

RASSEGNA IBERISTICA

10

marzo 1981

SOMMARIO

Carlos Garcia: *Ilações sobre alguns poemas de Herculano* Pag. 3
Giuseppe Tavani: *A proposito di una "nuova" edizione di Martin Codax* " 15

M. Tuñón de Lara, M. Tarradell, J. Mangas, *Introducción. Primeras culturas e Hispania Romana* (Ll. Roura i Aulinas) p. 23; J. Scudieri Ruggeri, *Cavalleria e cortesia nella vita e nella cultura di Spagna* (M. Ciceri) p. 25; M.E. Lacarra, *El poema de Mio Cid: realidad histórica e ideológica* (M.G. Chiesa) p. 29; G. de Berceo, *Signos que aparecerán antes del juicio final; Duelo de la Virgen; Martirio de San Lorenzo*, edición de A.M. Ramoneda (M. Ciceri) p. 31; E. Gurza, *Lectura existencialista de "La Celestina"* (D. Ferro) p. 34; *Dos opúsculos isabelinos: la Coronación de la Señora Gracisla*, N. Núñez, *Cárcel de amor*, edición y estudio de K. Whinnom (F. Meregalli) p. 36; I. Montiel, *Ossión en España* (B. Cinti) p. 37; A. Gil Novales, *Rafael del Riego. La revolución de 1820; día a día. Cartas, escritos y discursos* (Ll. Roura i Aulinas) p. 41; H. Hinterhäuser, *Fin de Siglo; Figuras y mitos* (F. Meregalli) p. 43; *Un marido entre dos muzères*, por M.R. Martínez González; *Refranes de los judíos sefardíes*, por E. Soporta y Beya; *Antología de cuentos sefardíes*, por P. Pascual Recuero (D. Ferro) p. 45; L. Schiavo, *Historia y novela en Valle-Inclán. Para leer el "Ruedo Ibérico"* (F. Meregalli) p. 47; *Azaña*, edición de V.A. Serrano y J.M. San Luciano (F. Meregalli) p. 48; Y Novo Villaverde, *Vicente Aleixandre poeta surrealista* (E. Pittarello) p. 52; E. Tusquets, *El mismo mar de todos veranos; El amor es un juego solitario; Varada tras el último naufragio* (S. Regazzoni) p. 54; G. Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión* (A. Paba) p. 58; L. Vandelli, *L'ordinamento regionale spagnolo* (M.G. Chiesa) p. 59.

Die Lateinamerikanische Hacienda, La hacienda en América Latina, Akten des interdisziplinären Kolloquiums, Juni 1978, herausgegeben von G. Siebenmann (F. Meregalli) p. 62; J. Olivero, *El Miguel Angel Asturias que yo conocí (Relato anedóctico)* (G. Bellini) p. 64; J.L. Borges, *Poesie (1923-1976)*, introduzione e note di R. Paoli (G. Bellini) p. 67; E. Cardenal, *Antología poética, seleção e tradução* de P. de Carvalho Neto (G. Bellini) p. 69; C. Fuentes, *Una familia lejana* (S. Serafin) p. 70, p. O. Paz, *El ogro filantrópico (Historia y política 1971-1978); In/Mediaciones* (E. Pittarello) p. 72; L. Rumazo, *Carta larga sin final* (G. Bellini) p. 75; A. Posse, *Daimón* (S. Regazzoni) p. 76; M. Puig, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (S. Regazzoni) p. 78.

* * *

W. Martins, *História da Inteligência Brasileira* (S. Castro) p. 79; E. Prado Coelho, *A letra litoral* (E. Finazzi-Agrò) p. 84; J. Amado, *Due storie del porto di Bahía* (G. Bellini) p. 86.

Giampaolo Tonini: *Ricordo di Riccardo Averini* p. 89.

“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, Giovanni Battista De Cesare, Mario Eusebi, Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Carlos Romero, Manuel Simões, Giovanni Stiffoni.

Segretaria di redazione: Elide Pittarello.

Col contributo del Consiglio Nazionale
delle Ricerche

[ISBN 88-205-0301-8]

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 — 20133 Milano (Italia)

Finito di stampare nel marzo 1981

dalle Grafiche G.V. - Milano

Fascicolo n. 10/1981 L. 6.000

ILAÇÕES SOBRE ALGUNS POEMAS DE HERCULANO

Há muito que a crítica proibiu a entrada de Herculano no Parnaso. Não pela temática que unanimemente considera elevada, nem, tão pouco, pelo estilo, que adjectiva de solene, majestoso, grandiloquente, etc., mas por um pecado que indigna com escândalo: a escassez do seu metaforismo.

A verdade desta afirmação é irrefutável. Mas já a sua metamorfose em cânone crítico decisivo parece bastante discutível e redutiva. Será suficiente recordar composições como “Partem tão tristes, senhora”, “Alma minha, gentil”, ou “Soneto já antigo”, para nos assaltarem sérias dúvidas sobre a sua validade como critério supremo de classificação de um texto como poesia ou não.

Infelizmente quem escreve estas linhas é incapaz de formular, et nunc et semper, uma cabal definição de poesia. Mais: está em crer que ela não é definível, mas se define na especificidade de cada caso. Não falo já do pressuposto óbvio de que a natureza de cada mensagem é diferente, e, por consequência, também o deverá ser a linguagem com probabilidade de a transmitir, mas daquele outro, o da personalidade de cada emitente, que o leva a preferir um processo estilístico, seja consciente ou inconscientemente, pouco faz, que lhe é mais congenial, e, por isso, sentido como mais idóneo ao seu discurso.

Relativamente à poesia de Herculano, julgo que a preeminência seja dada ao elemento musical do verso. Procuraremos em seguida ilustrar algumas modalidades do seu emprego, tentando compreender, sob forma de hipótese, qual o objectivo que o poeta se terá proposto, utilizando-as.

1. O fonema

Foi este um dos aspectos do verso que maior cuidado mereceu ao poeta. Demonstra-o a insistência com que, no interior de uma composição e, até de um único verso, se repete um determinado fonema: por exemplo, na “Semana Santa”¹, no poema XI, página 16, o fonema *m* aparece treze vezes, muitas delas em versos seguidos; *t* surge dezoito vezes, contando-se nada menos de dez casos nos seis primeiros versos. A reiteração regista-se também com grupos de fonemas constituídos por vogal e consoante, como se documenta com o grupo *an*, que comparece treze vezes ou com *fl* que se verifica em quatro casos, sempre na mesma composição².

A repetição de sons isolados, ou não, estende-se, em certos poemas, até ao anaforismo vocabular, podendo citar-se o da p. 90, intitulado “Resignação”, como exemplo paradigmático da referida particularidade. Assim, a palavra “quando” aparece na 1ª e 2ª quadras, respectivamente a vv. 3 e 1, o vocábulo “lá” na 3ª quadra, vv. 3 e 4; outro exemplo é o do “que”, o qual se encontra nos vv. 3 e 4 da 8ª quadra, como a iniciar todos os versos da 9ª, para reaparecer ainda no 1º verso da 10ª quadra.

A repetição vocabular já não anafórica, mas à distância, verifica-se ainda no mesmo poema na 2ª quadra, v. 3 e 5ª v. 4, com a palavra “espírito”, na 4ª, v. 4 e na 8ª, v. 4 com o termo “desterro”, etc.³.

Esta iteração diversificada de fonemas urde um tecido musical que envolve e perpassa o poema, transformando-o numa partitura em que as massas sonoras (os fonemas) ora se concentram, ora se alternam, se disseminam, se modulam. Daremos, em seguida, alguns exemplos destas modalidades.

O poema das pp. 16-17 ilustra bem a particularidade indicada em primeiro lugar, se se tiver em conta os fonemas consonânticos *d, m, p, t*: “Volteando, zumbindo em dança doida” (v. 224); “E os grupos vagos em distintas turmas / Se infleiravam de uma parte e de outra. /

¹ Alexandre Herculano, *Poesias*, volume I, Lisboa, Livraria Bertrand, 1977, edição utilizada para todas as citações.

² Os poemas das pp. 5,22,47,57 contêm larga exemplificação da importância do fonema na poesia de Herculano.

³ Outros exemplos de anaforismo e não, a pp. 5,22,47,111.

Depois, o gláudio do anjo entre os dois bandos” (vv. 234-5-6) ⁴, “Nas margens do paúl...; / Tal o murmúrio.../... remoinhando/...As melodias” (vv. 226-7-8-9) ⁵; “parava.../E os grupos.../...parte .../Depois.../...pórtico.../...panos...paredes” (vv. 233-4-5-6-8-9-240); “...templo.../...morte a espada flamejante/Crepitando bateu. Bem como insectos,/...pântanos e triste/...tempestade/...turvas” (vv. 217-8-9-220-1-2) ⁶.

Idêntica prova fornece o tratamento reservado ao fonema *c*, com o valor de *k*, do poema das pp. 22-23: “...procura.../...escura...buscaras/...arco.../...campana...” (vv. 365-7-8-370-4).

Casos paralelos de concentração ⁷ verificam-se ainda relativamente ao fonema vocálico *u*, ou *o* com valor de *u*, às vogais nasais *an/en*: “...marulhando sussuram...surgem” (p. 16, v. 223); “...murmúrio.../ remoinhando /... melodias / ... longínquas ... / ... misturavam ... júbilo” (p. 16, vv. 227-8-9-230-1-2); “anjo...flamejante/. Crepitando.../...pantansoso.../...quando.../...marulhando.../Volteando...dança.../” (p. 16, vv. 218-9, 220-1-3-4); “ardentia/...assentado/...enleado/...encrespa” (p. 47, vv. 4-6-8-9).

Sucedem, por vezes, que o poeta combina, em modo alternado, no interior do mesmo verso, os fonemas ou os grupos de fonemas, tratando-se normalmente, em tal caso de ditongos. Por exemplo, as vogais nasais *an/em* e *an/en*: “Se balouçavam quando a tempestade” (p. 16, v. 221); “Quanto é grande.../...O seu poder imenso!” (p. 22, vv. 340-1); “...Calcando/...denso” (p. 22, vv. 342-3); “Librando-se.../...vento” (p. 22, vv. 345-6); “Ante a face.../...o firmamento.../” (pp.22-3, v. 353) ⁸; ou ainda a alternância *an/um*: “Volteando, zumbindo em dança doida” (p. 16, v. 224); ou *en/im*: “Parava, enfim, o vórtice enredado” (p. 16, v. 233); ou ainda *um/in*: “Volteando, zumbindo em dança doida” no verso 224, já citado.

Referiu-se anteriormente a probabilidade de o mesmo fenómeno da alternância também abranger os ditongos. É o que acontece no poe-

⁴ Numa seriação menos cerrada, p. 16, vv. 229-230-2; ou, ainda, no poema da p. 22, vv. 340-1-2-3-4-5-7-9.

⁵ *Idem*, p. 22, vv. 370-1-2-3.

⁶ *Idem*, p. 22, vv. 350-1-2-3-4 ou 361-2-3-4-5.

⁷ Veja-se a concentração de ditongo oral fechado *eu*, p. 47, vv. 61-5-7, ou o mesmo fenómeno sob a forma limite de anaforismo, p. 12, vv. 34-5-8-9 e p. 120, vv. 189-190-1-3-5-7-9-201-3.

⁸ Alternância *an/en* encontra-se ainda no mesmo poema, vv. 364-5-370.

ma da p. 47, com os ditongos *ei/ou* “Era blasfema ideia/.../Mas voz suou ignota” (vv. 41-3), ou “Cantor, esse queixume/...E as núvens, que te roubam/” (vv. 45-7).

Ao enumerarem-se as diversas modalidades em que se podiam apresentar os fonemas em alguns dos poemas de Herculano, citou-se o caso daqueles que, isolados ou em grupo, se disseminam pelo texto, criando uma vibração difusa de si próprios, um eco fónico. É o que se passa com o fonema isolado *d*, no poema “O salmo” da p. 22. Após tê-lo individuado nos primeiros nove versos, a sua frequência abranda levemente pois que o encontramos, depois da pausa de um verso, em versos alternados (vv. 351-3), para logo se registar uma inflexão, dado que só comparece a v. 356, mantendo-se em vista, novamente, durante quatro versos para desaparecer, uma vez mais, por alturas do verso 360, atacar de correnteza desde 361 a 364, em que se sucede um hiato de três versos, etc. O mesmo se pode dizer do fonema *t*, no poema atrás citado: intervém de enfiada desde o verso 350 a 354, logo se ocultando, para só reaparecer a partir do verso 357, tornando-se notória a sua presença pelo maciço do uso desde o verso 361 até 365, escondendo-se apenas pelo espaço de um verso, entre os que vão de 367 a 371 ⁹.

Sempre em relação aos fonemas consonânticos, agora, porém, em grupo, limitar-nos-emos a dois exemplos, tirados de “A Semana Santa”, p. 5 e 6, respeitante ao par *cr, tr*: “...cruza...” (v. 6), “A cruz... e a crença” (v. 12); “...eu rujo escravo; eu creio...” (v. 17); “Creio que...” (v. 22), “...entre...” (v. 1); “Mudo nos troncos...” (v. 4); “...átrio” (v. 6); “...outras eras” (v. 12); “...menosprezando a Pátria” (v. 15).

Passando dos fonemas consonânticos às vogais vemos como estas irradiam por todo o texto. Será novamente o poema “O salmo” a fornecer material de exemplificação. Note-se o que sucede com as vogais nasais *an/am*, que comparecem nessa composição nos vv. 340-2-5-8-350-3-360-4-9-370-2-4; ou com *en*, que se encontra nos vv. 341-3-6-352-4-7-9-363-5-370 ¹⁰.

O fenómeno a que chamei disseminação também é visível, em alguns

⁹ Fenómeno idêntico regista-se, também, sempre no poema “O salmo”, quanto ao *m*: vv. 340-1-347-349-350-1-4-6-7-364-6-370-1-2-3).

¹⁰ Outros exemplos de disseminação de vogais nasais no primeiro poema do livro “A Semana Santa”, vv. 4-11-20; no poema “A Voz”, vv. 4-6-8-9-20-2-4-5-7-38-40-55.

poemas, quanto aos ditongos orais e nasais. É o caso do poema “O salmo” onde, se atentarmos apenas nos ditongos orais *eu*, *ou*, vemos como ambos se espalham com profusão ao longo do poema: *eu*, nos vv. 340-1-2-360-1-4-9-373-5; *ou*, nos vv. 342-5-7-352-371¹¹.

Se passarmos a considerar os ditongos nasais, verificaremos também que estes se propagam pelo corpo do poema: caso da composição das pp. 22-3, vv. 346-351-360-6-8-375.

Como último modo de utilização dos fonemas por parte de Herculano, aludiu-se a uma espécie de modulação, no sentido musical da palavra, que o poeta faz daqueles. Repare-se, a este propósito, no emprego dos ditongos nasais e orais, abertos e fechados, presentes nas pp. 22-3-47 e seguintes, citados na nota 11.

Tendo em conta o alto grau de frequência do uso do fonema, a variedade das modalidades do seu tratamento, o modo como o autor dispõe algumas dessas no interior de certos poemas, não parece possível negar a Herculano a intenção de encarar o fonema como componente musical, que ele orchestra, ora intensificando-lhe a presença ora esfumando-a ora construindo variações tímbricas, como julgamos ter largamente demonstrado.

Longe de nós, todavia, ao destacar este aspecto, a pretensão de aureolar o autor de “A harpa do crente” com a regra de ouro da poesia verlaineana. Herculano, mais em consonância com o seu tempo, preocupava-se sobremaneira com a mensagem a transmitir, para conceder plena autonomia à musicalidade do seu verso em detrimento daquela. Julgamos, por isso, que o poeta procurou conciliar música da linguagem com veiculização de significado. A esse intuito de semantização da musicalidade do verso adequava-se perfeitamente o fono-simbolismo.

2. O fono-simbolismo

Quem recorda o poema que abre com o verso “Era ainda a visão. Do templo em meio” (p. 16) sabe que o tema dimana directamente da formação religiosa de Herculano. E, tendo conhecimento que esta se nutre da Bíblia e dos princípios nela afirmados, não se espanta ao de-

¹¹ No poema “A Voz”, p. 47, tornamos a encontrar fenómeno igual, incluindo até maior variedade de ditongos orais: *ai* (aberto), vv. 14-35-51-67; *eu* (fechado), vv. 18-20-1-4-36-49-61-5-7-74-9; *ou* (fechado), vv. 21-35-43-7-50-9-69, etc.

parar com o dia do Juízo Final, como assunto exclusivo da composição.

Se a correlação entre o assunto e a sua proveniência é facilmente intuível, não há dúvida que a matéria não deixava, por isso, de ser espinhosa de tratar, em virtude, não da sua essência doutrinária, mas da sua natureza de profecia, que, quase em absoluto, impedia o uso da descrição, como meio estilístico: não se descreve o que não aconteceu. Herculano, logo de início, ladeia esta dificuldade falando de visão, ou seja, de uma construção mental do que imagina será o dia do juízo, o que já lhe permitia o recurso à descrição, na medida em que é viável descrever o que se imagina.

No entanto, subsistia um problema: que natureza atribuir a essa construção mental do Dia do Juízo, de modo a torná-la descritível. O poeta de “Semana santa”, coerente com a afirmação feita no início do 1º verso, “Era ainda a visão”, concebeu-a como predominantemente visiva, até quanto ao aspecto psicológico. E confiou em grande parte ao fono-simbolismo, como procuraremos comprovar em seguida, o sortilégio de erguer, perante os olhos do leitor, a cena apavorante desse momento de verdade.

Certamente Herculano podia recriar esse instante supremo ajudando-se com outros meios, como, por exemplo, o vocabular. Com efeito, assim fez, pois que logo no princípio da composição da p. 16, v. 218, comparecem palavras como “anjo” ou a expressão “espada flamejante”, a que mais adiante, nos versos 229-230, se juntam outras como “As melodias/ Dos coros celestes” (v. 229-230), ou aquela do v. 236 “o gládio do anjo entre os dois bandos”, que, por si sós, eram suficientes para trazer à memória visual de quem lia toda a secular representação iconográfica de tradição católica do Dia do Juízo, em especial a da pintura, facilitando, desse modo, o reconhecimento imediato do assunto por parte do leitor, mas apresentando, em contrapartida, o inconveniente de deixar-lhe insatisfeita a possível sede de originalidade.

Todavia, no nosso parecer, a inventiva do poeta consegue manifestar-se, após ter sugerido rapidamente através daqueles símbolos a cena a que o leitor está para assistir, quando passa a tentar objectivá-la, na sua faceta psicológica, na atmosfera que circunda o drama das sombras, ou quando engrandece a ocasião em que se consuma a justiça divina, visualizando todos estes aspectos.

Mas aproximemo-nos do texto-palco, exactamente para, mediante a sua leitura, “vermos” melhor como Herculano representa esse aspecto na cena que está para começar. Primeiramente o autor preocupa-se

com dar uma impressão de desafoço ao ambiente em que se desenrola a cena, e, por isso, utiliza os fonemas que compõem o 2º hemistíquio do 1º verso da p. 16 “Era ainda a visão. Do templo em meio”, os quais pela sua natureza (vogal nasal+grupo consonântico PL+vogal nasal+ditongo oral) provocam um alongamento sonoro do verso, que sugere uma sensação visiva de grande espaço. É na amplitude desse cenário que tudo se vai decidir para sempre. A acção principia: eis o anjo que com a espada flamejante dá o sinal, e, perante ele, em alvoroço, as sombras, tomadas de pânico, desnordeadas, erram, entrecruzam-se, tendo um convulso arabesco, trementes de perplexidade quanto ao lugar eterno que lhes caberá. Toda a tensão dramática desse momento decisivo é simbolizada com uma comparação rica de fonó-simbolismo, com a qual o poeta busca modelar plasticamente a situação psicológica vivida pelos espíritos que esperam o juízo (v. 219 a 226).

Inicialmente, as sombras, como o poeta chama aos mortos, pairam suspensas numa espera misteriosa e imóvel, numa indeterminação vaga, quase lúdica. Herculano, para dar concretização à incorpórea realidade desse estado, opera uma hábil escolha vocabular, do ponto de vista fonó-simbólico, empregando palavras como “pego” e “pantansoso”, as quais não só pelo fechamento do vocalismo oral e nasal, mas, também, pela monótona repetição daquela característica, evocam uma dupla sensação de impenetrabilidade e de estase¹², que matizam a expectativa das sombras, relativamente ao instante fatal, de uma maior riqueza de significado.

Por outro lado, a ideia de possibilismo quanto ao que acontecerá, que também é inerente à situação, traduz-a Herculano, novamente, cremos, com um recurso fónico adoptando a forma verbal “balouçavam”, a qual não só dota a ideia de movimento de atributos de suavidade, provenientes das fricativas *ç, v*, como da alveolar *l*, como, além disso, parece escandir, nos seus diferentes momentos, a imagem visiva de movimento suscitada pelo verbo, uma vez mais, supomos, por meio do fonó-simbolismo: o seu lento início, no apagamento sonoro da vogal fechada; o aumento da sua amplitude por intermédio do ditongo oral fechado, e, o seu auge, na explosão sonora da vogal tónica aberta, quase no final do verbo.

¹² O agudíssimo fonema *i*, de “triste”, que conclui o verso, irrompendo como um grito naquele ambiente de sonoridade fosca, todavia, não consegue estilizaçã-lo, acabando por acentuá-lo com a sua solitária estridência.

É no meio desse estado quase indiferente e descuidado a que se abandonam as sombras, esquecidas da gravidade latente da situação, que se ouve o apelo iniludível do anjo: “Do anjo da morte a espada flamejante/Crepitando bateu”. Então as sombras, que Herculano identifica na sua comparação a insectos, “surgem/volteando, zumbindo em dança doida”. No entanto, se recordarmos que o poeta está falando das sombras, e, em especial, que o anjo se prepara para as julgar, somos obrigados a entender o conceito de movimento, ilustrado pelos dois versos citados, como indicação de intensa perturbação interior que delas se apodera e se projecta exteriormente nessa manifestação visiva de movimento.

Mas mais interessante, do ponto de vista em estudo, é observar que a noção de movimento se reforça com a constante mudança de vogais na sequência das de tipo nasal patenteada nos vocábulos “volteando”, “zumbindo”, “em”, “dança”. Por seu lado, o facto de se tratar sempre de fonemas nasais cria um efeito de continuidade unificante, que permite englobar a palavra “zumbindo”, única que destoa como significado da ideia geral expressa pelo verso, sem, todavia, anular a sua autonomia. Acrescente-se ainda a aliteração da consoante *d*, presente em todas as palavras do verso, à excepção de “em”, que favorece a possibilidade de generalizar a predominante ideia de movimento, através da unificação fónica.

