, <i>L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz</i> (1964)	L. 2.500
G. Bellini, <i>La narrativa di Miguel Angel Asturias</i> (1966)	L. 2.500
G. Bellini, <i>Il labirinto magico. Studi sul nuovo romanzo ispano-americano</i> (1974)	L. 4.000
G. Bellini, <i>Quevedo in America</i> (1974)	L. 1.600
G. Bellini, <i>Il mondo allucinante. Da Asturias a García Márquez. Studi sul romanzo ispano-americano della dittatura</i> (1976)	L. 3.500
G. Bellini, <i>Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola</i> (1977)	L. 5.000
A. Bugliani, <i>La presenza di D'Annunzio in Valle Inclán</i> (1976)	L. 5.000
M.T. Cattaneo, <i>M.J. Quintana e R. Del Valle Inclán</i> (1972)	L. 2.500
A. Del Monte, <i>La sera nello specchio</i> (1971)	L. 1.600
F. Merregalli, <i>La vida política del canceller Ayala</i> (1955)	L. 1.200
F. Merregalli, <i>Semantica pratica italo-spagnola</i>	es.
G. Morelli, <i>Linguaggio poetico del primo Alexandre</i> (1972)	L. 1.400
S. Sarti, <i>Panorama della filosofia ispano-americana</i> (1976)	L. 8.000
Annuario degli Iberisti italiani (1980)	L. 5.000
G. Bellini, <i>Bibliografia dell'ispanoamericanismo italiano</i> (1980)	L. 5.000
Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas (1980)	L.7.000
A. Albónico, <i>Bibliografia della storiografia e pubblicistica italiana sull'America Latina (1940-1980)</i> (1981)	L.7.000

STUDI E TESTI DI LETTERATURE IBERICHE E AMERICANE

Collana diretta da G. Bellini

1. P. Neruda, <i>Memorial de Isla Negra</i> , a cura di Giuseppe Bellini (1978)	L. 5.500
2. F. Cerutti, <i>Sei racconti nicaraguensi</i> , a cura di F.C. (1978)	L. 4.200
3. S. Serafin, <i>Miguel Angel Asturias, Bibliografia italiana y antología crítica</i> (1979)	L. 4.500
4. M. Simões, <i>García Lorca e Manuel da Fonseca. Dois poetas em confronto</i> (1979)	L. 6.000
5. G. Morelli, <i>Strutture e lessico nei 'Veinte poemas de amor...' di Pablo Neruda</i> (1979)	L. 5.000