Em torno ao frenesim rodopiante das sombras reina o caos, pois que “As melodias/Dos coros celestes, longínquas, frouxas, /” (v. 229-230) se misturavam “Com (o) frémito infernal”¹³. Adensa-se, assim, a atmosfera dramática que vivem as sombras com o aparecimento desses elementos contrastantes, antitéticos. E, uma vez mais, a ser encarregados da função semântica não são apenas os termos de per si, na imobilidade codificada do seu significado, mas os fonemas. Repare-se, por exemplo, na noção de suavidade que resulta da acumulação de consoantes *l* como as três alveolares de “melodias”, “celestiais” e “longínquas”, das fricativas alveolares *c, x*, de “celestes” ou de “frouxas”, conjuntamente com as desinências do plural de todos os vocábulos, que foneticamente equivalem a outras tantas fricativas surdas.

Junte-se à brandura das consoantes, a das vogais orais e nasais, todas fechadas, o ditongo oral de “frouxas” do mesmo tipo, e teremos

¹³ Parece-me indispensável a introdução do artigo neste verso para o tornar compreensível, visto que sem ele se instalaria uma contradição no seu significado.

uma sensação de suavidade que se desprende da totalidade do tecido fônico do verso. Alia-se ainda esta sensação a uma outra, de distância, provocada por termos como “longínquos” e “frouxas”, os quais obrigam, já pelo polissilabismo da primeira, como, também, pelo tipo de sons em que se encontram agrupados no interior de cada um deles, a uma dilatação sonora na articulação de ambos, que arrasta consigo uma impressão de distância, de lonjura a que se ouvem as melodias.

No verso seguinte, “Com (o) frémito infernal se misturavam”, a massa fônica inspira uma ideia oposta à de brandura do anterior. Não só porque ataca com a consoante oclusiva *k*, que imediatamente introduz um som violento, mas porque essa impressão se prolonga pela contiguidade de fonemas como a fricativa *f* e a vibrante múltipla *r*, da palavra “frémito”, logo seguidos da tónica aberta. Nem o atributo “infernal” abranda esta impressão, dada a vogal nasal muito aguda que o inicia, a consoante vibrante *r*, que se torna múltipla por ser seguida de consoante, para terminar com a alacridade vocal da tónica final. A aglomeração deste género de fonemas não pode deixar de originar uma ideia de fragor que se contrapõe à doçura do anterior, expressa pelo mesmo processo de fono-simbolismo.

Finalmente, porém, o rodopio alucinante das sombras aquietar-se, tocado de eternidade. A cena toma uma compostura de imagem hierática, de grandiosidade majestosa, no final do poema, versos 238 a 242: “De reflexo vermelho os largos panos/Das paredes de mármore, bem como/Mar de sangue, onde inertes flutuassem/De humanos vultos indecisas formas”.

Supomos que, ainda neste caso, parte do efeito provém do fono-simbolismo, que origina, fundamentalmente, uma imagem de espaço que se alarga de contínuo. Antes, porém, há que notar uma outra, também visiva, mas de natureza luminosa, que a precede, no primeiro membro do verso 239 “De reflexo vermelho os largos panos”. Com efeito, para comunicar a noção de intensidade de coloração intrínseca a “vermelho”, Herculano serve-se do termo “reflexo” que lhe é anterior, a qual, com a força do *r* inicial múltiplo, da vogal tónica aberta e da constrictiva *x*, com valor de *ks*, a que não é estranha também a primeira sílaba de “vermelho” que soa *vr*, criam um conjunto fonemático de forte sonoridade, que, incidindo sobre o termo, lhe enriquece o valor semântico de um alto poder de sugestão.

Com o segundo membro do mesmo verso, passamos da resplandecência à representação da amplitude espacial. Assim, se atentarmos na

primeira palavra, notaremos que o aparecimento da vogal tónica aberta *a*, apoiada à vibrante *r* que toma valor de múltipla por ser seguida de outra consoante, juntamente com a terminação *-os*, corroboram esta impressão, pois que a palavra parece alongar-se. Mas a sugestão de alargamento acresce -se pelo facto de o substantivo “panos”, que se lhe segue, apresentar uma identidade fónica com o adjetivo que o antecede, quanto à terminação *-os*, e que, por sua vez, o mesmo substantivo se liga, relativamente ao vocalismo, às duas palavras que iniciam o verso seguinte: “Das paredes de mármore, bem como/” na medida em que aquelas são formadas por uma série de vogais fechadas. Este entretecer de sequência fónica reforça o conceito de superfície espaçosa, que se começara a criar com o termo “largo”; além disso, interessa observar que se trata de uma sequência de vogais fechadas, portanto, que quase, não se sentem, e que uma tal situação só se altera com o aparecimento do vocábulo “mármore”, que inclui uma vogal tónica aberta, exactamente como “largos”, o que não pode deixar de aproximá-los, tornando-os colaborantes na imagem fono-simbólica de extensa superfície, iniciada pelo primeiro e para o que o polissilabismo de “mármore” contribui.

À parte a abundância de exemplos de fono-simbolismo que o poema que acabamos de analisar apresenta, é de notar que Herculano os subordina a uma finalidade única de representação da matéria tratada, seja quanto ao aspecto psicológico, seja no descritivismo das manifestações exteriores da acção: a visiva. O ter reduzido a uma só função o uso do fono-simbolismo possibilitou-lhe, por um lado uma homogeneidade estilística na composição¹⁴, por outro permitiu-lhe entroncar esse tipo de representação na tradição a que pertencia a sua formação cultural religiosa.

Embora não submetido a uma exclusiva finalidade, mas sim a um efeito específico, pensamos que também no poema “A voz” (pp. 47 a 50), Herculano maneje o fono-simbolismo com resultados conspícuos. É o caso dos versos destinados a figurar os indícios premonitórios da tempestade e a violência desta. Refiro-me, por exemplo, àquele em que alcíone “despregou o seu grito”, onde a presença das oclusivas é preponderante com a circunstância de se encontrarem unidas, duas vezes, a outra consoante, o *r*, o que aumenta o poder de sugestão,

¹⁴ Em tal homogeneidade colaborou também a escolha de vocábulos relacionados, na quase totalidade, com a percepção visiva.

de força, de violência com que a ave exprime a sua percepção da tempestade; ou, ainda, no verso 25: “E sobe, e cresce, e imensa” ao contributo dado pelo fono-simbolismo à impressão de movimento alado, em que a alternância das vogais abertas e fechadas que intervêm nos dois verbos parecem configurar o bater cadenciado das asas em vôo, como a articulação da vogal nasal do adjectivo “imensa” que termina o verso, conjuntamente com a consoante *s*, provoca uma sensação do vôo pairante, pela demora que impõe à pronúncia do qualificativo.

De relevar certamente o efeito de violência da tempestade, obtido nos vv. 27-28: “E o vento das procelas/Já varre a fraga nua”, que se exprime, não só em base ao valor semântico dos termos usados, mas que se reforça através da escolha fonética, em especial no v. 28: ataque com palavra monossilábica tónica, seguida de *r* múltiplo, a que se junta o grupo consonântico *fr*, que ocasiona uma imagem de força desencadeada, para a qual não deixa de contribuir a violência da sucessão de vogais tónicas abertas incluídas na quase totalidade do verso ¹⁵.

Veja-se como o conceito de violência se prolonga por efeito de recurso fónico nos vv. 29-30 (“Turva-se o vasto oceano,/Com hórrido clamor”), com o emprego do verbo turbar que com a sua consoante *r*+consoante, ganha valor de *r* múltiplo, a que se liga “hórrido” pelo facto de conter uma vogal tónica aberta, seguida de *r* múltiplo. Toda essa força ribomba na vogal tónica fechada do último vocábulo do verso, “clamor”, figurando assim o estrondo do oceano. A mesma ideia de desmedida força traduz-se nos dois versos posteriores: “Dos vagalhões nas ribas/Expira o vão furor”, agora graças ao uso de um aumentativo na forma plural do substantivo “vaga”, o que origina uma demorada prolação do vocábulo, favorável à criação de uma imagem de um facto de grandes proporções.

Outros exemplos de fono-simbolismo, aplicados como meio sugeridor da violência e da grandeza duma catástrofe natural, encontram-se no poema da p. 57, jogando o poeta sobre a forte sonoridade de alguns grupos consonânticos *pr*, *cr*, *tr*, *rt*, *rg*, caso dos vv. 92-3, p. 58: “Lançara à praia vagalhões cruzados”, “Temer a larga base, e sacudir-te”; ou com a correlação entre a consoante múltipla *r* e vogal nasal fechada: “rugir, som medonho a terra longe” (v. 90), etc.

¹⁵ Importantíssima para o estabelecimento da mesma sensação, sem dúvida, a regularidade da acentuação do verso, que cai em sílabas alternadas, à excepção dos dois primeiros vocábulos.

Outros casos de fono-simbolismo se poderiam certamente indicar nos outros poemas de Herculano. Quem escreve estas linhas encontrou-os como qualquer leitor que prossiga na mesma perspectiva, sem dúvida, poderá aumentar a série. Julgamos, nessa medida, que não vale a pena continuar, mas que, em substituição dessa paciente contabilidade, é mais legítimo derivar da análise por nós realizada a seguinte pergunta, como conclusão: Não será que a musicalidade do verso e a capacidade de representação do seu fono-simbolismo poderão equivaler à riqueza metafórica da poesia de um autor?

Carlos Garcia

A PROPOSITO DI UNA "NUOVA" EDIZIONE DI MARTIN CODAX

La recente edizione delle *cantigas* di Martin Codax, pubblicata da Barbara Spaggiari¹, si apre con la seguente dichiarazione di intenti:

"Il presente contributo nasce dall'esigenza di approntare un testo il più possibile fededegno dell'intero canzoniere martiniano, per farne la base di un futuro studio di carattere (...) formale, o strutturale, che — sulle orme di Jakobson — tenti di mettere in luce i tratti pertinenti delle *cantigas de amigo* come genere poetico, e renda ragione del termine *parallelismo* con cui si etichetta, in modo alquanto approssimativo, il particolare sistema di rapporti sotteso alla struttura di tali composizioni" (p. 367): ci troviamo dunque in presenza di un lavoro che si prefigge, per ora, "scopi eminentemente testuali", che cioè vuole emendare (in vista del futuro — ma non troppo — "studio di carattere jakobsoniano" già in stampa negli *Arquivos do Centro Cultural Português* [sic; p. 386, n. 33]) l'edizione che dello stesso poeta ha procurato Celso Cunha nel 1956.

Una premessa del genere non può non destare la legittima curiosità di chiunque, frequentando la poesia lirica galego-portoghese, si sia abituato a considerare l'apporto di Cunha non dirò definitivo — visto che le opere dell'uomo sono sempre perfettibili — ma certo di grande rilievo per l'impegno metodologico e per l'ampio corredo di supporti recati a confortare le scelte testuali. Viene fatto dunque di chiedersi — *in limine* — se era davvero il caso di ripercorrere un cammino già onerosamente percorso da altri, se cioè l'edizione di Cunha meritasse di essere rifatta quando non solo la stragrande maggioranza dei poeti lirici galego-portoghesi attende ancora uno studio monografico scientificamente valido, ma altresì molte delle edizioni esistenti, soprattutto le più vetuste, esigono — queste davvero — di essere riviste sulla base di criteri ecdotici più moderni e sofisticati. E il sospetto è subito avvalorato da una frase di S. (p. 368): "se proponiamo una nuova edizione critica è solo per un numero ristretto di divergenze rispetto al Cunha, ma tutte di notevole peso specifico"; è indubbio che anche una quantità limitata di emendamenti può giustificare, se occorre, una nuova edizione critica, purché si tratti di modifiche sostanziali, che incidano cioè in modo rilevante sull'assetto testuale; e nonostante la perplessità di fondo sull'effettiva necessità di un lavoro del genere, si sarebbe propensi ad una sospensiva di giudizio, in attesa che tale necessità venga di-

¹ *Il Canzoniere di Martin Codax*, in *Studi medievali*, 3a serie, XXI, I, giugno 1980, pp. 367-409.

mostrata. Ma le divergenze qui conclamate denunciano davvero l'esigenza di una nuova edizione?

Verifichiamolo, trascrivendo sinotticamente tutti i luoghi in cui S. si discosta da Cunha (tranne, è ovvio, quelli in cui il dissidio è di natura non più che grafica):

	S.	C.
1. p. 395, v. IV 2	O por que ey cuydado	por que ey gran coydado
2. p. 396, vv. V 2 e VI 2	del-rey	d'el-rey
3. pp. 397-98, vv. I 2, II 2, III 1 e IV 1	Vigo u è	Vig', u é
4. ivi refr.	miraremo· las	miraremos las
5. p. 398, vv. III 2 e IV 2	madre	madr'e
6. ivi v. IV 2	A verrà	e verrá
7. pp. 398-99, vv. I 2, II 2, III 1 e IV 1	senlheyra	senheyra
8. p. 398 v. II 2	senlheyra en Vigo	en Vigo senheyra
9. p. 399, vv. III 2, IV 2, V 1 e VI 1	guardas	gardas
10. pp. 399-400, vv. I 2, II 2, III 1, IV 1	comigu'a	comig'a
11. p. 400, v. I 1	sagrad'en	sagrado, en
12. p. 401, vv. III 2, V 1 ivi, vv. IV 2, VI 1	nunc' ouver' amigo nunc' ouver' amado	nunca ouver' amigo nunca ouver' amado
13. p. 402, v. I 2	mi	me
14. ivi, v. II 1	virar	mirar.

Le divergenze indicate sub 2 e 6, pur essendo anch'esse di tipo grafico (in "6. A verrà", "A" per "E" è però solo errore di stampa), implicano tuttavia una dose non trascurabile di disattenzione o di noncuranza per l'uso di segni diacritici suggeriti da esigenze pratiche (l'opportunità di lemmatizzare separatamente la preposizione *d-* e il sintagma, indissolubile in portoghese, *el-rey*) o da tradizioni scritte secolari (l'accento grave demarcativo di sillaba tonica — qui in *verrà*, è — è ignoto sia alla scripta portoghese che a quella castigliana). Già più preoccupante — per le implicazioni di tipo fonologico. — è la diversità registrata sub 10, dove il

comigu'a di S. è il risultato di un intervento dell'editore sulle lezioni "(co)mig alo"/ "(co)migo ao" dei mss: e la preoccupazione si aggrava se si guarda a p. 375, dove S. definisce *u* di *comigu'e* "appendice labiale" prendendo per elemento fonetico il segno grafico usualmente adibito a rappresentare la velare /g/ in presenza di vocale anteriore: è pertanto lecito ritenere che S. — inserendo senza necessità una *u* in "comig alo/ao" modificando in *u* la -o finale di *comigo alo/ao* — abbia inteso introdurre una labiovelare in sostituzione della velare registrata dai mss.; e ciò rivela inequivocabilmente quanto scarsa sia la sua dimestichezza con il sistema fonologico portoghese.

Il caso di *mi/me* (n. 13) non merita di essere considerato una divergenza: S. adotta *mi* perché segue BV, ma chiunque sa che le due forme coesistevano, con la stessa funzione, nella lingua dei canzonieri. Un confronto con gli usi di Alfonso X nelle *Cantigas de Santa Maria* (cioè in un *corpus* compatto, cronologicamente ben definito e tradito in condizioni ottimali) mostra addirittura che *me* è preferito a *mi*, e che quest'ultimo, al di fuori delle costruzioni preposizionali, compare soprattutto — in proclisi — seguito da *a-*, con cui forma sillaba. Analoga considerazione può farsi per i nn. 4 e 9 (*miraremo·las/miraremos las* e *guardas/gardas*), poiché da un lato "Não faltam exemplos (...) nem na linguagem dos trovadores (...), nem da prosa medieval (...), em que o artigo, expresso sob a forma *lo* (ou *la*), aparece posposto a palavras terminadas em *r*, *s*, e *z* sem lhes haver assimilado ao *l-* a consoante final" (ed. Cunha, pp. 71-72); e dall'altro le forme *garda*, *gardar*, *gardadamente* non sono affatto ignote ai testi galeghi e portoghesi del Due e Trecento (cf. ed. Cunha, p. 121).

I nn. 3 (*Vigo u è/Vig', u é*), 11 (*sagrad'en/sagrado, en*), 12 (*nunc'ouver' amigo~amado/ nunca ouver'amigo~amado*) sembrano altrettanti esempi di imperizia computistica da parte di S., che confeziona — con le sue scelte — versi irrimediabilmente eterometri là dove le occorrenze inequivoche suggerirebbero di presupporre totale isometria, e la flessibilità metrica, anziché incitare a romantiche discettazioni sull'anisossilabismo, dovrebbe proporre caute esplorazioni alla ricerca di tipi alternativi di isomorfismo. Comunque, e nonostante tutto, *Vigo u é* non può che equivalere a due sillabe, ed è pertanto da ritenere che la variante *Vig'u é* della Pergamena Vindel rispecchi meglio dell'altra la situazione fonologico-ritmica del testo; né si capisce, d'altronde, per quale motivo S., nei due casi numerati 11 e 12, abbia voluto introdurre surrettizie misure esasillabiche in un corpo testuale che — ovunque non ci sia contrasto fra i testimoni — si presenta compattamente eptasillabico: e ciò assumendo alternativamente da BV (n. 11) e dalla Pergamena Vindel (n. 12) la variante eterometrica in luogo di quella isometrica. Il che sembra un modo alquanto anomalo di procedere, da parte di un editore.

Ancora: la discordanza indicata sub 1 consegue ad un intervento espuntivo operato da S. sulla lezione ipermetra di BV (*o por que ey (gram) cuydado*) a fronte della scelta, compiuta da Cunha, della lezione tràdita dalla Pergamena Vindel (*por que ei gran coidado*), isometra ma divergente dallo schema del v. III 2 (*o por que eu sospiro*), con cui si trova in relazione parallelistica. E' indubbio che, in casi del genere, l'editore è tentato di introdursi nel meccanismo compositivo e di emendare quanto — a suo giudizio — non funziona nella costruzione del testo, ripristinando congruenze che gli sembrino alterate o annullate da una tradizione difettosa; ma è altrettanto indubbio che cedere a tali tentazioni è pericoloso e antiscientifico. Sentenziare — come fa S., lasciandosi sedurre dal demone dell'*emendatio* a tutti i costi, anche dove l'errore è chiaramente dovuto all'influenza del contesto — che *gram*, conservato (si badi) da entrambi i rami della tradizione, sarebbe chiaramente, "su base strutturale", "di natura ascitizia", risulta forse imprudente. Le lezioni che qui si oppongono sono "o por que ey" (BV) e "por que ey" (Pergamena Vindel), la prima delle quali dà ipermetria; ripristinare la isometria espungendo *gram* anziché adottando da lezione della Pergamena Vindel perché questa altererebbe il rapporto parallelistico di IV 2 con III 2, equivale ad una petizione di principio: che cioè il parallelismo galego-portoghese (o comunque lo voglia designare S., cui il termine finora usato sembra "alquanto approssimativo") sia sempre perfetto, e non ammetta la coesistenza nello stesso testo di corrispondenze perfette e imperfette, come invece può facilmente rilevare chi percorra anche frettolosamente una raccolta di *cantigas d'amigo* o dia una scorsa al notissimo libro di Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media* (Madrid, Gredos, 1957; 2ª ed. ivi 1970).

L'esempio più interessante della tendenza di S. a differenziarsi a qualsiasi costo dal Cunha, è quello registrato sub 14: qui il filologo brasiliano — assumendo la lezione della Pergamena Vindel — aveva stampato *Ay ondas que eu vin mirar*, mentre S. preferisce la lezione di V *Ay ondas que eu vin virar* (B, in corrispondenza di *mirar/virar*, "denuncia, con apposito segno diacritico, un guasto o un termine incomprensibile nell'antigrafo"). E poiché il parallelismo di questo verso (II 1) con il verso iniziale della prima strofa (*Ay ondas que eu vin veer*) esige sinonimia tra la parola finale di II 1 e la parola finale di I 1 (*veer ~ mirar/virar*), S. deve dimostrare — a sostegno della propria scelta — che *virar* è sinonimo di *veer*. A tal fine, compie "una breve indagine lessicografica" sui dizionari di Cândido de Figueiredo, Spinelli-Casasanta, Morais e Silva, e Corominas, i quali le offrirebbero, a suo dire, la possibilità di recuperare — con *virar* sinonimo di *veer* — "un vocabolo raro e prezioso, ben difficile da intuire sotto la crosta levigata e compatta della banalizzazione di P [= Pergamena Vindel]"; ma, sfortunatamente, i risultati dello spoglio non sono proprio quelli preconizzati, anche se S. — non sappiamo se in buona

o in mala fede — si adopera a ritagliarli in modo da farli apparire pertinenti ad un lettore frettoloso: ci si dimentica, in effetti, di precisare che sì, *virar* è registrato anche, subordinatamente — dai primi tre registi citati — nell’accezione di “defrontar”, ‘essere di fronte; guardare’, ‘olhar para; estar voltado para’, ma che ‘essere rivolto verso qualcosa’ non è davvero sinonimo di “vedere” e neppure di “guardare”; ma soprattutto si omette di chiarire che, in tale accezione, *virar*, *virar-se* esigono sempre le preposizioni *para* o *contra* (altrimenti valgono ‘girare’ trans. e ‘girarsi’ intrans.): per cui Martin Codax, onde adeguarsi alla lettura di S., avrebbe dovuto scrivere *Ay ondas contra* (o *para*) *as quais eu me vin virar*, non solo producendo in tal modo un *monstrum* ma vanificando altresì gli sforzi da lui stesso compiuti per costruire un ordito parallelistico formalmente ineccepibile. Quel che più stupisce, tuttavia, è che S., nella lunghissima nota dedicata al suo *virar*, trascriva ampi passi tratti dal relativo articolo del dizionario etimologico del Corominas, dove peraltro non c’è traccia di casi in cui il verbo in questione non significhi ‘voltare, rivoltare, rivolgere’ — mai ‘fronteggiare’ né tanto meno ‘guardare’ — (*n’un vírame la mano; virar una tortilla en la sartén; virar a casaca, virar as armas contra os inimigos da fé, virando e revirando grande rios*), o non esiga la costruzione pronominale (*virar-se na cama, virar-se a alguém o miolo*), con o senza preposizione (*na cama se d’un lado non descansas vírate para o outro*).

La divergenza sub 7 (“*senlheyra*”/“*senheyra*”) si presta ad una nuova, interessante chiosa di S.: “la forma di VB [*senlheyra*] si privilegia per il rispetto di una fase più arcaica dell’evoluzione linguistica, precedente all’assimilazione (**singularia*)\(*sing(u)laria* [sic]\(*senlheyra*\(*senheyra*)”); non si può che convenire sul fatto che *senlheyra* rappresenta una fase più arcaica, ma occorre chiarire anche che le due forme convivono a lungo, dal XIII al XV secolo almeno, che *senlheyra* era — già nel Duecento — un arcaismo, preferito in quanto tale dai poeti e dai copisti di poesia, ma non di uso esclusivo, e che in ogni caso fondare una scelta testuale sulla maggiore arcaicità di una parola in un campo minato quale il linguaggio poetico risulta abbastanza ingenuo. Non credo indispensabile precisare che il *senneira* della Pergamena Vindel, trascritto per ben quattro volte consecutive, non testimonia necessariamente la recenziarietà del rotulo rispetto all’antecedente comune di BV, ma potrebbe anche suggerire l’ipotesi che il *senlheyra* di BV sia esso, al contrario, frutto del gusto arcaicizzante di qualche amanuense tardo. In ogni caso, le due varianti sono equivalenti e non pare lecito assegnare, neppure a questa divergenza, il “notevole peso specifico” annunciato in apertura.

Il n. 5 presenta un caso non meno bizzarro: in un testo aperto (vv. I 1~II 1) dall’apostrofe *Mia irmana fremosa*, la lettura di S. introduce nei due distici successivi (vv. III 2~IV 2) una seconda apostrofe ad un personaggio diverso dal primo, cioè alla madre di colei che canta:

E verrà y, mia madre, o meu amigo;

ciò in quanto “Forse è più credibile il doppio vocativo, giustificato anche su base strutturale: nelle prime due strofi la fanciulla invita l’amica a recarsi con lei nella chiesa di Vigo, dove incontrerà l’innamorato; nelle ultime due si rivolge alla madre per informarla del prossimo convegno amoroso: ma ci sarà la *irmana* con lei, e tutti insieme guarderanno le onde”. Confesso che non mi è riuscito di individuare la “base strutturale” di questa interpretazione, né ho potuto scoprire altre *cantigas d’amigo* contrassegnate da due apostrofi; meraviglia, infine, che la lettura proposta dal Cunha

(e verrà i mia madr’e o meu amigo)

venga scartata perché comporta “una specie di riunione familiare tra la protagonista, sua madre e l’innamorato, in prospettiva rispettivamente futura suocera e futuro genero, per di più alla presenza di una quarta persona, indicata come *irmana* (allora perché non interpretare *irmana* ‘sorella’ e includerla a buon diritto nella festa di fidanzamento?)”. Ma l’esclusione della madre non sembra che riduca in misura talmente drastica il numero dei partecipanti alla bella festa, da giustificare la scelta testuale di S. e il suo goffo tentativo di farci dell’ironia. Non fa forse parte dei campi semici della *cantiga d’amigo* anche la madre consenziente, e persino pronuba e presente agli incontri amorosi?

Resta un ultimo luogo da esaminare, il n. 8 (“*senlheyra en Vigo*”/“*en Vigo senheyra*”). Si può ammettere senza difficoltà che, qui, BV siano da preferire, in quanto anche la Pergamena Vindel segue la disposizione dei canzonieri quando, poco più oltre (IV 1), ripete il verso in ossequio alla formula parallelistica adottata in questo testo. Ma è, questa, l’unica divergenza tra S. e Cunha in cui S. abbia ragione, l’unico luogo in cui la scelta di Cunha non risulta accettabile e esige un emendamento. Di fronte a questo caso isolato, ben altre 13 letture divergenti di S. hanno quale unica motivazione la scelta preconcepita e acritica — e comunque mai seriamente giustificata — di privilegiare la lezione di BV nei confronti di quella della Pergamena Vindel, anche laddove la prima si presenti manifestamente erronea. E tale prevenzione contro il rotulo pergamenaceo fa velo a S. al punto da impedirle di distinguere accuratamente — come raccomanda qualsiasi manuale di critica testuale — tra anomalia derivata da corruzione (categoria nella quale vanno comprese quasi tutte le *lectiones* comuni a BV ignote alla Pergamena Vindel) e anomalia voluta dall’autore per ragioni stilistiche (e tale è spesso la *lectio singularis* della Pergamena), e persino di utilizzare correttamente i principi dell’*usus scribendi* (qui, non tanto del singolo autore quanto del genere) e della *lectio difficilior*. Eppure, la stessa S. afferma che la Pergamena Vindel rappresenta, da sola, il 50% della tradizione a noi nota e le assegna valore stemmatico pari a quello riconosciuto a BV (cf. p. 373: singolare appare l’uso, per il rotulo pergamenaceo, della

sigla P, in dispregio delle precedentemente proposte PV [= Pergamena Vindel] o R [= Rotulo]; ma P è sigla già impegnata per designare un altro lacerto conservato a Porto); non solo, ma non esita a valersi del rotulo per correggere numerosi errori dei canzonieri, senza neppure registrare le varianti e senza far risultare in altri modi il proprio intervento: p. es., a p. 399, v. III 2, in cui “nêlhas” di BV è corretto in *nulhas* sulla base non solo di IV 2 ecc., dove anche BV hanno la lezione corretta, ma anche — e direi principalmente, per questo verso in particolare — sul “nullas” dell’altro testimone. Quel che appare più grave è però che ciò accada anche quando — trattandosi di errori che inficiano la superiorità di BV postulata da S. — sarebbe stato non tanto corretto quanto doveroso darne conto. Né la singolare avvertenza di p. 394, con il rinvio all’edizione Cunha per quanto riguarda proposte e interpretazioni precedenti, è estensibile all’apparato critico vero e proprio. Sembra persino incredibile che ancora oggi vadano ricordate le parole di Michele Barbi: “Il vantaggio principale d’un’edizione ben fatta è che lo studioso abbia sotto i suoi occhi fedelmente riprodotto e ben ragionato tutto quello che serve, tra il pro e il contro, a dirigere il suo criterio verso una od altra conclusione”. Che senso ha approntare un’edizione (critica?) omettendo o riducendo l’apparato, e trascrivere in appendice, in edizione diplomatica, i testi secondo i tre manoscritti — oggi, quando è possibile stampare edizioni fotografiche perfette — e soprattutto per la lirica galego-portoghese, per la quale fotografie, microfilm ed edizioni fototipiche sono disponibili in qualsiasi biblioteca universitaria, o almeno risultano ottenibili con grande facilità?

Per tornare al problema dei rapporti tra i due apografi italiani e la Pergamena Vindel, non mi è purtroppo concesso di dimostrare in questa sede — senza abusare della pazienza di chi mi ospita — che BV sono portatori di una tradizione più difettosa alla quale il più delle volte è possibile porre rimedio con le lezioni corrette tradite dal rotulo: mi riservo di farlo, al più presto, in sede più opportuna perché più strettamente specialistica. Sembra invece doveroso citare ancora una volta le parole con cui nel 1938 — quarantatre anni trascorsi invano? — Michele Barbi ricordava “che ogni testo ha il suo problema, ogni problema la sua soluzione, e che quindi le edizioni non si fanno su modello e, per così dire, a macchina”; e, infine, che “non bisogna credere che tutto consista in apprendere norme fisse applicabili ad ogni caso”. Quando, a suo tempo — sulla scorta di un’analisi delle varianti e confortato dal parere di Celso Cunha — ho affermato la manifesta superiorità del rotulo su BV, non ero “dimentico di quell’aurea regoletta di liceale memoria, *recentior non deterior*”, come ritiene S. (p. 373); ero al contrario consapevole che in questioni di critica testuale non esistono norme fisse applicabili indiscriminatamente a qualsiasi situazione, che un principio di rilevante importanza come quello elaborato da Pasquali non poteva essere ridotto ad aurea regoletta,

e che l'esame obiettivo delle varianti portava a decretare che BV non solo sono *recentiores*, ma anche, ineludibilmente, *deteriores*.

E sarà infine opportuno — a modo di provvisoria conclusione, e rinviando ad altra sede un esame puntuale di tutte le altre imprecisioni e ipotesi infondate contenute nel lavoro di S. — avvertire che la risposta alla domanda posta all'inizio (se le divergenze conclamate da S. su Cunha denunciano davvero l'esigenza di una nuova edizione del canzoniere di Martin Codax) non può che essere negativa. Rispetto all'edizione del 1956, questa di S. ora pubblicata presenta un unico emendamento valido e giustificato, per esporre e motivare il quale sarebbe bastata una noterella di mezza pagina; e pertanto, non può che essere ritenuta inutile, oltre che vanamente pretenziosa.

Giuseppe Tavani

RECENSIONI

Manuel Tuñón de Lara, Miquel Tarradell, Julio Mangas, *Introducción: Primeras Culturas e Hispania Romana*, tomo I de "Historia de España", dirigida por Manuel Tuñón de Lara, Barcelona, Labor, 1980, pp. 479.

Resulta evidente el interés que está despertando la historia — y más concretamente la historia de España — a juzgar, entre otros indicios, por las publicaciones específicas aparecidas en los últimos cinco años en este Estado. Es como si el protagonismo de la sociedad y sus individuos, recuperados con los cambios producidos en este período de tiempo, hubiera actuado de estímulo para una profunda autocomprensión que buscara en la historia sus raíces y su razón de ser. Ahí están, para demostrarlo, junto a las obras directamente de investigación, una serie de aportaciones como la que se inicia con la aparición del volumen que reseñamos, y aún otras — simultáneas en su aparición — que van desde las publicaciones por entregas periódicas hasta los "comics". Se trata en algunos casos, como el presente, de un *acto* consciente de recuperación y afirmación frente al oscuro y todavía latente pasado franquista.

Hay que celebrar, pues, esta recuperación de nuestra historia; y hay que celebrarlo especialmente, cuando se ve enriquecida por obras como la que promete ser esta que reseñamos, a juzgar por el presente volumen.

Síntesis, balance, alta divulgación, estado actual de las cuestiones entre especialistas... Estas son algunas de las coordenadas que deben definir los diez volúmenes de la *Historia de España* que dirige Tuñón de Lara, según se nos da a entender en su presentación.

Tal como reza el título del primer tomo, éste queda estructurado en tres partes. Una introducción general, a la obra en conjunto; una primera parte sobre las primeras culturas, y una segunda parte sobre la Hispania romana. A cada una de estas dos partes últimas les siguen sus respectivas relaciones de bibliografía — y, en la de Hispania romana, de fuentes —. Tal como está previsto para cada uno de los tomos, se incluye al final una cronología — a cuatro columnas — así como un índice onomástico y otro toponímico. Acompañando al texto se hallan 25 mapas, y un cuadro sinóptico.

La "Introducción", escrita por Manuel Tuñón de Lara, se mueve simultáneamente, a lo largo de sus 45 páginas, en tres direcciones. Por una parte, la presentación de la obra. Por otra parte se nos ofrece una breve síntesis panorámica e inter-

pretativa de la historia de España, como estimulante anticipo del conjunto — síntesis que con algo más de meticulosidad hubiera sido una excelente puesta al día de lo que en su momento fueron la *Aproximación a la Historia de España* de J. Vicens Vives, o la *Historia de l'Espagne*, de P. Vilar—. Por último se ofrece, en otro nivel, una amplia reflexión sobre el concepto y método de la Historia. Se trata de una loable y necesaria síntesis divulgadora de los contenidos elementales de una introducción a las ciencias históricas y a su metodología, cuya principal preocupación se ciñe en torno al indiscutible carácter científico de la historia — en cuya argumentación Tuñón de Lara roza un cierto grado de innecesario apologismo, especialmente por su reiteración.

Si esta *Historia de España* puede ser vista, de alguna manera, como un primer gran fruto de los encuentros de Pau, hay que considerar que esta “Introducción”, aunque firmada individualmente, pretende sintetizar en buena medida, el “espíritu” que define a aquéllos: la historia como memoria y conocimiento de, y para la colectividad frente a cualquier instrumentalización; historia científica; historia total; historia, en fin, que se define más por una metodología objetiva y la conciencia del carácter total de la realidad social que se analiza e interpreta, que por los caracteres ideológicos del historiador o por el afán y/o la defensa de conclusiones definitivas.

Miguel Tarradell inicia la parte dedicada a las “Primeras Culturas”, con una interesante introducción. En ella se relativiza el concepto de *prehistoria de España*, aprovechando para introducir al lector a las limitaciones, métodos y progresivas aportaciones sobre este período. Coherentemente con la arbitrariedad de una prehistoria de España, y pretendiendo una síntesis en función de la historia posterior, Tarradell incluye en su exposición a las culturas primitivas de las Islas Canarias — cuya ausencia de las demás síntesis hasta el presente habrá que atribuir, pues, a la simple rutina, cuando no a un incorrecto concepto de las culturas primitivas. Lástima que al tratar en un mismo capítulo a las Islas Baleares y Canarias se reduce al estudio de ambas a un simple apéndice que, a menos por lo que respecta a las Baleares, no queda suficientemente justificado.

Las 150 páginas que ocupa esta parte del tomo que reseñamos — estructuradas en doce capítulos (los más extensos de los cuales van dedicados al Eneolítico/Bronce, a las “Colonizaciones”, y a la civilización Ibérica) — resultan un modelo de síntesis según los objetivos propuestos en esta *Historia de España*. Brevedad, iniciación para el profano, estado actual de las distintas cuestiones, rigurosidad — incluso formal —, todo ello junto a un elogiado tono coloquial de la redacción.

La segunda parte corresponde, como ya hemos indicado, al estudio de Hispania Romana realizado por el profesor Julio Mangas. A lo largo de 250 páginas se aborda la ardua tarea de sintetizar esta etapa fundamental de la historia antigua de la península y las Baleares. El punto de partida de la exposición es la distinción entre la conquista romana, de una parte — a la que se dedican tres capítulos que evitan la farragosa descripción factual —, al tiempo que se advierte al lector de la desconfianza hacia explicaciones e interpretaciones simplistas de la misma — remarcando, por ejemplo, la importancia de la colaboración de los indígenas en el sometimiento total de la Península —. Y, de otra parte, el complejo fenómeno

de la romanización. Es decir, según la explicación de este concepto expuesta por el propio Mangas, de los cambios de las propias estructuras romanas así como de la diversidad de formas de asimilación y/o penetración en las distintas áreas de la Península y las Baleares. La exposición de este amplio proceso, que ocupa el 90% del espacio dedicado a la Hispania romana está expuesto, para cada una de las dos grandes etapas con que lo estructura el autor — la República, y el Imperio — en tres niveles: organización política y administrativa; organización económica y social, ideología y religión. De ellos el referido a la organización económica y social constituye el fundamental, tanto cuantitativamente como por su valoración. Sin embargo podríamos señalar como su principal aportación, no sólo al presentar una renovadora, aunque arriesgada, síntesis económica — que consideramos excesivamente analítica, dadas las características de la obra —, sino también el dar a conocer una reelaboración de los interesantes estudios del propio autor sobre las religiones en Hispania, los cuales encuentran aquí el marco adecuado para llegar a un público más amplio que el del especialista al mismo tiempo que para poder hacer de ellos una más adecuada valoración.

Lluís Roura i Aulinas

Jole Scudieri Ruggieri, *Cavalleria e cortesia nella vita e nella cultura di Spagna*, Istituto di Filologia romanza dell'Università di Roma, Studi, Testi e Manuali, collana diretta da Aurelio Roncaglia, Modena, STEM Mucchi, 1980, pp. 386.

A sette anni dalla morte di Jole Scudieri Ruggieri ci è consegnata questa sua opera, certo la più vasta e forse la più ricca, quasi un consuntivo di tanta attenta ricerca e tante lucide letture e intuizioni, e non solo nell'area dell'ispanistica ma in quella più ampiamente filologica. Ricordo la figura di Jole Scudieri Ruggieri, alla Vaticana, assorta su un codice come tante volte tutti l'abbiamo vista, la treccia un po' sfatta sulla nuca, per ore e giorni a studiare, amorosamente, i vecchi libri, a far crescere questo suo ultimo lavoro.

Il ritardo nella pubblicazione non è dovuto certo a trascuratezza; forse, in parte, alle difficoltà "tecniche" che indubbiamente, per l'irrevocabile assenza dell'autore, si sono poste. Ma piuttosto, immagino, alla generosità di Aurelio Roncaglia che ha voluto dare la precedenza, nella sua collana, all'"urgenza" di alcuni più giovani — e, tra questi, gli debbo la mia gratitudine. Aurelio Roncaglia e con lui, gli amici e allievi del suo istituto (e tra essi in particolare Patrizia Botta) hanno amorevolmente seguito la pubblicazione e la correzione delle bozze, rivedute le citazioni e le numerosissime note, redatto l'indice di nomi e cose, e corredato il volume di una completa bibliografia dell'autrice — a testimonianza dell'allargato ambito dei suoi studi, come sottolinea nella premessa Roncaglia —; eppure nessun nome compare, nessuno si è voluto arrogare dei meriti: un silenzioso omaggio di un gruppo di studiosi a una studiosa scomparsa.

Quasi innecessario mi sembra lodare la veste grafica e l'accuratezza della stampa, caratteristiche di tutta la collana, che dobbiamo a Enrico Mucchi, erede di una grande tradizione modenese, e ai suoi collaboratori.

Il libro di JRS offre — premette A. Roncaglia — “una trama fitta di dati e di spunti, precisazioni erudite e suggerimenti interpretativi, circa un nesso d'idealità e comportamenti, poesia e istituzioni civili, cultura e vita, ch'è tra i costitutivi della civiltà europea”. E se i “dati” a volte ci possono apparire superati — ma non certo scontati —, gli “spunti” mantengono completa vivacità, annettendo all'opera un carattere di apertura e di generosità: una fonte di idee e di sollecitazioni, un fertile lascito che apre nuove strade di studio e di ricerca, un regalo dell'intelligenza di JSR a tutti gli studiosi. È questa proprio l'intenzione dichiarata dell'autrice: “la segnalazione di elementi prima trascurati può svolgere una funzione stimolante e avviare la ricerca in una direzione migliore o più fortunata (9).

Non è facile, anzi è forse impossibile, schematizzare o riassumere un libro così denso, la storia del nascere e del tramontare degli ideali cavallereschi nella società e nella letteratura di Spagna, “il variare delle situazioni politico-sociali (che) è venuto suscitando diversità di valutazioni e di stati d'animo collettivi” (8), “la penetrazione lenta e antica di fantasie cortesi” (19) e la “formazione culturale e morale” del cavaliere alla corte di Alfonso X, quali risultano dalle *Partidas*; poi, attraverso il regno di Alfonso XI e la creazione dell'ordine “de la Banda”, “diretto a suscitare emulazione e coraggio in uomini (...) ormai indifferenti alla pratica della cavalleria” (65-6), ordine “in cui sembra tradursi l'‘esprit de vertige’ (per usare la bella espressione di Huizinga) suscitato in Alfonso dalle avventure di Amadigi” (91) in “decenni durante i quali il senso della cavalleria si va dissolvendo” (ivi) in un “mondo artificioso di lusso, di feste, di tornei” (96); fino alla “decadenza di quella legge del decoro a cui l'investitura della dignità cavalleresca di per sé vincolava” (113) nell'epoca dei Trastámara, quando “il titolo cavalleresco è ambito soltanto quale mezzo per reagire alla pressione fiscale” (140); e sarà allora che “l'esperienza cavalleresca si trasferisce sul piano fantastico” (ivi) e nascerà la “cavallería andante”, mentre “la lirica, dopo alcuni decenni di vita, acquista toni di elegante gentilezza (141)... diventando arte” (142).

Sino a qui la storia, minuziosamente documentata e scrutata in un incatenarsi di lucide interpretazioni: seguirà l'attentissima lettura dei suoi riflessi letterari nei poeti di *Baena*, di *Palacio* e nel *Cancionero Général*, ma anche nel *Buen Amor*, in Juan Manuel, nel *Victorial*, in Juan de Mena, sino al più tardo romanzo cavalleresco. Letture puntualissime che rilevano l'intrecciarsi di motivi e il confluire di tradizioni, in cui non si manca di “tener conto di fatti minimi (l'uso o la ripetizione di un vocabolo, uno spostamento semantico, ecc...) che per la loro spontaneità sono sembrati fonte di suggestioni valide” (8).

Ma piuttosto che tentare di ripercorrere un libro di così complessa struttura, preferisco abbozzare alcune annotazioni, frammentarie e non elaborate, tra quelle che mi ha suggerito la sua lettura.

A causa della diffusione dei romanzi del ciclo bretone, l'inserimento dei nomi dei loro protagonisti nelle “liste di eroi” (di cui alle pp. 149 ss.) ricorre anche al di fuori dell'ambito “cavalleresco” o “cortese” dei canzonieri, tanto da apparire, per così dire, “lessicalizzato”; il nome non allude più alle eccellenze (di armi o di

amori) degli "eroi", ma ritorna meccanicamente in qualsiasi elenco di celebrità: ne troviamo un esempio nell'*Arcipreste de Talavera*, nell'allegoria boccaccesca della Fortuna e la Pobreza, in cui da Davide ad Alessandro, da Didone a Giuliano l'Apostata si arriva a "los doze pares de Francia", a "Godofré de Bullón a Tristán de Leonís e Lançarote del Lago"... "e otros ynfantes e reyes e grandes de España", per passare poi ai "maestros en theología" e a... "otros ynfinitos poetas" che la Fortuna vanta di aver "derrocado". E quale autore più lontano dall'esaltare ideali cavallereschi di Alfonso Martínez, che proprio degli "interessi e le occupazioni di un cavaliere" (272), quali sono descritte nel *Victorial*, fa motivo di riprovazione o di scherno? I riferimenti, se non fossero cronologicamente quasi impossibili, sembrerebbero fin troppo puntuali: "...Asý que todas sus galas, e danças, solases e tañeres e coplas, e aun cartas, e justas e torneos, toros e gasajados, byen vestir e mejor calçar, e otras cosas destas..." (*A. de T.* cap. 26); "...todos juegos les plazen, espeçialment cantar, tañer, baylar, dançar, fazer trobas, cartas de amores..." (*A. de T.* cap. 7, parte III). Ma il "*Corbacho*" si colloca totalmente al di fuori del mondo cortese, seppure è stato recentemente letto (da M. Gerli nell'introduzione alla sua edizione per Cátedra, Madrid 1979, pp. 38-47) come attacco e negazione dei suoi ideali, e questo lo farebbe partecipare in qualche modo, per così dire al negativo, dei valori rinnegati. A questo proposito non mi trovo neppure d'accordo con quanto, sia pur en passant, afferma JSR: "...l'aristocratico 'popolarismo' del marchese di Santillana coincide nel suo punto d'arrivo con l'intento che genera il *Corbacho* (1438) 'en donde por vez primera las charlas de las mujeres se alzan a tema de arte'..." (248). Se i risultati sono in realtà tali, non credo invece che sia tale l'intento, semmai quello di rivolgersi a un destinatario più allargato, a una società intermedia dall'aristocrazia al popolo: lo scopo è didattico e non artistico, e quando Martínez de Toledo elabora le sue teorie lo fa nello stile retorico dei moralisti, ma, evidentemente, gli esempi — alla cui base si trovano talora chiaramente le raccolte di *exempla* ad uso dei predicatori, che, semplici, diretti e anche divertenti, dovevano tener sveglia l'attenzione degli uditori — sembrano prendergli la mano, e, sebbene in continuazione egli cerchi di riassumere l'atteggiamento e lo stile del moralista, la scrittura "nuova" che emerge in alcuni capitoli diverrà ai nostri occhi il fulcro vitale di un'opera redatta con ben altro proposito.

Com'è naturale, gli argomenti che primi attraggono l'attenzione sono quelli che convergono con gli interessi passati o presenti del lettore, così alcune altre righe vorrei spendere per Enrique de Villena, cui pure JSR allude soltanto brevemente come "preposto alla riorganizzazione del Consistorio" e forse "guida" per il marchese di Santillana "nella conoscenza di quel mondo intellettuale" (299) e che dovette, credo, rappresentare un tramite tra l'ambiente poetico catalano-provenzale e quello dei canzonieri castigliani. In quella strana, frammentaria operetta chiamata *Arte de Trobar* (forse appunti su temi da sviluppare o parzialmente sviluppati, intersecati dagli interventi del copiatore che entra nel discorso parlando di Villena, tra l'altro come autore di un *Libro de la ciencia gaya* — e forse appunti e citazioni da questo ipotetico libro? —, e inoltre, certamente originali, appunti più o meno sviluppati di qualcosa che potremmo chiamare "glottologia", di "fonetica", "etimologia" e consigli stilistici — nell'ambito della foneti-

ca — dedicati ai “trobadores” o argomenti da trattare memorizzati in schede che a volte danno una sensazione agghiacciante di straniamento — “y la guía de la madre era la sangre del hijo” —, cito dall’ed. di Sánchez Cantón, Madrid 1923) Villena cita Berenguer de Noya, Jaufre de Foxa, John de Castillnou, Ramon de Cornet, Ramón de Besalu come teorici del “trobar”, racconta come, per iniziativa del re “D. Joan de Aragón” si fondasse a Barcellona “el estudio e consistorio desta ciencia”, il trasferimento del “Consistorio” a Tortosa e la sua “reformación” cui appunto era preposto Villena; poi le sedute del “Consistorio”, “las materias que se proponían”: “algunas vezes loores de Santa María o atras de armas, otras de amores, e de buenas costumbres”; la presenza, tra i “mantenedores” di “un maestro en theología” che proponeva il tema. I canoni sembrano gli stessi che proclamerà J.A. de Baena (“Poésía — la dice infatti JSR — che l’ispirazione divina deve tradurre in forme che fanno pensare al ‘labor limae’ raccomandato dalle poetiche catalano-provenzali, p. 275): “artes sotiles”, “elevado entendimiento”, “sotil engeño”; grande valore viene dato da Villena all’“entendimiento” (“el consistorio de la gaya ciencia se formò en Francia... Esmerándose en aquellas reglas los entendidos de los groseros”, e ancora “...e mostrávase aquel aventaje que Dios e natura ficieron entre los claros ingenios e los obscuros (...) e no se atrevían los ediothas”), a quella “razón” a quella “matura saggezza” (279) che anticipano il mondo preinascimentale dei re cattolici.

Ma tante altre cose ci suggeriscono le appassionante letture di JSR dei poeti dei canzonieri (pensiamo all’affascinante “analisi metrica” di *Claroescuro* di Mena: “Al di là dei 157 versi vive l’immagine di pareti e di cappelle ossessionate di tralci, di motivi realistici e geometrici intrisi di un’ombra qua e là rigata di luci candide” a p. 318), le molte pagine dedicate a Villasandino, di cui è dato un lusinghiero giudizio (“La vitalità delle rime di Alfonso Álvarez trascende decisamente il breve mondo dei poeti più antichi...”, 201) ma anche fiutato in lui un certo “tufillo” di ebraismo (287): “tufillo” che, se così fosse, qualcuno non avrebbe certo omesso di tradurre pubblicamente in puzzo: pensiamo in particolare alle “repliche” di Pedro de Morrera (Baena n. 101) o di Francisco de Baena (n. 105) — dove l’argomento avrebbe ben dato occasione di alludere a una eventuale circoncisione—; d’altra parte neppure le offese che riceve da Davihuelo, a quanto risulta dalle sue stesse lamentele (Baena n. 183 e 184), sembrano toccare le sue origini, ma piuttosto mettere in dubbio la sua eccellenza poetica (“aunque yo so viejo feo/nunca fue mi obra fea”, protesta infatti Villasandino). Ma, d’altro lato, quante volte nella critica tradizionale non sono state attribuite all’origine ebraica e alla condizione di converso manifestazioni di un carattere o di una scrittura non perfettamente ortodossi? Non potrebbe trattarsi invece del “desorden íntimo” (M.R. Lida, cit. p. 204) che anche JSR sente preannunciarsi nel suo canzoniere? Alfonso Álvarez scrive d’amore solo su commissione (287), ma scrive di “escarnio” in chiave oscena (Baena n. 104) come un forsennato... buona messe per una lettura freudiana!

Ancora da Villasandino, da una limpida immagine che assume dalla lirica provenzale — la tersura del cristallo —, prendono avvio tante belle pagine (222 ss.) sulle similitudini di splendore e luminosità (gemme, astri, luna): ma un’immagine di candore luminoso, seppure già lessicalizzata (due volte riferita a tes-

suti candidi), è forse la prima metafora “di chiarore” della poesia castigliana:
en braços tenedes mis fijas tan blancas como el sol”.

Così la nostra lettura si fa strada, forse all’inizio faticosamente nell’“esame insistito dei fatti e delle forme letterarie” (8), poi, nel procedere, sempre più si viene conquistati dalle lucide attenzioni “lo scoprire... la predilezione di Alfonso X per l’“alegría” o “l’assistere all’apparizione improvvisa di un ‘clavel’ in un componimento di Alfonso Álvarez de Villasandino” (ivi), fino a che diventano interamente visibili le linee di un grande arazzo formato di minuti punti pazienti e imprescindibili, e ci troviamo in un mondo di incredibile fascino, fascino che gli è dato anche dall’estrema sensibilità di JSR nei confronti del fatto storico (o romanzesco) e del fatto poetico, dalla sua limpida scrittura, dalla “libera freschezza” (282) che le permette di definire “tenera e appassionata” una scena d’amore, di dire “bella” un’immagine e “stupendo” un verso, o di trovare, per descrivere un procedimento metrico, queste parole: “due strofette di ‘pie quebrado’ paragonabili a un cordone di luce che vada scomparendo nell’ombra” (318).

Marcella Ciceri

María Eugenia Lacarra, *El Poema de Mio Cid: realidad histórica e ideológica*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980, pp. 303.

Il saggio preso in esame si inserisce in due precise correnti della critica attuale: quella che si dedica a mettere sistematicamente in discussione le idee di Menéndez Pidal sull’epica spagnola (nella fattispecie, la fedeltà storica del *Poema de Mio Cid*) e quella che sostiene la funzione ideologica dell’epica medievale. Non si tratta però — come se ne potrebbe frettolosamente dedurre — di uno dei tanti libri “alla moda”, ma di uno studio rigoroso e documentatissimo con cui M.E. Lacarra fornisce consistenti argomenti d’appoggio ad alcune teorie “di moda”.

Il libro — dal quale è volutamente assente “*toda consideración puramente literaria*” (p. X) — si struttura in tre parti: le prime due (analisi delle istituzioni giuridiche e della struttura sociopolitica descritte nel Poema) servono a dimostrare le manipolazioni dei fatti storici effettuate dall’autore e tentano di scoprirne le cause; la terza, abbastanza indipendente, raccoglie alcune tesi su altri problemi irrisolti.

Alla luce di alcuni *fueros* e documenti reali castigliani di recente apparizione, l’autrice confuta nella prima parte l’opinione corrente che il Poema rifletta fedelmente le istituzioni giuridiche vigenti all’epoca del Cid. Vari elementi analizzati da M.E.L. con estremo rigore — come le conseguenze dell’*ira regia*, la ripartizione e la natura del bottino, le usanze riguardanti il matrimonio, la regolamentazione del *riepto* — la portano ad affermare che la struttura giuridico-istituzionale descritta nel Poema risponde a quella vigente in Castiglia tra la fine del XII e l’inizio del XIII secolo; e che l’autore, sostenendo la preminenza del diritto pubblico su quello privato e pertanto la diffusione del diritto romano, riflette le aspirazioni

della Corona e della bassa nobiltà castigliana di fronte alle prerogative dell'alta nobiltà.

Ciò viene in parte confermato anche dalla società descritta nel Poema. Dopo un'attenta analisi dei personaggi e della loro posizione sociale, M.E.L. giunge infatti alla conclusione — non nuova — che l'anonimo autore non mette in discussione la struttura feudale della società, dato che non ammette l'ascesa da uno stato giuridico all'altro; appoggia invece una certa mobilità sociale all'interno degli stati, basata sul merito personale (mobilità incarnata nel Cid). Nell'insieme il Poema non attacca la nobiltà come classe, ma determinate famiglie della nobiltà (i nemici del Cid), e in particolare i Beni-Gómez. Dato che l'inimicizia tra questi e il Cid non è storicamente dimostrabile, M.E.L. cerca negli anni tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo dei motivi che possono aver spinto l'autore ad inventarla e giunge alla conclusione — questa sì originale — che il Poema riflette la lotta nobiliare tra i Lara e i Castro (discendenti questi ultimi dai Beni-Gómez), schierandosi dalla parte dei Lara e del re. Con tale metodo — riscontrata un'infedeltà storica tentare di scoprire se è riflesso della realtà vissuta dall'autore e, in caso affermativo, ricercare i motivi ideologici che l'hanno spinto ad effettuare tale trasposizione — M.E.L. analizza altri aspetti dell'opera (sfida agli ordini reali da parte dell'abate di Cardena, ruolo assegnato a San Esteban de Gormaz, importanza e spazio concessi alle battaglie di Alcozer e Castejón in rapporto alla conquista di Valenza, esaltazione dei valori della nascente borghesia, ecc), per concludere che le divergenze tra la realtà storica dell'epoca del Cid e il Poema sono frutto di una doppia manipolazione dei fatti: da un lato il poeta attualizza la materia cidiana riflettendo nell'opera i conflitti della propria società (manipolazione cosciente), dall'altro deforma in parte anche questi ultimi secondo l'ideologia della classe dominante (manipolazione forse in parte incosciente).

Nella terza parte l'autrice raccoglie alcune deduzioni derivanti dall'analisi precedente. In sintesi, il Poema sarebbe stato scritto tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo da un unico autore, laico, esperto di diritto, simpaticizzante dei Lara e del re e probabilmente, date le sue conoscenze geografiche, appartenente al seguito o alla cancelleria dei Lara di Molina. Tesi non nuove, ma dimostrate con argomenti originali.

Il rigore con cui viene condotta l'analisi giuridica e storica — a mio parere la parte più positiva del saggio —, le numerose fonti utilizzate e l'intelligente lavoro di confronto effettuato dall'autrice apportano nuovi e validi contributi al problema della fedeltà storica e della data di composizione del Poema. Suggestive risultano anche le ricerche dei motivi ideologici che hanno indotto alla manipolazione dei fatti storici; ci si trova però qui tra le sabbie mobili di interpretazioni pressochè indimostrabili, leggendo le quali affiora ancora una volta il dubbio sulla liceità di interpretare un'opera medievale secondo strutture mentali del nostro secolo. In ogni caso rimane l'impressione che l'autrice — volendo dimostrare che si tratta di “un poema ideológico, en el cual la selección de personajes y acontecimientos, históricos o no, están en función de una nueva ideología que se quiere imponer a la sociedad total (p. 210) — abbia cercato di spiegare in questa chiave troppi aspetti dell'opera. Pur supponendo che la funzione dell'epica sia stata quella di diffondere l'ideologia della classe dominante (e con le riserve di cui sopra), penso

che l'emittente di tale messaggio — se non altro per renderlo più efficace — avrà pur dovuto fare i conti anche con i gusti e le conoscenze dei riceventi, e pertanto inserire nei suoi poemi personaggi e avvenimenti particolarmente vivi nella tradizione popolare, indipendentemente dalla loro funzione ideologica. Per non parlare poi delle esigenze imposte dalla struttura stessa dell'opera letteraria.

Maria Giovanna Chiesa

Gonzalo de Berceo, *Signos que aparecerán antes del juicio final, Duelo de la Virgen, Martirio de San Lorenzo*, edición de Arturo M. Ramoneda, Madrid, Castalia, 1980, pp. 308.

Le tre opere di Gonzalo de Berceo che Castalia presenta in questo volume della sua collana di "Clásicos" sono contenute, con tutte le rimanenti del poeta, tranne la *Vida de Santo Domingo*, in un unico ms. del secolo XVIII, siglato I dal nome di padre D. Ibarreta che ne ordinò la copia, tratta da due codici della biblioteca del monastero di San Millán de la Cogolla (un'altra copia del *Martirio*, sempre del XVIII secolo, ora al Monastero di Santo Domingo de Silos, fu pubblicata da C. Marden, PMLA, XLV, 1930, pp. 501-15).

I due mss., uno, in quarto, più antico, l'altro, in folio, più recente, furono, secondo Ramoneda, utilizzati in questo modo: "el P.D. Ibarreta hizo copiar las obras de Berceo sobre el manuscrito en "folio", y luego las corrigió sobre el códice en "cuarto" (p. 115): in realtà le cose non sembrano essere andate esattamente in questo modo, ma se vogliamo notizie più precise dobbiamo ricorrere all'edizione delle *Obras completas* di Berceo di Brian Dutton (I, *La vida de San Millán de la Cogolla*; II, *Los Milagros de Nuestra Señora*; III, *El Duelo de la Virgen, Los Himnos, Los Loores de Nuestra Señora, Los Signos del Juicio Final*, London, Tamesis, 1967, 1971, 1975).

Il ms. in quarto (Q) del secolo XII, perduto, per quanto riguarda le opere in questione, è servito come base per tutto il *Martirio* e gran parte del *Duelo* (strofe 1-157 e 194-210), mentre da F (il ms. in folio, di cui frammenti si conservano alla Academia de la Lengua) discendono le strofe mancanti del *Duelo* (157d-194) e i *Signos* (v. Dutton, I, p. 72). Secondo gli studi effettuati da Dutton, anche in base ai frammenti ritrovati di F, quest'ultimo modernizza notevolmente il testo (un ascendente comune a Q e F è stato individuato dallo studioso): su questo presupposto l'editore inglese elabora un sistema di correzione degli errori e delle modernizzazioni di F (l'aderenza di I al testo base è garantita dal confronto, appunto, con i frammenti di F) che si basa sulla collazione di versi o espressioni analoghe nelle lezioni tramandate dai due codici (Q e F), il cui criterio è chiaramente esposto nell'introduzione ai *Loores* (ed. cit. III, pp. 69-71; si veda anche I, p. 77-79 e II, p. 18-21).

Ora Ramoneda, che apparentemente sembra ignorare tale elaborato sistema,

o almeno non ne fa cenno nella *Nota previa* (Criterio ortográfico y lingüístico, para esta edición, pp. 125-26) dove dichiara che "La cursiva indica las enmiendas que hemos efectuado en I", o, miracolosamente, giunge alle identiche conclusioni dello studioso inglese, o, disinvoltamente, si appropria della fatica di Dutton, che raramente cita, per scodellarla nella sua nuova edizione.

Ecco alcuni esempi tratti dai *Signos*, che, discendendo dal ms. più recente, risultano maggiormente emendati, di letture proposte da Dutton accolte da Ramoneda:

4	Por esso lo <i>escripso</i> el varón acordado, que se <i>tema</i> el pueblo que anda desviado, mejore en <i>costumnes</i> faga a Dios pagado, que non sea de Christo <i>estonz</i> desemparedo.	Lezione di I: <i>escribió</i> " <i>se tenia</i> " <i>costumbres</i> " <i>estonze</i>
---	--	---

e così: 7a *pareçrá* (I: *parecera*); 10b *ardrán* (I: *andaran*); 17b *istrán* todos los omnes *quisque* de su forado (I: *saldran...cada uno*), ecc.

Mi sembra inutile elencare le lezioni che si devono a Dutton nè discuterle in questo luogo, forse più proficuo sarà esaminare alcuni casi in cui Ramoneda rifiuta la lezione proposta da Dutton o interviene sulla lezione di I accettata da questi:

1b *un poco de ratiello* (I) emendato in *en poco*; 15c *non se terná en pies ninguna calavera* è la lezione di I: l'editore accoglie nel primo emistichio le correzioni *terrá e pies*, non così la congettura *cannavera*, laddove *calavera* è privo di senso (in nota però riconosce: "Dutton: *cannavera*. Esta solución quizá mejoraría el sentido de toda la estrofa"); 21d *non fincará conejo en cabo nin en mata* è la lezione di I accettata da Dutton (per *cabo=cueva* si veda Corominas DCELC: l'accezione, seppur non documentata, mi sembra plausibilissima etimologicamente): Ramoneda corregge in *cueva* (in nota: "parece error por cueva"); 22c *fallé* è la lezione di I accettata da Ramoneda, Dutton corregge *trové*; 37 c *que cada una d'ellas pesará un quintal* (I accettato da Ramoneda): Dutton corregge *tal que cascuna d'ellas*: l'intervento è forse stato giudicato troppo pesante, ma non se si accetta *quisque* per *cada uno* (7a, 17 b, 22c, ecc...), *essir* per *salir* (passim) o *toller* per *quitar* (45b), ossia tutto un sistema di correzione in cui è necessario conservare una certa consequenzialità. 43b-c: pur accettando la correzione *derecho* in luogo della ripetizione *emienda* Ramoneda la applica a 43 c, laddove mi sembra migliore la proposta di Dutton:

b	Allí darán <i>derecho</i> de las falsas lavores	(I: <i>emienda</i>)
c	allí prendrán <i>enmienda</i> de los falsos pastores	

56d: *escripto yaze esto sepades que non vos miento* è la lezione di I che Ramoneda emenda espungendo *que*, Dutton propone *en escripto yaze esto sepades non vos miento*; 61c *quien será tan fardido que lo ose esperar* è la lezione di I, Dutton corregge *qui...sperar*, Ramoneda accetta *qui* ma preferisce per il secondo emistichio *que-l ose esperar*: inutile dire che in entrambi questi due ultimi casi mi sembra migliore la lettura proposta da Dutton. Alcune correzioni, per i *Signos*, sono suggeri-

rite anche dall'edizione di Tomás Antonio Sánchez, in *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, vol. II, Madrid 1780.

Anche per quanto riguarda il *Duelo* Ramoneda accetta la maggior parte delle modifiche proposte da Dutton, rifiutando però: 14c *ca yo sovi biscocha e sovi bisassada* (la lezione di I *fui* viene letta *fúi*); interviene inoltre a 28c *facièn sobra grand duelo* (I: *facien muy grant duelo* corretto da Dutton in *faciendo muy grand d.*; per *sobra* = *muy* si veda *Loores* 155d, ed. Dutton); inoltre a 94c *istrán Adán e Eva* (I, accettato da Dutton, *saldrán*): se ricordiamo che nel *Duelo* le strofe 1-157 riproducono la lezione più antica, non possiamo accettare questo tipo di intervento che tenta di restaurare, senza fondamento, degli arcaismi laddove la lezione trasmessa da I non appare guasta.

Anche in altri luoghi Ramoneda interviene sul testo modificando senza migliorarla la correzione proposta da Dutton (19a; 29b; 32b; 58c, ecc...), ma nella maggior parte dei casi addotta la lezione di quest'ultimo, soprattutto per le strofe del *Duelo* che discendono dal ms. F, come ad esempio la 168:

Alavávarse elli a la su criación	
que a morir avié, prender en cruz pasión,	(avia, tomar).
mas que al tercer día istrié de la preson,	(saldria de presion)
revisclarié de cabo en mejor condición.	(resucitaria)

O 174d, dove Dutton emenda *biudas a las putannas* l'emistichio ipermetro *biudas a las ñanas*. Vengono così introdotti nella nuova edizione tutti gli emendamenti apportati da Dutton alla cantica *Eya velar*, senza però accettare l'ordine delle strofe da questi proposto, ma mantenendo la disposizione tale quale (neppure si accenna alla serie di ipotesi — da Hanssen a Spitzer a Wardropper — che proprio quest'ordine ha suscitato: si veda ed. Dutton, pp. 8-16). Nelle note critiche l'edizione di Dutton del *Duelo* non viene mai citata.

Sfortunatamente, per il *Martirio de San Lorenzo*, Ramoneda non può contare con un'edizione come le precedenti e dovrà accontentarsi di riprodurre quella di Pompilio Tesauro (Napoli, Liguori, 1971) che in alcuni luoghi però può migliorare con l'ausilio della recensione di Dutton (BHS, 1973, pp. 389-90), citata nelle note alle strofe 13 (d); 40 (b); 79 (c); 86 (c: *christante*; in I: *fante*); 87 (b: *uvas espinazas* per il ridicolo *unas espinazas* (= *espinacas*) accettato da Tesauro); 102 (d: *plazer mas que pesar, pesar* manca in I, nel ms. di S. Domingo de Silos *vexar*; la congettura era già stata proposta da T.A. Sánchez, ed. cit.); 104 (a). Sempre dietro suggerimento di Dutton, non però riconosciuto in nota, quattro versi ipometri, che Tesauro aveva tentato goffamente di emendare trasformando *mui* nel dittongo *müi*, vengono risolti: 71b: *imos a la fazienda a sobra gran pereza*; 76b: *dissieron "Somos torpes e femos mui mal seso"*; 77c: *finó el santo cuerpo de muy grand paciencia*; 78c *fue luego recabdado mucho tost e corriendo*.

Il discorso a questo punto si dovrebbe allargare a tutte le edizioni "berceiane" di Dutton, per valutare la liceità di interventi spesso molto drastici, seppure effettuati su un testo tramandato soltanto da una copia tarda.

Rimane invece ancora qualche cosa da dire circa la lunga introduzione di Ramoneda (pp. 7-114) e sulle numerose note (riguardo al glossario non posso che rac-

comandare la lettura della voce *braga*). L'introduzione appare ai nostri occhi attenti come un'ardita costruzione di abilissimi incastri di citazioni; edificio che contiene quasi tutto lo scibile, finemente adornato da rosoni di erudizione (basti come esempio "todo se enseña más gustosamente por medio de figuras": Agostino citato a p. 110) e rosari di nomi illustri ("Vossler, Sartre y Torrente Ballestrer" a p. 13; "Buñuel, Visconti o Pasolini... este último dentro siempre de una cultura que parte directamente de Gramsci..." a p. 14; "Leandro Fernández de Moratín, Valbuena, Menéndez Pidal, Cirot o M. Pelayo..." a p. 18; "Rilke, Malraux, Heidegger" a p. 43...): sfogliando queste pagine introduttive potremo ben ricostruire un Baedeker internazionale di secoli di cultura... Anche per le note il sistema è quello della citazione a tappeto basata su "la semejanza entre este pasaje y el de otras obras", che non fa che confermarci l'ampiezza e soprattutto la varietà della biblioteca di A.M. Ramoneda.

Marcella Ciceri

Esperanza Gurza, *Lectura existencialista de "La Celestina"*, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, Gredos, 1977, pp. 351.

Per Esperanza Gurza la fine del XV secolo, cioè il momento di passaggio dal medioevo al rinascimento, e gli anni fine '800 e primi '900 hanno elementi in comune e affinità: entrambe sono epoche di crisi e il loro punto di contatto sta "en el énfasis en la vida y en la individualidad".

L'Autrice trae da questa similarità una applicazione pratica: sottoporre a una lettura "esistenzialista", cioè un modo proprio della seconda epoca in questione, la *Celestina*, opera somma della fine del XV secolo. Fornisce così al lettore una chiave di lettura nuova; ma solo tenendo presente i limiti conseguenti al fatto di usare una sola chiave per un'opera straordinariamente complessa come la *Celestina* si deve prendere in considerazione il lungo saggio che, del resto, con molta onestà, l'Autrice stessa non pretende considerare esaustivo.

Nel primo capitolo la Gurza dà un quadro storico, nel senso più ampio della parola, dei due momenti che la interessano: il passaggio dal medioevo al rinascimento e dal XIX al XX secolo. Questa è, a mio giudizio, la parte più debole di tutto il lavoro, perchè ripete idee e situazioni ben note in modo a volte un po' troppo semplicistico e superficiale. Riporto ad esempio un breve pezzo: "El artesano-artista fue convirtiéndose en poco más que una extensión de la maquinaria que manejaba, deshumanizándose así, paulatinamente, en su trabajo por las largas horas de monótona y penosa labor, y por el trato casi de esclavo a que era sometido, para luego tratar de ahogarlo todo en una deshumanización mayor de su cuerpo y de su espíritu, en la prostitución y en el alcohol" (p. 32).

Nel secondo capitolo prende in esame l'esistenzialismo, una "filosofia di vita", una linea ideale che passa per Socrate, gli stoici, Sant'Agostino, Pascal per arrivare ad antecedenti più immediati, a quei filosofi del XIX secolo che cominciano

a chiamare le loro filosofie "filosofie dell'esistenza". Riassume e schematizza in modo essenziale e più che soddisfacente le teorie dell'esistenzialismo e analizza l'uso delle varie tecniche letterarie e le forme atte a concretarne le idee per avvalorare ancora una volta la sua nuova e moderna proposta di lettura.

Logicamente Esperanza Gurza, per dimostrare la sua tesi, deve usare una tecnica comparativa: inizia confrontando "el amor y la expresión sexual como vías hacia lo consciente y hacia la realización de la existencia y del ser" in scrittori esistenzialisti e nella *Celestina*. L'uomo arriva alla coscienza autentica di se stesso solo attraverso gli altri: una delle vie per l'eliminazione della solitudine e dell'ignoranza dell'io è l'espressione sessuale, detta il credo esistenzialista; credo però che il tutto rimanga in una sfera intellettualistica in scrittori come Unamuno e Malraux, portati ad esempio dalla Nostra. Nella *Celestina* tutto ruota attorno all'amore e al sesso. Analizzando specificamente i vari personaggi l'autrice ribadisce questo concetto varie volte e lo avvalora riportando i giudizi di altri critici e lunghe e indiscutibili prove testuali. A mio giudizio però la Gurza forza un po' l'interpretazione esistenzialistica. Pur ammettendo che nella *Celestina* si è ben lungi dal riconoscere se stessi attraverso gli altri, cioè dal concepire l'esperienza sessuale come modo di allontanare l'ignoranza dell'io, tuttavia in un confronto tra *Celestina* e *Cora*, la mezzana de *L'Inganno* di Moravia, l'Autrice conclude brevemente e genericamente che per le due "el amor es la fuerza motivadora del hombre y del universo", forse dimenticando il mestiere delle due signore in questione e che entrambe esistono perchè esistono l'amore e il sesso.

L'esame di manifestazioni di trascendenza in alcuni scrittori esistenzialisti viene poi esteso, ammettendo le dovute varianti, alla *Celestina*: i personaggi della *Tragicomedia*, come quelli della vita reale, si creano l'un l'altro nella continua relazione io-tu attraverso i loro incontri dialogati; manca oggettività nella descrizione del personaggio perchè il personaggio cambia secondo la persona con cui è in relazione. In realtà le sei varianti di trascendenza, schematizzate più o meno affrettatamente dall'Autrice, potrebbero essere applicate con "buona volontà" a moltissime opere dialogate. Per esempio è, a mio giudizio, generica, parlando della variante "de lo posible a lo real" l'affermazione: "Desde las primeras palabras que pronuncia Calisto, la situación se presenta llena de potencia que se va haciendo realidad, primero por casualidad..., y luego a través de bien concebidos planes..." (p. 142) dal momento che altrimenti non ci sarebbe trama, piano di sviluppo di un lavoro. E lo stesso discorso vale per Melibea, che "igualmente pasa de lo posible a lo real, de doncella a mujer, de amada a amante, en un continuo trascenderse, en un hacerse en la plenitud amorosa que no admite otra alternativa, una vez aceptado su proyecto".

A mio giudizio questo libro richiederebbe una recensione molto più lunga e puntuale, ma la tirannia dello spazio obbliga a frenare ogni velleità di analisi più approfondita. Aggiungo solo un'altra osservazione. L'Autrice vede nell'amore di Calisto per Melibea un aspetto spirituale una "trascendencia vertical". Calisto si sente "glorificato" guardando Melibea; ma dal momento che Calisto non desidera arrivare alla gloria del cielo con la virtù, ma a una gioia carnale con la soddisfazione dei suoi appetiti sessuali, credo che tutte le parole di glorificazione che pronuncia Calisto facciano parte di una moda espressiva ben nota.

Per finire vorrei esprimere un'impressione sul lungo saggio esaminato: l'Autrice vuole trovare con caparbietà nella *Celestina* ciò che non c'è, o meglio, che c'è ma come tema vitale, di esistenza, e che perciò non può mancare in un'opera umana e vitale come la *Celestina*.

Bisogna riconoscere alla Gurza chiarezza di idee, una forte capacità di sintesi, la conoscenza di nuove angolature critiche: mi riferisco esplicitamente all'ottimo studio "comportamentale" di Calisto.

In un lavoro che con grandissima facilità sarebbe potuto scivolare nella verbosità, la Nostra ha saputo sempre rigorosamente mantenersi nei limiti di essenzialità necessari in ogni serio lavoro scientifico, e tener desto l'interesse del lettore usando uno stile brillante e proponendo paralleli più o meno arditi, ma sempre affascinanti.

Donatella Ferro

Dos opúsculos isabelinos: La Coronación de la Señora Gracisla y Nicolás Núñez, Cárcel de amor, Edición y Estudio de Keith Whinnom, Exeter, University of Exeter, 1979, pp. LIV-112.

Dal 1976 la Biblioteca Nacional di Madrid possiede un gruppo di manoscritti che primitivamente formavano un solo volume, contenente opere di Diego de San Pedro e Juan de Flores ed altre, alcune inedite. Si tratta di un "extraordinario hallazgo", che Whinnom comincia a utilizzare pubblicando due testi. I testi hanno un colorito aragonese e i manoscritti si possono assegnare alla prima metà del secolo XVI.

La prima opera pubblicata da Whinnom, *La Coronación*, racconta, in termini evidentemente iperbolici ed idealizzati, di una gara di bellezza convocata dal re di Francia a Parigi, per nobili fanciulle di ogni nazione: vi partecipano francesi, inglesi, tedesche, perfino more, ed ovviamente spagnole. Ne esce vincitrice una nobilissima fanciulla castigliana, chiamata Gracisla. Il testo risulta ai nostri occhi una squisita stampa della civiltà feudale gotico-fiorita, anche se le *coplas* inserite ci sembrano insipide e ripetitive.

A quando risale l'opera, chi poté esserne l'autore (almeno di che zona ed estrazione), sarà il tutto un'immaginazione, compresa la protagonista Gracisla? Sono domande alle quali non possiamo sottrarci e a cui Whinnom cerca di dare una risposta, in via del tutto ipotetica e congetturale. Fondandosi sul fatto che nell'opera appare un re d'Inghilterra, che potrebbe essere Enrico VII, e sulla considerazione che Enrico VII pensò in un certo periodo alla possibilità di sposare Giovanna d'Aragona, regina vedova di Napoli (figlia di un'altra Giovanna d'Aragona regina vedova di Napoli, sorella di Fernando il Cattolico), Whinnom avanza l'ipotesi che in essa possa identificarsi, pur facendo le dovute concessioni alla stilizzazione letteraria, Gracisla; e riproduce in appendice un documento inglese

contenente le risposte di una delegazione inglese che visitò a Valencia la corte delle due regine, che vi si erano trasferite in seguito all'occupazione francese di Napoli, poi seguita da quella del Gran Capitán: un documento divertentissimo di qualcosa che potremmo definire spionaggio prematrimoniale. Si sa che poi il matrimonio non avvenne.

Non intendo qui affrontare impegnativamente la questione, e penso che non lo farò mai, anche a causa dell'estrema autorevolezza dell'interlocutore; ma devo dire che i ragionamenti di Whinnom non mi convincono. Se l'autore avesse avuto rapporti con Giovanna d'Aragona, sembrerebbe inevitabile che apparisse qualche allusione a Valencia; invece Gracisla, per andare in Francia, si imbarca a Cadice, unica città spagnola nominata. Sarebbe curioso che non si alludesse in qualche modo a Napoli o all'Italia: invece a Parigi convergono tedesche e more, ma nessuna italiana. D'altra parte, Gracisla non assomiglia a Giovanna. Si dice nel testo che molti signori inviarono ambasciatori "al señor su padre que la diese en casamento" (17.82-3), ma il padre di Giovanna, Ferdinando I di Napoli, era morto da un pezzo. Giovanna era una vedova piacente di ventisette anni (così appare dal documento inglese), ma l'unicornio che sta per morire e che ha la proprietà di andare, quando si sente ferito, "a buscar entre cient mil damas que él veyá una donzella virgen y la más hermosa" (16,32-3), per morire accanto a lei, sceglie Gracisla. Si sa che l'unicornio, secondo i bestiari medioevali, può essere addomesticato da una vergine; risulta nuovo, invece, osserva Whinnom (nota 69, p. 83), questa predilezione dell'unicornio morente. Uno che in qualche modo volesse alludere a Giovanna doveva assolutamente lasciar stare gli unicorni.

Il secondo testo è il *Tratado que hizo Nicolás Núñez sobre el que Sant Pedro compuso de Leriano y Laureola llamado Cárcel de Amor*, che si pubblicò fino al secolo XVII in appendice all'opera di San Pedro, probabilmente, congettura facilmente Whinnom, per attenuare l'impressione lasciata dalla fine funerea di questa.

Non occorre dire che l'edizione di Whinnom è ecdoticamente accuratissima; essa servirà anche allo storico della lingua letteraria. Speriamo che egli ci faccia conoscere anche gli altri inediti cui abbiamo alluso.

Franco Meregalli

Isidoro Montiel, *Ossian en España*, Barcelona, Editorial Planeta, 1974, pp. 224.

I poemi di Ossian, fatti conoscere da J. Macpherson, lasciando da parte le controversie più o meno esacerbate sulla loro autenticità che suscitavano, furono accolti, dice I. Montiel, in Europa e in America con entusiasmo enorme, perfino esagerato, dato il valore poetico e letterario che posseggono.

In Inghilterra sorsero poeti ossianici, e lo stesso Byron può dirsi essere stato uno di questi in gioventù; in Germania la moda ossianica fu delirante e giunse a

creare un ridicolo manierismo; in Francia il successo di Ossian fu enorme: esso in un certo modo si deve a personalità come Napoleone, il quale nutrì una vera passione per Ossian; non parliamo poi di Chateaubriand e Lamartine i quali furono ben permeati di ossianesimo. In Italia Melchiorre Cesarotti fece di Ossian una eccellente traduzione in versi sciolti che qualcuno giudicò perfino superiore all'originale di Macpherson; questa traduzione, a sua volta, ebbe una forte influenza nella poesia del tempo, italiana e spagnola. Perfino in Russia fu percepito l'eco di Ossian, e questa eco si ripercosse nel nuovo mondo, sia al Nord che al Sud. Negli Stati Uniti la diffusione e l'influenza ossianica arrivarono fino alla fine del secolo XIX, addirittura con W. Whitman che nel 1881 scrisse "An ossian night". In Ispanoamerica si lesse Ossian in traduzioni soprattutto italiane e francesi, ma non superarono in prestigio culturale i poeti originali di quelle lingue. Anche nei paesi dell'America di lingua spagnola, però, molti furono gli scrittori ossianici lungo l'800 e fino alla fine di quel secolo. Si può veramente dire, come disse Rodó, che il pseudo romanticismo di Ossian, pieno di suggestioni felici, fu uno dei più attivi elementi di rinnovamento che prepararono universalmente il nuovo gusto poetico.

Dopo una lunga e documentata introduzione, Montiel passa in rassegna le varie traduzioni dei poemi di Ossian in Spagna; José Alonso Ortiz tradusse direttamente dall'inglese il Lathmon e il Carthon; Montengón invece tradusse il *Fingal* basandosi su una traduzione italiana del Cesarotti: questa fu giudicata la migliore opera del gesuita e il Montiel è dell'opinione che essa fu il veicolo, più che la traduzione di Ortiz, della vera penetrazione ossianica in Spagna.

L'abate Marchena poi merita un capitolo tutto dedicato a lui. Malgrado fosse contrario al nascente romanticismo, gli dovette piacere Ossian perché tradusse in verso sei frammenti dei *Poemas de Ossian*, e li pubblicò in una rivista preceduti da una *Advertencia* di M.J. Quintana. Fra questi canti i frammenti del poema *Carthon* sono fra quelli che ebbero maggior successo, e ciò è dovuto, più che al tema, alla bellezza dei sentimenti di alcuni passi e all'inno al sole col quale si chiude il poema.

Per riferirsi solo alla letteratura ispanica, il Montel dice che questa apostrofe al sole trovò altri illustri traduttori come il cubano Heredia, il colombiano Borda, il peruviano Carrasco, senza contare la bella imitazione che ne fece Espronceda. Mentre Marchena traduce adoperando la "silva", Heredia usa invece l'endecasillabo libero che si adatta di più alla prosa poetica di Macpherson.

Col capitolo III si studiano i riflessi ossianici nella poesia spagnola preromantica, e inizia così la serie dei capitoli che comprenderanno il complesso influsso in vari settori nel teatro, nella prosa e nella lirica. È di rigore parlare di Valdés e Cienfuegos, di Somoza, del duque de Frias (Fernando de Velasco), di Gallego, detrattore, quest'ultimo, delle forme rinnovatrici e d'altra parte traduttore proprio della poesia ossianica.

Il Valdés opera il connubio fra Ossian, Young e Gessner, oltre a Pope e Thompson. L'influenza di Young fu dichiarata direttamente da Valdés; suppone Montiel che i poemi di Ossian lo abbiano contagiato senza che ne avesse chiara coscienza, come successe ad altri letterati suoi contemporanei che, malgrado fossero assertori di poetiche illuministiche, furono contagiati dal preromanticismo.

Al Montiel interessa mettere in rilievo l'influsso di Ossian, com'è comprensibile: di fatti, puntualmente, precisa che l'inizio del famoso "romance" *La tarde* lascia trasparire lo stesso pensiero e la stessa immagine dell'inizio di *The song of Selma*, e che l'ode *Al mediodía* suggerisce il paragone con l'apostrofe al sole che chiude il *Carthon*. Ma anche nella composizione intitolata *El melancólico, a Jovino*, si mescolano reminiscenze ossianiche delle *Nights thoughts* e in quella composta per la morte del fratello si ripetono sí echi di Young, ma anche l'invocazione alla luna del poema ossianico *Darthula*; e peccato che sia andato perduto *Tristemio*, perché Salinas — dal titolo — presenti che sarebbe un gran documento, offerto da Valdés, della letteratura sentimentale del sec. XVIII.

Cienfuegos, condiscipolo — con Quintana — di Valdés, preromantico di impostazione classica, riceve anch'egli influenza dal connubio Young-Ossian; ma in Somoza, comparato al tardo gaelico, a cominciare da Quintana (con giudizio ripetuto da Valmar, Cañete, Valera, Lomba y Pedraja) non c'è invece nulla che riveli la maniera ossianica né alcuna caratteristica che le rassomigli.

Nel duca di Frías si trovano — al contrario — numerose tracce, visibili in citazioni anche dirette così come anche echi vaghi non sicuramente documentabili, ma che si possono riportare a tutto quell'*embrujo* triste della sensibilità romantica di cui Ossian fu un caposcuola.

Gallego incluse in *Versos*, pubblicati a Filadelfia nel 1829, a cura di D. del Monte, le sue traduzioni di due poemi ossianici e la tragedia *Oscar hijo de Ossian* di Arnault; ma queste tre traduzioni non compaiono nella edizione della B.A.E.. Montiel ci parla del volumetto oggi assai raro di questi *Versos* di Gallego, ci cui poté consultare una copia nell'Università di Harvard, aggiungendo notizie di posteriori edizioni che però contengono omissioni e varianti; così pure è assai precisa e dotta la sua analisi delle traduzioni, che non sono esattamente tali, di *Minona* e *Temora* e della tragedia ossianica di Arnault che considera superiore all'originale francese. Per questa rappresentazione, che divenne famosa in Spagna, affidata all'arte interpretativa del gran Isidoro Máiquez, e calcò le scene in Ispanoamerica, con Diego María Garay, si accese perfino l'estro lirico di Heredia; ancora si ricordano versi laudativi per l'interpretazione di Oscar da parte del marchese de Molins per celebrare Gallego, in un banchetto cui parteciparono Ventura de la Vega, Bretón de los Herreros, Julián Romea ed altri, la maggioranza dei quali sogliono essere citati già fra gli autori romantici.

García Gutiérrez pure fu influito da Ossian; nella tragedia *Fingal* lo scrittore gaditano rende tributo al malinconico bardo: ma cambia la trama, le parentele, restando fedele ai nomi, anche dei luoghi, che prende dalla traduzione famosa di Montengón.

Il duca de Rivas, da giovane, dedicò un sonetto a J. Downle paragonandolo a Fingal; così pure nel poema *A las estrellas* si sente clima ossianico; esiliato a Londra scrisse *El sueño del proscrito*, in cui — come in altre liriche — fosche e vaghe, si avverte già il transito al romanticismo, malgrado la struttura classica. Ma è a Malta dove, in un poema epitalamico, fa menzione diretta di nomi e situazioni care ad Ossian, fino a chiamare una delle sue figlie come una eroina di quel poeta.

È importante segnalare l'influenza di Ossian nel Bécquer dei primi anni madrileni, ma ancor più in Espronceda, una delle prime liriche del quale è proprio

Oscar y Malvina. Montiel si rifà molto, per la sua critica in questo particolare, agli studi ben noti di Casaldüero, soprattutto; anche per il famoso inno al sole, che prima abbiamo accennato, per gli inni funerei, patriottici e di libertà, si rimanda all'analisi di don Joaquín, che è passaggio obbligato per gli studi esproncediani; naturalmente spesso è citato Allison Peers che mise in rilievo il debito a Ossian e a Byron, facilitato dal soggiorno londinese dello spagnolo; ma Espronceda conosceva il falso di Macpherson ancora negli anni dell'apprendistato con Lista, e fu solo stimolato dai soggiorni all'estero.

Anche Gutiérrez, nel *Sepulcro di Evarina* e nel *Sepulcro de una virgen* (che sembra derivato dal primo, ma non è così) imitò Ossian (anni 1843 e '44).

Ci siamo soffermati sulle maggiori personalità romantiche, ma l'emozione suscitata dalle cosiddette traduzioni di Macpherson, dilagò veramente in Spagna, a cominciare dall'ultimo terzo del sec. XVIII fino alla prima metà del XIX; non si sottraggono ad essa naturalmente Arolas, Larrañaga, Pastor Díaz; Bretón de los Herreros, il poeta comico-satirico più popolare del suo tempo, ridicolizzò invece — già nel 1835 — l'ossianismo; anche Eugenio Tapia pur non essendo esente da questo influsso, lo ridicolizzò; Joaquín de Mora, aiutato da Alcalá Galiano, che allora era antiromantico, nel 1817 si scaglia dalla "Cronica científica y literaria", contro la nuova moda e più tardi (1836 e 1853) scrive satire in versi ancora contro di essa.

Tralasciamo le numerose citazioni da giornali e riviste, come pure da romanzi; non possiamo invece non nominare Laverde Ruiz, detto l'Ossian spagnolo, e Ponal che appartene alla seconda generazione romantica spagnola, e che approfittò della glorificazione che si faceva del triste bardo per esaltare il supposto celtismo della Galizia; si sentiva maestro e profeta del popolo, fino a sognare di unire Spagna e Portogallo attraverso la terra di Galizia.

Gli ultimi capitoli sono dedicati ad altre traduzioni spagnole di Ossian, che l'autore non aveva nominato nei primi. Fra queste risalta quella di José Rúa y Figueroa, più corretta e fedele delle altre e che finora non era stata studiata da nessuno. Seguono traduzioni catalane sia in prosa che in versi, e quindi un capitolo dedicato a Munárriz traduttore di Hugh Blair, la cui *Rettorica* (originale 1783; 1ª ediz. della traduzione spagnola 1798-99), fu giudicata testo unico nelle cattedre di impostazione umanistica, in Spagna, acquistò molto credito, suffragato poi anche dall'opinione di Menéndez Pelayo. Si tratta di una serie di lezioni che avversano le teorie estetiche del classicismo e difendono la sensibilità e l'atmosfera preromantiche. Ossian, naturalmente, è citato come modello e sostiene con vantaggio il paragone con Omero. Questa traduzione di Munárriz resistette anche quando si impose — con protezione pure ufficiale — *El arte de hablar* di Hermosilla (1ª edizione 1826), lezioni anche queste di rettorica dove si saccheggia Blair a piene mani, ma si vuole dichiarare di ispirarsi al neoclassicismo (Hermosilla, come si sa, fu discepolo e ammiratore di Moratín, e perciò contrario a Munárriz).

Il libro di Montiel, che abbiamo tentato solo in parte di riassumere, è una grossa miniera di informazioni, ognuna delle quali è ricca di note, di riferimenti particolareggiati; era molto opportuno che uscisse uno studio dettagliato su un elemento così importante del preromanticismo spagnolo, e che ora si inserisce negli studi più generali di quel periodo.

Come piano dell'opera, mi sembra che sarebbe stato meglio riunire in uno o più capitoli d'inizio tutte le traduzioni di Ossian e le rettoriche ossianesche, e poi prendere in esame le influenze; lasciare per esempio le rettoriche all'ultimo posto, proprio prima della parola "fine", toglie certo efficacia al quadro della diffusione dell'ossianesimo, quando invece proprio il Montiel ci dice che furono molto lette, ed anzi imposte ufficialmente come testi universitari.

Bruna Cinti

Alberto Gil Novales, *Rafael del Riego. La revolución de 1820, día a día. Cartas, escritos y discursos*. Prólogo, biografía sucinta, notas y recopilación de documentos por ..., Madrid, Tecnos, 1976, pp. 229.

Hay personajes y momentos de la historia de España que no necesitan ser *recuperados*, puesto que sobre ellos no se ha tendido la absurda y selectiva sombra del olvido. Sin embargo frecuentemente, y éste es el caso de Rafael del Riego, deben ser *rescatados* de los mitos con que los ha envuelto una "historia" que, lejos de las fuentes, se ha preocupado más en *presentar* que en *conocer*. La familiaridad con el personaje — incluso en nuestra historia más reciente el llamado *Himno de Riego* sería adoptado por la II República, por lo cual su prohibición bajo el franquismo lo convertiría en símbolo de la resistencia — ha sido, probable y paradójicamente, el principal obstáculo para el conocimiento de Rafael del Riego, así como para un planteamiento científico y metódico de su estudio en nuestra historiografía. La obra que reseñamos tiene, de entrada, el mérito de evidenciar — por su propia razón de ser — tal situación; y de contribuir a superarla.

Este volumen, aunque de hecho posee una entidad propia — tanto por su propósito como por su estructuración y contenido —, en el fondo viene a ser un apéndice imprescindible al monumental estudio del mismo Alberto Gil Novales sobre el Trienio Constitucional (*Las Sociedades Patrióticas (1820-1823)*, 2 vols., Madrid, ed. Tecnos 1975). Esto puede explicar que, a menudo, se eche en falta una mayor amplitud de comentarios y matices, de los que se intuye que el autor está en posesión. El hecho de remitir frecuentemente al lector a la obra que acabamos de referirnos arriesga parte de la autonomía del libro que reseñamos.

A lo largo de las once páginas del prólogo el autor nos presenta las razones para esta edición de los escritores de Riego: "... en ellos aprendemos a valorar la figura real que fué Riego (...) No se trata de valorar obra literaria, sino de individualizar el momento histórico, móviles para la acción y reacciones ante los sucesos" (pp 11-12). Sin duda la mayor importancia del prólogo viene dada por la explicitación que en él se hace de la *tesis* que subyace en la obra. Con ello Gil Novales evidencia el rigor y la objetividad científicas más allá del estéril positivismo, que tan frecuentemente caracteriza todavía las recopilaciones documentales. Para él

autor, el personaje Rafael del Riego se dibuja con los siguientes trazos: hombre de *amplio* liberalismo; profundo sentido ético, que se manifiesta principalmente en su legalismo — el *imperativo moral* estará en el fondo de su contradicción interna como héroe del liberalismo, “malgré lui”; víctima de los absolutistas, pero sobretodo de los autodenominados liberales, así como de lo que — en una expresión cariñosa y solidaria — Gil Novales califica de “la cobardía y perfidia de sus ex-compañeros, de los Argüellas y compañía...”; víctima, en fin, de los poderosos, del odio absolutista.

En el mismo prólogo, tras referirse a la falta de una biografía de Rafael del Riego — a cuya realización aspira haber contribuido con su obra, cosa que efectivamente confirmamos —, el autor realiza un breve pero incisivo recorrido a la historiografía de Riego. De entre las obras citadas, reconoce ser especialmente deudor de las de Eugenia Astur (Enriqueta G. Infanzón) — de 1933 —, Zoilo Méndez García de 1932 —, y Carmen de Burgos — de 1931.

Por último, precediendo a la recopilación de textos, se inserta una breve nota biográfica (poco más de una página).

Se recogen, en total, 251 textos que abarcan desde 1807 hasta setiembre de 1823. Presentados por estricto orden cronológico, a excepción de una carta de Alconcer sobre los sucesos de Zaragoza — único escrito recogido que no está firmado por Rafael del Riego —, que a pesar de ser de 29 setiembre de 1821 figura al final, como 2º apéndice. El primer apéndice lo integra la famosa *retractación* de Riego, escrita la vigilia de su ejecución. Al inicio de la recopilación se incluye, como primer texto — y lógicamente anterior a 1807, a pesar de no estar fechado —, una felicitación en verso, dirigida a su padre.

Quince textos, la mayor parte de los cuales entresacados de alguna de las obras citadas en el prólogo, nos ofrecen, en siete páginas, una breve presentación de interesantes matices personales de Rafael del Riego a través de cartas a sus familiares, escritas entre 1807 y 1815. Después de un hueco documental que abarca hasta diciembre de 1819, podemos seguir — desde el 24 de diciembre de 1819 al 3 de setiembre de 1820, en un auténtico día a día — tal como reza el subtítulo de la obra — los inicios de la revolución, a través de 121 textos breves. Las 57 páginas que ocupan tienen como fuente casi exclusiva la *Correspondencia seguida con todas las autoridades*. Sin duda la publicación de este manuscrito de la Biblioteca Nacional es la mayor aportación documental presentada en la obra que reseñamos; especialmente importante por la riqueza de datos económicos que contiene, así como por su continuidad cronológica.

Aunque no de forma explícita, podríamos decir que la documentación recogida por Gil Novales queda jalonada por los momentos de las dos destituciones de Riego (setiembre de 1820, y agosto de 1821); tanto por el número de textos recogidos relativos a unas situaciones cronológicamente breves, como por la extensión de los mismos. Por ello — aunque creemos que refleja la propia trayectoria de Riego — la documentación relativa a los años 1822 y 1823 resulta notablemente inferior a la de los dos años anteriores.

Después de una breve nota en la que se da la referencia de las fuentes consultadas — y en la que se remite, para mayor información, a *Las Sociedades Patrióticas...* —, el volumen contiene un índice analítico, especialmente útil dada la

riqueza de anotaciones eruditas así como las referencias a periódicos, folletos y libros de difícil acceso que se encuentran en las notas a pie de página. Precisamente la importancia de la prensa evidencia, en determinados momentos de la misma trayectoria de Riego, la paradoja de uno de los caracteres del mundo contemporáneo, desde su origen: no sólo es un triunfo del liberalismo (final de la censura), sino también de la habilidad de la reacción (manipulación de la opinión pública).

A lo largo de las páginas del presente libro se llega, evidentemente, a un conocimiento directo de Rafael del Riego. Los equívocos del mito creado en trono a su persona — el sentido revolucionario, el republicanismo, la heroicidad... — quedan puntualizados. Por otro lado, aspectos olvidados o desconocidos, aparecen con nitidez; así, por ejemplo, su enraizamiento con las peculiares formas y principios de la España ilustrada, o su utopismo político...

Sin embargo, a través de los textos de Rafael del Riego, vamos más allá del simple conocimiento del personaje. Aceptando el acierto de F. Venturi, que define el período de 1820-1830 como la época de Riego y Pestel — referencia recogida y compartida por el propio Alberto Gil Novales — hay que reconocer que sus textos nos llevan de la mano, no sólo a través de la España liberal en su conjunto y complejidad, sino también a través de la Europa de la Restauración — cuyas coordenadas se reflejan en las más íntimas y patéticas contradicciones del general español.

Lluís Roura i Aulinas

Hans Hinterhäuser, *Fin de Siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 185.

Hans Hinterhäuser, noto agli ispanisti particolarmente per il suo studio sugli *Episodios nacionales* di Galdós, pubblicó tra il 1962 e il 1972 cinque studi, aventi come comune denominatore l'interesse per la *fin de siècle* (l'espressione francese appare in tre dei titoli, benché tutti gli scritti siano in tedesco). Aggiungendo un lavoro sulle donne preraffaellite, li riunì in un volume, pubblicato nel 1977 in tedesco; ed ora li ripubblica, con un breve epilogo aggiunto, in spagnolo. La traduzione è specificamente giustificata dai numerosi riferimenti ad opere scritte in spagnolo, spagnole e ispanoamericane: di Galdós, di Valle Inclán, di Silva, di Darío, di altri. Al centro è la letteratura francese, ma molta attenzione viene portata alla letteratura italiana, specialmente a D'Annunzio. Naturalmente, è ben presente la letteratura tedesca, e, un po' più marginalmente, anche all'inglese. Si tratta insomma, dichiara lo stesso autore, di studi di letteratura comparata; e non è chi non veda che il valicare le barriere linguistiche è, forse particolarmente nel caso della "fin de siècle" (epoca che l'autore delimita cogli anni 1880 e 1914), necessario per comprendere ciò che avviene nell'ambito di una lingua, trattandosi di lingue parenti ed intercomunicanti come quelle dell'Europa occidentale. Quasi inevitabile con-

sequenza, il privilegio concesso alla dimensione sincronica (sincronia di fascia d'anni, abbiamo visto) sulla diacronica: "me interesaba el plano horizontal en lugar del vertical; los cortes transversales en lugar de los longitudinales" (p. 13). Questo spiega un certo distacco dalla matrice romantica della "fin du siècle" (o diciamo del decadentismo, poiché in fondo di questo si tratta).

I sei scritti, nati indipendenti, appaiono nel volume come "capitoli"; ma comunque si chiamino sono autonomi e sostanzialmente non relazionati, se non da una parte dalla coincidenza cronologica e dall'altra dal fatto che tutti (o quasi: fa eccezione lo scritto su *Axël* di Villiers de l'Isle-Adam) studiano la trattazione letteraria di un tema extraletterario: la figura di Cristo nel romanzo di fine secolo, le città morte nella letteratura di fine secolo, il "dandy" nella letteratura dell'Ottocento, le figure di donne preraffaellite nella prosa romanza dell'Ottocento, i centauri nella poesia di fine secolo. Non si studia, avverte lo stesso autore, la tecnica narrativa (anche la poesia di cui si parla è di carattere narrativo, p. es. *La morte del cervo* di D'Annunzio, cui si dedica particolare attenzione) o la sperimentazione formale: siamo nell'ambito della tematology letteraria.

Non sarà certo lo scrivente che deplorerà tale carattere, dal momento che egli si è occupato di Venezia come tema letterario: l'importante è che chi studia senta davvero interesse per ciò che studia, e rinunci alle mode, se per seguire se stesso è necessario. A proposito di Venezia, dove l'autore passò alcuni anni della sua vita (conoscendo senza dubbio Italo Siciliano, il cui *Romanticismo francese* non si vede citato, ma avrebbe potuto essere di profitto, dal momento che in esso si considera la letteratura francese di fine secolo come prosecuzione del romanticismo), sarà da rilevare che essa figura come una delle "città morte" studiate, insieme a Bruges e a Toledo, comprensibilmente, e insieme alla fantastica Perle di *Die andere Seite* di Alfred Kubin, che pare piuttosto un'anticipazione della città utopica dell'espressionismo.

La tematology, come tutte le cose di questo mondo, ha i suoi inconvenienti. Quando Hinterhäuser studia il tema del centauro noi lo seguiamo convinti e anche divertiti (si diverte lui stesso, per esempio concludendo sulla possibilità che i più giovani dei suoi lettori si sveglino una mattina del 2008, trasformati, come profeta un romanziere di *science-fiction*, in centauri): dopo tutto, il centauro è un essere "vivente", anche se di esso si occupa soltanto quel ramo della zoologia che è (useremo l'espressione di Borges) la "zoologia fantastica". Più ondeggiante è la ricerca quando il filo è costituito piuttosto da una parola che da un oggetto definibile: questo è il caso dello studio sul "dandy". Forse sarebbe stato opportuno limitarsi appunto allo studio della parola e della sua utilizzazione: come tipo, il "dandy" a mala pena esiste: si chiamano "dandy", dei personaggi che hanno più affinità con altri che non si chiamano "dandy". che con altri che si chiamano così. Se Alcibiade è il capostipite dei "dandies", perché non citare dopo di lui Petronio? In realtà, Brummel e i personaggi di Barbey d'Aureville, Huysmans, Wilde, Valle Inclán, D'Annunzio si collocano in serie tra di loro ma anche, o forse più, con altri personaggi, vissuti o immaginati; e il fascio delle serie ipotizzabili e affini rimonta molto lontano.

Ma su tutto ciò l'autore è, ne sono convinto, d'accordo. I suoi saggi "en modo alguno pueden ser exhaustivos, ni tampoco lo pretenden" (p. 13). Quel che impor-

ta è che la sua cospicua erudizione ci fa capire aspetti di un'epoca (molto vagamente delimitabile), anzi ci fa partecipare di tali aspetti, ci arricchisce, ci apre prospettive, erudite, ma insieme umane.

Franco Meregalli

Un marido entre dos mużeres, Novela anónima en ladino. Transcripción y estudio por M.^a del Rosario Martínez González, Biblioteca Nueva Sefarad, volumen IV, Barcelona, Ameller Ediciones, 1978, pp. 190.

Refranes de los judíos sefardíes por Enrique Saporta y Beya, Biblioteca Nueva Sefarad, Volumen V, Barcelona, Ameller Ediciones, 1978, pp. XII, 141.

Antología de cuentos sefardíes por Pascual Pascual Recuero, Biblioteca Nueva, Sefarad, volumen VI, Barcelona, Ameller Ediciones, 1979, pp. 203.

Alla collana "Biblioteca Nueva Sefarad" si deve riconoscere il merito di divulgare la letteratura giudeo-spagnola ancora scarsamente conosciuta. Infatti con le sue pubblicazioni, già uscite o in preparazione, questa collana offre gli strumenti per avvicinarsi alle opere (p. es. *Diccionario básico ladino-español* di Pascual Recuero, vol. III della collana), saggi su particolari aspetti della letteratura ebraica (p. es. *La angelología en la literatura rabínica y sefardí* di M.^a de la Concepción Gonzalo Rubio, vol. II della collana), le opere stesse.

Un marido entre dos mużeres è un romanzetto anonimo pubblicato a Smirne nei primi anni del secolo, si suppone nel 1913. L'azione si svolge a Bisanzio alla fine del X e inizi dell'XI secolo. Il protagonista è il rabbino Gerson b. Yudá, considerato uno dei protagonisti del giudaismo medievale, nato a Metz nel 960 e cresciuto in quella regione franco-germanica dove proprio in quel periodo ci fu un risveglio della spiritualità ebraica. Il romanzo ha una chiara intenzione didattica: vuole dimostrare che la formula perfetta di vita è la monogamia, mettendo in risalto tutti gli inconvenienti che porta con sé la poligamia. Tutti i personaggi vengono fortemente caratterizzati per simboleggiare ognuno una qualità o un difetto. E' un ingenuo espediente caro in tutti i tempi a tutte le letterature di tipo religioso.

La curatrice fa precedere l'edizione del romanzo da una breve *Introducción* in cui denuncia la scarsa conoscenza della produzione letteraria giudeo-spagnola, che dovrebbe ascendere a circa 5000 opere, molte di carattere strettamente religioso, altre di carattere storico. La poesia e il teatro non raggiunsero alti vertici nella letteratura giudeo-spagnola. Anche l'interesse per il romanzo fu tardo: si risvegliò alla fine del XIX secolo quando si cominciarono a conoscere le opere fondamentali della novellistica europea. Precedentemente ogni genere di narrazione si rifaceva alla tradizione dei testi sacri.

La curatrice analizza con briosa attenzione *Un marido entre dos mużeres* da un punto di vista contenutistico, ma trascura completamente l'aspetto linguisti-

co. Informa che ha utilizzato un esemplare in caratteri ebraici del tipo rašî e che ha apportato delle modifiche nella suddivisione dei capitoli e nell'uso della punteggiatura, ma non accenna ai problemi della trascrizione, notoriamente molto grossi e mai risolti, e non spiega perchè è arrivata a determinate scelte e soluzioni.

Dà elementari informazioni sulle caratteristiche della narrazione; giunge alla conclusione che è un'operetta piacevole, non di grande altezza letteraria, ma interessante perchè ci introduce nella mentalità sefardita.

Se si vuole cercare una spiegazione alla brevità e incompletezza della parte introduttiva credo che si debba tener presente lo scopo dell'edizione stessa, un appassionato scopo divulgativo che, agli occhi della curatrice, forse sarebbe ostacolato da un'analisi filologica o, in ogni caso, più specialistica.

“Cada refranero es como un collar de perlas específico de la sociedad que lo elaboró”. Con queste parole si potrebbe sintetizzare l'appassionata presentazione dei *Refranes de los judíos sefardíes* da parte di Hai'm Vidal Sephiha, che non volendo riconoscere, secondo me ingiustificatamente, pretese scientifiche al lavoro di Enrique Saporta, lancia appelli all'amico lettore giudeo-ispanofono affinchè raccolga e lasci testimonianza scritta del suo *refranero* personale e si perpetui così in modo molto semplice il ricordo del popolo sefardita.

Segue una brevissima introduzione del curatore, un giudeo-ispanofono, che in una maniera estremamente succinta, spiega la nascita e la vita della lingua giudeo-spagnola o del “ladino” o “judeismo” o “chudio-español”, lingua che va perdendo le sue forze perchè vanno scomparendo i suoi parlanti inghiottiti da altre popolazioni, lingue, civiltà, o distrutti dalla furia nazista.

Nel tentativo di lasciare testimonianza di una “saggezza” di un popolo che va scomparendo, Saporta raccoglie “refranes, dichos y locuciones típicas” ancora in uso presso le comunità sefardite di Salonicco e di altri paesi del Mediterraneo. Le sue fonti sono state la sua memoria e la memoria di persone più anziane.

Nel momento di mettere per iscritto questa materia così tipicamente orale, il curatore sente scottante il problema della trascrizione. Giunge alla conclusione di avvicinarsi il più possibile all'ortografia castigliana attuale, ma, rendendosi conto che certi suoni della lingua sefardita mancano dell'equivalente nella pronuncia castigliana di oggi, si premura di fornire al lettore alcune semplici, essenziali note di pronuncia di lingua arcaicizzante.

I 2500 proverbi raccolti in questa antologia fanno vivere in una ingenua e semplice atmosfera con cui non stonano le introduzioni altrettanto semplici e ingenua.

Una introduzione seppur brevissima, un vocabolario ladino-spagnolo che spiega i termini non raccolti nel *Diccionario básico ladino-español* dello stesso autore, un glossario molto curato dimostrano subito la dignità dell'*Antología de cuentos sefardíes* di Pascual Recuero. Sarebbe stato molto più facile riscrivere in castigliano moderno gli 85 racconti della *Antología*, e ciò avrebbe anche favorito la diffusione della lettura, ma si è preferito rispettare la lingua sefardita proprio per avvicinare le opere in ispano-ebraico alla cultura ispanica. Questi brevi racconti sono tratti quasi tutti dal *Mē ± ām Lō ± ēz*, la grande enciclopedia popolare del popolo sefardita. Un continuo susseguirsi di parabole e allegorie, tipico mezzo didatti-

co di tradizione orientale, ci mette piacevolmente in contatto con una vita tranquilla e patriarcale.

Pascual Pascual Recuero, per facilitare la lettura, ha adattato la punteggiatura all'uso moderno, ha uniformato la grafia e ha apportato altre note chiarificatrici. Vorrei ricordare inoltre i continui riferimenti ai testi biblici e le spiegazioni di carattere moraleggiante che il curatore ha introdotto, il tutto per tener fede al fine didattico di questo tipo di letteratura.

E' un lavoro, questo di Pascual Pascual Recuero, di tutto rispetto, che non giustifica, a mio giudizio, quelle parole di modestia ("destacando en todo caso la afición y no el ingenio del compilador") che ho già segnalato a proposito del libro precedente.

Le opere oggetto della nostra attenzione sono modeste; forse introduzioni e presentazioni più lunghe ed elaborate supererebbero di gran lunga il valore delle opere il cui massimo pregio è di essere la testimonianza di una lingua e una civiltà che vanno scomparendo. In questa ottica si giustificano le ingenuie presentazioni dei curatori che difendono, forse scegliendo di proposito l'arma di una appassionata semplicità per una più facile diffusione delle opere, un mondo che sta morendo.

Donatella Ferro

Leda Schiavo, *Historia y novela en Valle-Inclán. Para leer "El ruedo ibérico"*, Madrid, Castalia, 1980, pp. 386.

La già cospicua bibliografia su Valle-Inclán sembra ingrossarsi particolarmente per quanto riguarda la narrativa che il Manzoni chiamava "mista di storia e d'invenzione"; l'ambiguità di tale narrativa sembra non d'ostacolo ma di stimolo all'interesse. Non vi è dubbio che per comprendere le opere che rievocano un passato storicamente documentato, ma liberamente interpretato, occorre un confronto tra ciò che risulta assodato come fatto e ciò che è narrato dall'autore. Chi prescindesse totalmente dal riscontro non potrebbe cogliere, rileva giustamente l'autrice di questo volume (p. 15), l'eventuale ironizzazione, le infedeltà storiche deliberate e le eventuali omissioni: tutti elementi del significato di tali opere. Il minuto lavoro di individuazione delle fonti, al di là di quanto, e non era poco, già se ne sapeva, è dunque giustificato; e direi particolarmente in questo caso, dal momento che personaggi e fatti subiscono un processo di "esperpentizzazione". Che *El ruedo ibérico* rientri nella fase esperpentica dell'opera valleinclanesca è affermazione antica, nei confronti della quale più di vent'anni or sono espressi le mie riserve. Se in tale ciclo vi è un processo di esperpentizzazione esso viene delimitato e condizionato dall'intenzione di essere sostanzialmente fedele ai fatti, intenzione che la Schiavo documenta ampiamente. In qualche caso, perfino nei confronti di un personaggio così facilmente "esperpentizzabile" come il Re Consorte Francisco de Asís, abbiamo addirittura il processo contrario: Valle "introdujo modifi-

caciones dignificando el discurso del rey, que en Bermejo suena más chabacano y ridículo" (p. 171). Naturalmente, esistono anche personaggi non "esperpentizzati": il Carlos VII de *El ruedo ibérico* è trattato con non meno rispetto e simpatia che nella *Sonata de invierno*, che è del 1905. Vi è una continuità lungo tutta la vita di Valle Inclán, malgrado i cambiamenti, sia di atteggiamenti letterari sia di posizioni politiche. La figura di Paúl y Angulo, uno degli ispiratori degli atteggiamenti "di sinistra" dell'ultimo Valle Inclán, era già da questo citato con simpatia nel 1892. Il carlismo di Valle Inclán era legato alla sua solidarietà col mondo contadino, che era stato represso più dai provvedimenti del liberale Mendizábal che dall'atteggiamento paternalistico dei vecchi proprietari.

El ruedo ibérico sembra essere stato progettato, afferma la Schiavo, nel 1920: quell'anno "V.I. decidió convertirse en novelista-historiador del tinglado isabelino" (p. 48), in realtà, l'evocazione dell'epoca isabellina era stata iniziata ben prima; la serie della *Guerra carlista* non era una serie chiusa e nulla impedisce di pensare che i frammenti realizzati di essa potessero essere inseriti, e V.I. pensasse di inserirli, nel piano de *El ruedo ibérico*, previo quel lavoro di revisione, quella "labor de taracea, introduciendo muchísimas variantes estilísticas", che anche la Schiavo rileva (p. 240) nelle successive redazioni di quello scrupoloso artigiano della prosa (oltre che della documentazione erudita) che fu V.I.

La Schiavo cita più volte gli *Episodios nacionales* di Galdós, che in determinati casi servirono da fonte a V.I.; ma nel suo scritto, e forse nella bibliografia valleinclanesca in generale, i rapporti tra Galdós e Valle Inclán restano in ombra. Credo invece che essi siano importantissimi per comprendere Valle-Inclán come evocatore del passato spagnolo. Per quanto ne parlasse con un distacco e quasi con disprezzo, Valle Inclán ricalcava le orme di Galdós, rievocando l'epoca di Isabella II; Galdós era il suo termine di riferimento: non il modello, ma il precedente da superare. Esiste in Spagna una tradizione di evocazione narrativa del passato isabellino e del sessennio, che continua poi: con l'ammiratore di V.I. Ramón J. Sender (*Mr. Wyatt en el cantón*), ad esempio. La Schiavo pare ignorare l'importante volume sugli *Episodios nacionales* di Hans Hinterhäuser: è un peccato, perchè la sua conoscenza avrebbe potuto fornirle suggestivi suggerimenti. Così come è, comunque, il libro è serio, è utile, contribuisce ad una immagine più concreta (e più seria: il cliché del V.I. che non leggeva nulla o leggeva poco, al quale indulgevo anch'io nei miei *Studi su Ramón del Valle-Inclán*, 1958, viene largamente superato) dell'autore studiato.

Franco Meregalli

Azaña, ed. de V.A. Serrano y J.M. San Luciano, Madrid, 1980, pp. 456.

Tornata alla possibilità di farlo, la Spagna sente il bisogno di riflettere sul dramma della seconda repubblica e della guerra civile, vecchio di quaranta e più anni, ma singolarmente attuale e immediatamente legato ai suoi problemi di oggi

e di domani. Questo volume collettivo corrisponde a tale bisogno, riferendosi ad uno dei personaggi centrali di quel dramma, il più coinvolto nelle decisioni essenziali e il più scandagliabile nelle motivazioni e nei condizionamenti del suo agire, data la ricca eredità di scritti che ci ha lasciati e che lo collocano ad un livello intellettuale e morale, e in qualche caso anche letterario, di singolare elevatezza.

Nel volume sono raccolte dapprima le testimonianze e le riflessioni di alcuni illustri superstiti: Jorge Guillén, José Bergamín, Francisco Ayala, Ernesto Giménez Caballero, che ebbero rapporti personali con Manuel Azaña; Manuel Tuñón de Lara, che visse gli anni trenta come giovane già in grado di seguirne la vicenda politica. Ognuno di essi apporta qualche elemento alla conoscenza dell'uomo e ancor più testimonia la propria reazione al contatto con lui. Così Giménez Caballero ne evoca suggestivamente la presenza fisica ("su faz esteárica, exangüe, decolorada", p. 98), indulgendo talora alla sua abilità stilistica in modo tale da farci chiedere se egli avesse veramente intenzione di cogliere qualcosa di importante del personaggio; o, all'estremo opposto delle idee politiche, Tuñón de Lara dimostra un rispetto che sfiora l'agiografia. La testimonianza più circostanziata e complessa è di Francisco Ayala, che esprime "el estremecimiento de respetuosa compasión que produce el espectáculo de un destino trágico" (p. 94). Per Ayala, in Azaña le "excelencias de intelectual fueron precisamente la causa de sus deficiencias en cuanto hombre de acción" (p. 83). Il politico ha un'astuzia quasi istintiva, "el arte de hablar a tiempo y de callar a tiempo", che Azaña non ebbe. "Sólo una actuación distinta por parte de Azaña hubiera podido evitar" la guerra (p. 86); Azaña non esercitò il potere che gli aveva dato il popolo: egli "escapó como pudo" assumendo la presidenza della repubblica e agendo da essa come "Presidente-modelo dentro de un régimen de tranquila normalidad". Sono le reazioni d'allora (nel 1936 Ayala aveva trent'anni), ribadite e pienamente accettate a più di quarant'anni di distanza, e significativamente coincidenti con l'analisi di uno storico molto più giovane, Santos Juliá, secondo il quale Azaña coltivò esclusivamente la parola e la ragione, credette che "decir un problema es tenerlo resuelto" (p. 302) e si considerò "por encima de demasiadas cosas": l'esercizio quotidiano del potere, nell'ambito stesso del suo partito, le lotte sociali, gli ingranaggi concreti dello Stato. Si considerò e fu al di sopra delle manovre e delle transazioni, ma così finì col'essere "testigo de una guerra que quizás el poder habría podido evitar, nunca la palabra" (p. 310). Juliá afferma che Azaña "no representa, como banal y tópicamente se dice, el fracaso del intelectual en la política" (p. 309). E' questione di intendersi sul significato delle parole: in qualche modo egli sostiene, e non senza ragione, proprio questo. Azaña non ebbe un adeguato tirocinio politico, giunse troppo presto al potere: questa è una ragione del suo insuccesso, secondo Juliá. Ha ragione, ma c'è una ragione più profonda: il razionalismo giacobino astratto, cioè un'impreparazione non solo aneddotica, ma di formazione e di carattere, all'esercizio concreto del potere.

Anche un altro giovane storico, Manuel Aragón, in fondo coincide con tali valutazioni, quando osserva che in Azaña troviamo la "característica confianza ilustrada en la fuerza revolucionaria del derecho" (p. 233); egli tuttavia pone giustamente in rilievo che vi è un'eccezione a questa rigidità di atteggiamenti: si tratta della posizione di Azaña nei confronti delle autonomie regionali: "hasta su ge-

neral inclinación a desechar la realidad en beneficio de la idea cede en este tema". Azaña si rende conto che non c'è un problema regionale: ce ne sono molti; e che il tener conto delle forze autonome è o può essere un rinforzare la nazione: "la nación española sería, sin las autonomías, una nación mutilada" (p. 245).

Meno incisivi di quanto sarebbe legittimo aspettarsi sono i contributi di storici stranieri della Spagna, Gabriel Jackson, Hugh Thomas, Paul Preston, che vedono il personaggio in funzione degli avvenimenti storici, e quindi alquanto dall'esterno. Sintomatico è il fatto che lo scritto che si occupa della grande depressione, di Senen Florensa, pur inserito nel volume, non citi mai Azaña. In realtà, la politica economica della repubblica non fu fatta da Azaña; resta comunque vero che gli scritti di questo non mancano di documentare le sue preoccupazioni relative alla situazione economica, alla disoccupazione, all'inflazione. Gli interventi di Jackson, di Thomas, di Preston, di Florensa danno al libro un'opportuna dimensione interdisciplinare; questa tuttavia si dovrebbe realizzare piuttosto vedendo gli scritti di Azaña alla luce di una specifica problematica, piuttosto che occupandosi solo marginalmente di essi.

Di Azaña come scrittore si occupano Jean Becarud, che segnala l'importanza anche letteraria del romanzo incompiuto *Fresdeval* ("Azaña se impone como maestro en el españolísimo género del "episodio nacional": p. 354) ed anche la radicazione dell'autore nella Spagna rurale in cui "es posible la convivencia de ambas Españas" (p. 356); e José-Carlos Mainer, che lo colloca nella "secuencia krausismo-positivismo-Institución libre de Enseñanza-fundaciones estatales-institucionistas de nuestro siglo" (p. 378). Coincidendo coi suoi coetanei sopra citati, il giovane critico afferma che in Azaña "siempre hubo un deseo de distancia con respecto a los hechos, de vivir en la razón de estos y no en su realidad" (p. 369). Lo scritto di Mainer costituisce un tentativo di collocamento di Azaña nel contesto dell'intelligenza e della letteratura spagnola, su cui occorrerebbe un discorso più ampio di quello che è possibile in questa sede. Ma già questa mia preterizione significa riconoscere che lo scritto di Mainer si avvicina ad un tentativo di interpretazione d'insieme della personalità di Azaña, quale vuol essere, benché enormemente diverso, il mio, che, pubblicato in italiano nel 1969, appare qui in una traduzione spagnola qualche volta non ineccepibile (pp. 159-223).

Il mio scritto aveva una struttura semplicissima, che a me sembra tanto ovvia quanto profondamente giustificata: in esso esaminavo gli scritti di Azaña pubblicati nelle *Obras completas*, nell'ordine cronologico, che riflette la vicenda umana, la durata, le contraddizioni, la intima congruenza di una persona meglio e più oggettivamente che ogni classificazione. (In quello scritto tenevo anche conto dei dati biografici quali risultano dal libro di Frank Sedwick; ed è stata per me una sorpresa il rilevare che nessuno degli altri collaboratori ne dimostra la conoscenza). Ora gli editori pubblicano tre testi di Azaña che Juan Marichal non aveva potuto includere nelle *Obras completas*; sicché mi è qui possibile inserirne idealmente l'esame in quella rassegna, facendo attenzione alle eventuali alterazioni che la loro conoscenza, insieme alla conoscenza degli studi altrui raccolti in questo volume, può causare a quella delineazione.

Il più antico scritto è il testo d'una conferenza su *El problema español*, tenuta

alla Casa del Pueblo di Alcalá de Henares nel febbraio 1911: testo che Marichal aveva citato, ma non era riuscito a rintracciare. Serrano e San Luciano hanno avuto più fortuna. Azaña, trentunenne, manifesta parecchi dei punti di vista che vent'anni più tardi ispireranno la sua attività politica. Forse l'ambiente a cui era destinata influisce sul tono della conferenza, che esprime opinioni ben più radicali di quelle manifestate nel 1902 all'Accademia di Giurisprudenza. Si parla incidentalmente di "derrocar el capitalismo" (p. 25 della riproduzione *fac simile*); ma si direbbe che l'espressione sia appunto una concessione all'ambiente: come molti hanno osservato, Azaña farà una politica di alleanza coi socialisti, ma non sentirà mai come sua la "lotta di classe". La tematica di Azaña è quella del progressismo laico: al centro si trova il problema dell'istruzione: l'educazione che si dà agli spagnoli è "perniciosa" (p. 15); ad essi non si insegna niente "que pueda ir contra el prejuicio religioso" (p. 12). L'educazione deve avere una base rigorosamente scientifica: "el cultivo de la inteligencia, la formación del carácter, constituyen una ciencia con principios tan firmes y tan demostrables como los teoremas de la geometría" (p. 29). Siamo negli anni in cui pubblicano le loro opere seminali Unamuno e Ortega; ma abbiamo la netta impressione che Azaña, più giovane del primo e coetaneo del secondo, appartenga a un'epoca più arcaica, in cui si vede la religione come puro clericalismo, e quindi la si combatte in nome di uno scientismo auto-soddisfatto e più sentito dire che vissuto.

Azaña, parlando nella sua città, cioè in provincia, enuncia in questa conferenza l'idea che occorra far leva sulle energie reali del popolo. Questo sente un "íntimo amor a lo local" (p. 32). Tale sentimento "es utilísimo, si lo sabemos encauzar". Lo Stato moderno "es tan absoluto y absorbente [*sic*] como el antiguo Estado de las monarquías"; l'"abrumador centralismo" della Convenzione era la continuazione dell'assolutismo; ma la rivoluzione francese affermò anche i diritti dell'individuo. Occorre che "todo este inmenso poder" dello Stato serva al popolo. Abbiamo qui in germe l'affermazione delle autonomie locali come articolazioni, non come debilitazione, dello Stato, che costituirà un carattere, il meno compreso, per esempio da Unamuno e da Ortega, e per noi il più suscettibile di feconde realizzazioni, dell'idea di Stato che cercherà di realizzare Azaña.

Un secondo testo è la memoria redatta nel 1913 da Azaña come segretario dell'Ateneo di Madrid, in una circostanza quindi che "exige la anulación de la persona del analista" (p. 439), e tuttavia importante nella storia dell'Ateneo, e del rapporto di Azaña coll'Ateneo, di cui si occupa, nel volume, Francisco Villacorta (e su cui cfr. la mia recensione al libro di A. Ruiz Salvador, in questa *Rassegna*, 2, giugno 1978, 67-69).

Infine si riesuma *Un año de dictadura*, pubblicato senza nome dell'autore nella rivista argentina *Nosotros* nel febbraio 1925. Juan Marichal dimostra in modo stringente, in base a documenti esterni, che l'autore è Azaña; e la lettura conferma totalmente l'attribuzione: lo scritto documenta la repulsione che questi subito ebbe per la dittatura, cui non concesse la minima sospensione di giudizio; e vi appaiono caratteri tra i più tipici dell'Azaña uomo di Stato: il disprezzo per i generali, l'apertura catalanista, il rigore moralistico e la fiducia nell'infalibilità del proprio giudizio. Per Primo de Rivera Azaña dimostra un'antipatia anche personale, che ci fa pensare al contrasto tra il temperamento brillante ed espansivo del dittatore che

piaceva alle donne e il carattere scontroso e solitario del suo ancora isolato oppositore. Esiste un problema di interpretazione psicologica del personaggio Azaña che è lontano dall'essere anche soltanto impostato in questo volume e più in generale nella letteratura azañista. Un cultore di psicologia del profondo è un interlocutore di cui si sente il bisogno in questo ambito.

Franco Meregalli

Yolanda Novo Villaverde, *Vicente Aleixandre poeta surrealista*, Universidad de Santiago de Compostela, 1980, pp. 183.

Argomento in diverse occasioni affrontato dalla critica con risultati anche brillanti ma circoscritti ad aspetti parziali, la dimensione surrealista nella poesia di Vicente Aleixandre viene specificamente studiata da Y.N.V. in questo lavoro che si apre con un'introduzione sul movimento surrealista in generale (pp. 9-23), cui segue un capitolo sul surrealismo poetico in Ispagna fra il 1952 e il 1936 (pp. 25-56), del quale vengono messe in luce le caratteristiche in rapporto sia alle avanguardie letterarie dell'area ispanica, sia all'articolata ideologia del surrealismo francese. Il movimento spagnolo si differenzia infatti da quest'ultimo per la più modesta portata delle sue istanze rivoluzionarie, le quali sono soprattutto limitate a una diversa estetica della scrittura, anziché alla prassi pubblica e privata di una radicale trasformazione della qualità della vita.

Successivamente L'A. passa all'esame delle raccolte *Pasión de la tierra e Espadas como labios* (pp. 57-91), in quanto ritiene che queste siano le uniche opere in cui "el lenguaje surreal es consecuencia expresiva de unos materiales informes, de una actitud y de unos estados mentales propiamente surrealistas" (p. 59), mentre già a partire da un testo di poco successivo come *La destrucción o el amor*, del 1935, "el surrealismo solo permanece a nivel formal, decantado ya por una cosmovisión definida y coherente que esclarece el caos inicial y proporciona unas claves simbólicas de interpretación lingüística que hacen más diáfana la comprensión racional de las mismas" (*ivi*). Fissato dunque un concetto filologico di surrealismo, inteso come pratica destabilizzante di ogni aspetto razionalmente (tradizionalmente) organizzato della civiltà, Y.N.V. tuttavia precisa che neanche per le due opere in questione si può parlare di vero e proprio automatismo della parola, controllata, al contrario, da una coscienza artistica che, come conferma lo stesso Aleixandre, è sempre stata intenzionalmente operante. Secondo quale criterio si dovrà dunque giudicare la qualità surrealista di questa poesia? L'A. non giunge a prendere una posizione decisa, mantenendo simultaneamente categorie critiche immanenti e trascendenti l'oggetto della sua indagine. A mio avviso, invece, sarebbe opportuno tenere distinto il surrealismo storico, nella poliedricità delle sue istanze d'avanguardia, da una estetica surrealista e persino soltanto di tipo surrealista, che di quello era un aspetto importante ma parziale. In questa prospettiva, allora, se si considera surrealista solo il testo che ricerchi nel discorso alogico o illogico la segreta alterità antropologica auspicata dal movimento francese, Aleixandre non potrà

definirsi un vero e proprio poeta surrealista, ma, al massimo "surrealizzante" (secondo la distinzione proposta, in generale, da Stefan Baciú nella sua *Antología de la poesía latinoamericana*, México, 1974); nel secondo caso, invece, quando, come più spesso succede, la nozione di surrealismo venga limitata a quella di una particolare forma di linguaggio che, grazie a studiatissime tecniche, crei uno scompiglio nelle normali strutture percettive della realtà come appare in maniera vistosa in *Pasión de la tierra* e in *Espadas como labios*, l'Alexandre di queste raccolte potrà essere considerato a pieno titolo — cosa che di fatto avviene normalmente — poeta surrealista.

Per quanto riguarda poi l'imbarazzo che Y.N.V. mostra talvolta di fronte al senso inusitato della poesia alexandrina, da lei spesso attribuito alla caoticità del discorso dell'inconscio, mi pare indispensabile precisare che solo dalla constatazione dell'inesistenza di un discorso artistico genuinamente surrealista, il quale pretenda di essere a un tempo irrazionale e comunicativo, possa nascere il discorso critico intorno al medesimo, il quale fonda le proprie relazioni su aree di significazione anche piccolissime, ma rette (non foss'altro che per antitesi) da leggi linguistiche in gran parte convenzionali. Non sarebbe altrimenti possibile individuare la polisemia di parole-chiave quali *mar, agua, luz, viento, tierra*, ecc. che l'A. cerca poi di disporre entro generalissime griglie archetipiche; né si capirebbe, inoltre, su quali basi potrebbe essere successivamente condotto l'esame particolareggiato di *Espadas como labios*, nel capitolo conclusivo (pp. 93-153), quasi tutto dedicato alle strutture del significato (temi, tropi, morfologia, sintassi) dell'opera.

In effetti, la spettacolarità inconsueta e sorprendente della tecnica associativa di tipo surrealista non mi sembra garantire, di per sé, l'affiorare, nel testo, del più volte evocato inconscio, il quale, com'è noto, può parlare simbolicamente anche attraverso il più intellegibile e quotidiano degli enunciati; e, d'altra parte, che la poesia, per propria natura, sia considerata il luogo privilegiato del suo manifestarsi è questione che investe *tutto* il linguaggio poetico in quanto tale e, di conseguenza, anche il linguaggio surrealista. Ciò premesso, quindi, l'universo stralunato di *Pasión en la tierra* e di *Espadas como labios*, anziché presentarsi come diretta e veridica emanazione dell'Es, mi pare piuttosto configurarsi in primo luogo come pianificata rappresentazione della rottura gnoseologica che Alexandre stava sperimentando in quegli anni con la cultura dominante del suo tempo. Già a questo primo livello di senso della sua poesia molto resta ancora da studiare, tanto sul piano del contenuto — a proposito del quale si potrebbe compilare una vera e propria grammatica del disordine fenomenico istituito dal poeta —, quanto sul piano dell'espressione, cui soltanto da poco alcuni critici hanno dedicato specifiche ricerche.

Senza disconoscere l'utilità del panorama critico generale tracciato sull'argomento, credo perciò che i migliori frutti dello studio di Y.N.V. si possano cogliere nella concreta analisi testuale dell'ultimo capitolo, malgrado siano presenti in esso squilibri argomentativi (p. es. sono dedicate 28 pp. alla metafora, mentre in poco più di una pagina si liquidano la metonimia e la sineddoche, a torto ritenute scarsamente presenti nel testo) e incongruenze metodologiche (p. es. la mancanza di una organica separazione analitica fra sostanza e forma del significato e del signi-

ficante). Ciò forse è dovuto anche al fatto che l'A, non sembra muoversi ancora con sufficiente disinvoltura fra un gran numero di strumenti critici spesso fra loro eterogenei (da Freud a Jung, da Jakobson a Lacan, da Bousoño al Gruppo di Liegi, dalla semiotica sovietica alla stilistica spitzeriana, ecc.), presentati secondo criteri un po' scolastici che risentono dell'originaria natura di tesi universitaria di questo lavoro.

Pur con le riserve espresse, ritengo tuttavia degni di nota l'impegno e la passione con cui Y.N.V. ha cercato di dare sistematicità a un argomento tanto complesso, secondo un disegno di ampio respiro, dal generale al particolare.

Vasta e ben organizzata è la selezione bibliografica di chiusura, in cui non manca una speciale attenzione, nella parte dedicata alla critica su Aleixandre, ad autori italiani quali Macrí, Bodini, Puccini, Morelli, Depretis, spesso citati nel testo con la sola esclusione del penultimo.

Elide Pittarello

Esther Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos*, Barcelona, Lumen, 1978, pp. 232; *El amor es un juego solitario*, Barcelona, Lumen, 1979, pp. 152; *Varada tras el último verano*, Barcelona, Lumen, 1980, pp. 276.

La protagonista de *El mismo mar de todos los veranos* è una donna matura dell'alta borghesia barcellonese, che cerca l'identità attraverso un passato mitificato e un presente non vissuto. Il suo mondo è un labirinto costruito fin dall'adolescenza da cui ora cerca di scappare: l'amore di qualcuno estraneo al suo ambiente è l'unica possibilità di fuga e di difesa.

Dal balcone in cui ha trascorso l'infanzia e l'adolescenza, attraverso i fili della favola e il mito, che muovono la poeticità del racconto, la protagonista cerca di recuperare il passato prima di esporsi a un'altra possibilità di libertà e di vita che la primavera le propone attraverso l'amore. La donna accetta il rischio di immergersi nuovamente nel passato cercando di recuperare, attraverso la memoria, i sogni e i fallimenti la capacità di vivere un nuovo incontro che la liberi dalla gabbia in cui era stata costretta a vivere.

Clara, personaggio fisso della trilogia, nuovo Teseo, rappresenta la salvezza dell'essere adolescente con tutte le possibilità e gli entusiasmi aperti. Neppure con Clara, l'innominata protagonista riuscirà a scappare al destino che la società le ha assegnato. Il dolore e l'amezza sono le guide perfette verso l'interno più nascosto del "labirinto" della sua vita e verso la scelta finale: dimenticare che può esserci un'uscita.

Questa nuova Arianna (tale è a volte denominata la protagonista dell'opera), stanca e definitivamente vinta da un mondo esterno che non è il suo, da trenta anni di matrimonio indesiderato e altrettanti di apatica partecipazione alla pagliacciata della quotidianità, sa che ormai è tardi per smettere di essere sola. Ella vede nell'amore l'unico mezzo per andarsene da un mondo che la ferisce, dove regnano la crudeltà, i rapporti di forza, e lucidamente affronta la verità: nè lei nè la classe alto-borghese a cui appartiene hanno salvezza. Perciò abbandona Clara, per ritornare alla morte lenta del suo "labirinto", fatta di rassegnazione masochistica.

Clara può essere considerata come l'altra faccia della storia. Essa è vissuta dalla protagonista come l'amore romantico, totale, che chiede disponibilità illimitate, destinato a frequenti frustrazioni. Clara può apparentemente sembrare la vittima, ma al contrario, in ultima analisi, risulta essere il personaggio vittorioso proprio perchè sa offrirsi senza riserve.

Il finale del romanzo è amaro, e in quanto tale più verosimile, perchè, come dice la stessa E.T., la protagonista è già fallita ancor prima che inizi la storia con Clara. L'incapacità di cambiare, la mancanza di forza per evitare la trappola che la società e lei stessa (in quanto parte consenziente di tale società) le tendono, sono più reali di un lieto fine poco probabile. La protagonista è troppo radicata nel suo "labirinto" perchè l'intelligenza o l'amore di un'adolescente le permettano di iniziare una vita diversa, riscattandosi.

Il cerchio nel quale si iscrive l'esistenza infelice della donna si chiude sulle parole di Pasolini: "in principio era il dolore, io ho sbagliato tutto, tutta una vita". (p. 228).

Questa prima parte della trilogia è caratterizzata da una carica erotica particolare, che non sconfinava mai nell'audacia. Per la prima volta nella narrativa spagnola moderna si descrive una storia d'amore tra due donne, con serietà e delicatezza femminile, compostezza che la eleva al di sopra di qualsiasi sospetto di volgarità.

Rispetto ai successivi libri della trilogia, questo è il più dispersivo per i motivi, e schematico per la presentazione psicologica dei personaggi.

Con *El amor es un juego solitario*, E.T. continua sulla linea del primo romanzo; il lettore conosce già la tematica e i personaggi presentati.

Ci viene riproposto l'ambiente, in parte autobiografico, per ammissione della stessa scrittrice, della borghesia spagnola degli anni '50, la storia della donna di classe agiata, matura, affascinante, intelligente.

La storia, semplice in sé, è quella di un amore vissuto da tre visuali diverse. I tre personaggi: Elia, Ricardo e Clara, si osservano e si giudicano da angolature differenti, creando mutevoli schieramenti. Da un lato le due donne stabiliscono una comunicazione particolare contrapposta al maschio, dall'altro i due giovani pieni di entusiasmo e di aspettative si allontanano dalla donna annoiata. Al centro di questi amori e interessi sta Elia, che suggerisce vitalità ai due giovani, come un'ape regina, per elargire dopo il miele. Elia è incapace di vero amore, considerato soltanto un'ancora a cui aggrapparsi per non affondare. D'altronde la protagonista non si pone realmente il problema di rompere con la monotonia e il vuoto della vita, ma si lascia andare al sentimento più radicato della sua personalità: la noia. Fra le quattro pareti dell'elegante camera rosa, Elia figura perfettamente modellata dalla classe sociale da cui proviene, vegeta, e, di tanto in tanto, esce per ricu-

perare all'esterno le forze necessarie per continuare la propria esistenza. L'unico antidoto a questa situazione è l'amore, inteso come mezzo di sopravvivenza. Elia vola incontro al programmato amore con la sua carica di frustrazioni.

Ricardo è l'unico personaggio maschile di *El amor es un juego solitario*; attraverso lui, adolescente patetico ed egoista, letteratura e vita vengono ironicamente mescolate, in maniera sarcastica. Questo giovane "poeta-scimmione", mai amato, sempre respinto dai suoi compagni perchè il più intelligente, il più bravo, ha deciso di "recitare" il grande amore con Elia, alla quale ha assegnato la parte di perfetta Pigmaliione, ruolo che impedisce a lei di rivelarsi con le sue debolezze, di scoprire il fondo del suo essere.

Oltre all'egocentrica Elia e al cinico Ricardo, bisogna considerare Clara, l'altra donna del trio; la sua figura è la medesima del primo romanzo e si ripeterà anche in *Varada tras el último verano*. E' l'adolescente eternamente innamorata di Elia, che seguendo lo schema del triangolo amoroso rappresenta anche in questo caso la vittima per la totale disponibilità al rapporto a tre.

El amor es un juego solitario è un'opera di maggiore ricchezza rispetto a *El mismo mar de todos los veranos*, in quanto i personaggi sono più focalizzati, così come si avverte una nota di durezza e sarcasmo da parte della scrittrice, non evidenziata precedentemente.

Il romanzo è costruito da un succedersi di scene raccontate in terza persona. Elia, Ricardo e Clara si avvicendano in quanto voci narranti, creando un gioco di relazioni personali attraverso le quali si snoda il materiale del racconto. E' la stessa tecnica che la scrittrice adotterà per il suo terzo romanzo.

Una forte carica erotica e una volontà tridimensionale di vivere per l'amore sono gli elementi caratterizzanti all'inizio; in seguito il racconto si trasforma progressivamente fino a scoprire i meccanismi più meschini e tristi.

La trama di *Varada tras el último verano*, come per i precedenti romanzi è esile. La tenue storia delle precedenti opere, qui si scioglie completamente per lasciare posto a dei lunghi monologhi interiori, attraverso i quali si costruisce il racconto. Questa volta i personaggi sono quattro più uno, Jorge, che non prende parte attiva al racconto ma determina e condiziona l'essere di Elia, la costante protagonista della trilogia.

In quest'ultimo romanzo, in linea con i precedenti, si chiarisce e si completa l'argomento sviluppato negli altri. Il mondo familiare dell'autrice: la borghesia intellettuale di una città mediterranea, di "una ciudad de enanos" (p. 78).

Varada tras el último verano è un inventario finale e complementare dei precedenti romanzi. Nomi e situazioni sono i medesimi, e accanto a Elia ora c'è Eva, sua alterità (in senso complementare e contrapposto), realistica e pragmatica. La terza donna è Clara, l'adolescente triste. Oltre a queste tre figure femminili c'è Pablo, uomo alle soglie della maturità, che guardandosi indietro è colto da rimpianti per tutto ciò che si era ripromesso di fare, ma che non è mai riuscito a realizzare. Egli, nel suo atteggiamento tipicamente, maschile, si giustifica e si nasconde dietro Eva, accusandola per spiegare le proprie frustrazioni.

La storia si forma attraverso le riflessioni di ognuno di questi personaggi sugli altri, sui ricordi della gioventù, sull'intrecciarsi dei loro rapporti. Arrivati ai quarant'anni, questi amici fanno un bilancio della vita, e guardandosi indietro, improvvisa-

mente si sentono delusi delle loro esistenze, senza più slanci verso i loro compagni/e, ma con ancora una grossa carica d'amore.

Il perno di *Varada tras el último verano* è una riflessione profonda, una meditazione commovente, lucida sull'amore e sulla sua scomparsa, conservando un difficile equilibrio, tra sentimentalismo, retorica, tenerezza e profondità.

La scrittura viene ad essere il mezzo di una continua digressione attraverso la quale si scopre il racconto.

L'amore con i suoi svariati aspetti, possesso, abbandono, indifferenza e passione, segna inequivocabilmente la vita di questi personaggi.

In quest'ultima opera il discorso sull'amore si puntualizza e si approfondisce maggiormente.

Nel racconto sono presenti varie possibilità di sviluppo e per questo E.T., si impegna a dare tutte le varianti.

Rivedendo l'intera trilogia, attraverso quest'ultima parte, si osserva che i personaggi, benché intelligentemente delineati, corrono il rischio di diventare dei *clichés*. L'azione è scarsa; tutto si basa su un gioco allo specchio dei vari protagonisti che si raccontano i sentimenti, le sensazioni, in primo luogo l'amore. Il vero protagonista dell'opera di E.T. è l'amore, il piacere delle libere relazioni in cui domina lo spirito di ansiosa ricerca della felicità.

La protagonista della trilogia, dalla complicata sensibilità; è lucida nell'esame del proprio fallimento sentimentale su cui basa l'esistenza.

L'abbondanza dei riferimenti culturali, caratteristica comune ai tre romanzi, è un ulteriore motivo di autoironia per la scrittrice, che si esprime attraverso la protagonista: "Estoy podrida de literatura." (p. 251). Tali parole sono una spia del latente biografismo di certi punti dell'opera, dato che l'autrice stessa afferma di aver narrato l'ambiente che meglio ha conosciuto nella sua vita. E' questo un notevole esempio di scrittura che tralascia il racconto di una storia con un inizio e una fine, ma penetra il passato, nel continuo ricordo storico delle traumatiche esperienze dell'infanzia e degli sbandamenti dell'adolescenza, tremando di fronte al futuro, con un presente impossibile, completamente condizionato dagli avvenimenti trascorsi.

L'universo narrativo della scrittrice si esprime con un linguaggio fluente, attraverso uno stile raffinato, barocco, per la struttura ridondante della frase, il lungo periodare, le anafore frequenti.

Il sopravvento della poeticità si realizza su tutta la materia narrata, anche sulla nota erotica, più marcata nei primi romanzi.

In quanto scrittrice-donna che tratta personaggi femminili, il paragone con Virginia Woolf, introdotta dalla Tusquets, in qualità di editrice, sorge spontaneo; ma bisogna notare che, sebbene sia l'eleganza stilistica sia l'argomento centrale — la donna e l'amore —, siano gli stessi, l'asciuttezza, distaccata della scrittrice inglese si differenzia dal linguaggio sottilmente sensuale di E.T.; intellettualità un po' pudibonda di Virginia Woolf non è vicina alla calda sensibilità mediterranea della romanziera spagnola.

L'autrice non si avventura nella polemica del femminismo, anche se la causa da lei abbracciata è implicita nella affermazione della ricchezza straordinaria del mondo femminile, superficialmente conosciuto. A ciò si deve in parte il successo di

questo ciclo, "tempestivo" nella realtà spagnola postfranchista.

Susanna Regazzoni

Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión*, Ediciones Peralta, Madrid, coll. Hiperión, 1979, pp. 215.

Ensayo de una teoría de la visión costituisce l'ultima pubblicazione del giovane poeta valenziano G.C. Essa non rappresenta una novità in assoluto, in quanto riunisce la precedente produzione poetica dal '66 al '77. Il volume è comprensivo di ben cinque raccolte: *Dibujo de la muerte* (1967), *Poemas del ciclo de 'Dibujo de la muerte'* (1966-67), *El sueño de Escipión* (1971), *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974) e *El azar Objetivo* (1975) alle quali vengono aggiunte, finora inedite, tre poesie appartenenti a quello che sarà il prossimo libro di Carnero, dal quale è stato mutuato il titolo anche per la presente opera.

Ogni qualvolta il destinatario della produzione artistica si trova dinanzi ad un'opera nata dall'accostamento di varie parti, in sé autonome e concluse, sia essa un'antologia o un'esposizione pittorica, indaga prima di tutto sui criteri che ne hanno guidato la preparazione. Il libro che ho qui preso in esame è organizzato in sequenza cronologica. Questo propone al lettore un percorso di senso destinato ad introdurlo alla sezione conclusiva, sezione che ha il compito di offrire una chiave di lettura dell'opera nella sua totalità, nonchè di enucleare il principio organizzativo della produzione di G.C.

Diciamo subito che si tratta di una poesia di non facile lettura. Ad un primo approccio, sia un singolo componimento che tutto il libro, presentano essenzialmente carattere descrittivo. Da un rilievo statistico operato su alcuni campioni delle varie raccolte riguardante la frequenza con cui ricorrono le categorie fondamentali del discorso — verbi, sostantivi ed attributi — scaturisce la conferma del carattere prevalentemente visivo di queste composizioni. Il verbo infatti, che è portatore dell'idea di azione, sviluppo e processo, è qui di gran lunga la categoria meno frequente, a tutto vantaggio di un gioco di sostantivi e aggettivi che genera, appunto, una successione di immagini in sé statiche ("La sangre de la noche/por el parque, las alas de la noche/ por el agua del parque, hasta la sangre/los ojos submarinos, las palomas/el negro viento de su pelo, el agua/por el kiosko, por las porcelanas/azules, por los álamos, la orilla/de la noche, los mimbres destejidos/de la noche", in *Muerte en Venecia*, p. 86).

Così come ad un'esposizione di quadri il passaggio da un campo visivo all'altro è dato dal movimento del visitatore, in questo testo l'evoluzione apparirà solo al lettore che avrà percorso ordinatamente la successione di singole "visioni". Ma una volta individuato questo principio di funzionamento, sarà possibile indugiare (anche) all'infinito su una stessa area semantica, producendo continue variazioni su un medesimo tema. Tale principio permetterà di leggere ogni composizione in funzione di tutte le altre e sarà valido tanto per le immagini di una stessa poesia, come per le poesie di una stessa sezione ed infine per le varie sezioni del libro. Va letto in questo senso, secondo me, il suggerimento dato dallo stesso A. nella nota introduttiva, laddove ci invita a considerare i suoi libri, persino "los venideros" come un "solo libro" (p. 71). Suggerimento immediatamente ribadito nella citazione

di Edmund Burke che apre l'opera: "Sólo pido una gracia: que ninguna parte de este discurso sea juzgada en sí misma e independientemente del resto" (p. 74).

L'area comune di significato su cui insistono le composizioni può venir definita, senza per questo incorrere in facili assimilazioni con tendenze culturali di fine Ottocento, di gusto estetizzante, dominata com'è dalla contemplazione del bello, del ricercato e dell'artificioso, in senso anti-naturalistico.

Come sottolinea Carlos Bousoño nella sua ampia ed articolata, seppur non esaustiva, introduzione, lo sbocco della produzione ultima di Carnero è la meta-poesia. L'effetto conseguente di una letteratura che tratta di se stessa o delle altre discipline artistiche è quello di mettere a nudo i procedimenti della rappresentazione tout court. Come si legge nel primo poema della sezione *Variaciones y Figuras*, (*Discurso del método* pp. 157-158), solo casualmente il linguaggio usato dal poeta potrà coincidere con quello della *langue*, ("habla común"). In generale, caduta la fiducia nell'uso referenziale e realistico della parola, viene sviluppato un discorso che non punta più direttamente alla realtà, in quanto non conoscibile dalla ragione, ma che avrà come oggetto i modi di rappresentarla, quindi il linguaggio poetico stesso, produttore di "ficción" (p. 54), cioè metalinguaggio. Aspetto, questo, in cui, comunque, non va ravvisata l'originalità dell'opera in quanto ogni linguaggio poetico, per essere tale, è un linguaggio reinventato, non più denotativo ma connotativo.

La presunzione della ragione, e per essa della scienza, di voler non solo conoscere ma inventare la realtà, è oggetto di satire ed umorismo da parte del poeta, soprattutto nelle raccolte *El sueño de Escipión* e *El azar objetivo*; satira ed umorismo che sfoceranno nell'esaltazione del caso, unica legge che regola l'universo, incontrollabile in quanto "desvarío de la lógica" (*Elogio de Linneo*, p. 135).

Dal punto di vista semantico la poesia di Carnero non si discosta, in generale, dai tempi ricorrenti nella produzione poetica contemporanea. Come rileva anche Bousoño, nell'epoca attuale la realtà è l'impressione, ma essendo questa istantanea, e quindi fugace, Morte, Individualità e Fugacità diventano centrali. Sotto questa luce vanno dunque viste, secondo me, le varie e numerosissime citazioni e riferimenti culturali (da Ovidio, Burke, Watteau, Lawrence e Scarlatti a Platone, Giorgione, Kandinsky, Nietzsche, Wittenstein, ecc): constatata l'impossibilità di conoscere la realtà, l'A. si ancora a ciò che su di essa è stato prodotto nel tempo, recuperando letteratura e cultura nella totalità delle loro manifestazioni.

Antonina Paba

Luciano Vandelli, *L'ordinamento regionale spagnolo*, Milano, A. Giuffrè Editore, 1980, pp. 446.

Uno degli aspetti più interessanti della Costituzione spagnola del 1978 è senza dubbio quello relativo all'assetto delle economie regionali, e questo soprattutto per due motivi: uno di ordine storico-politico (si è tentato infatti di risolvere un

problema che viene da lontano, dallo stesso momento della configurazione della Spagna come Stato moderno, e che, rinvigorito col Romanticismo, è stato fonte di continue tensioni politiche); l'altro di diritto costituzionale comparato (solo le Costituzioni che nascono come reazione a regimi totalitaristi fortemente centralisti danno particolare rilievo alle autonomie regionali, prevedendone dettagliatamente tutele e sfere di competenza; a tale costante non sono sfuggite nè l'Italia post-fascista nè la Spagna post-franchista. Visto poi dall'ottica dell'ordinamento regionale italiano, quello spagnolo assume un interesse particolare data l'intercambiabilità di influenze tra i due paesi: se la Costituzione spagnola del 1931 costituì infatti, in tema di autonomie regionali, un modello cui si rifece la Costituzione italiana del 1948, quest'ultima ha rappresentato a sua volta un importante punto di riferimento per l'attuale Costituzione spagnola). L. V. tratta dunque nel suo brillante saggio uno dei temi più interessanti e al tempo stesso più controversi della Costituzione spagnola, e uno dei pochi su cui il costituente — che in generale si rifà alle diverse Costituzioni europee, combinandone gli elementi — ha formulato una soluzione originale.

Il libro si struttura in tre parti: la prima comprende un ampio profilo storico del problema regionale spagnolo dagli inizi dell'Ottocento, la seconda descrive la transizione dal franchismo alla democrazia e l'istituzione dei regimi di pre-autonomia; la terza infine analizza l'assetto regionale previsto dalla Costituzione. Le prime due parti costituiscono dunque delle premesse che, ubicando la disciplina in esame nel processo storico-costituzionale del paese in cui è nata, ci avviano a coglierne l'essenza. A questo proposito non sarebbe stato forse di troppo anche un rapido *excursus* sulle origini del problema autonomistico spagnolo, nonché sulla politica asburgica e borbonica al riguardo, strana lacuna in un saggio che tende sempre ad inquadrare il particolare tema trattato in una dimensione diacronica e sincronica più ampia.

Tale criterio viene ampiamente seguito anche nella terza parte del libro, i cui due primi capitoli (dedicati rispettivamente alla politica del "consenso" tra i partiti durante il periodo costituente e ai lineamenti fondamentali del testo costituzionale) costituiscono ancora una volta delle premesse necessarie per cogliere il particolare clima politico in cui è stata redatta la Costituzione e per captarne lo spirito informatore. Si passa infine all'esame del tema specifico, analizzandolo in tutti i suoi aspetti: caratteri generali dell'ordinamento regionale, statuti e organizzazione delle comunità autonome, loro competenze, controlli statali e conflitti di attribuzione. Nell'impossibilità di riassumere in questa sede il denso contenuto del saggio, mi limiterò a ricordarne le linee fondamentali. Il nuovo assetto regionale rappresenta, secondo L.V., una chiara formula di compromesso tra tendenze contrapposte (centraliste, regionaliste e federaliste), che risulta evidente nell'art. 2 in cui, per controbilanciare il riconoscimento al "*derecho a la autonomía de las nacionalidades y regiones*", si ripete insistentemente il principio di "*indisoluble unidad de la nación española, patria común e indivisible de todos los españoles*". Per quanto riguarda poi la disciplina di tale autonomia, L.V. sottolinea che il costituente non impone una ripartizione del territorio nazionale dall'alto (come fa la Costituzione italiana che elenca direttamente e tassativamente le regioni) e favorisce in cambio un'iniziativa dal basso, lasciando decidere agli

enti e alle popolazioni locali sul se, in che modo e quando avviare il processo autonomistico. Lo spirito generale è comunque quello di evitare la regionalizzazione limitata ai casi di spiccata identità storica (come aveva fatto invece la Costituzione del 1931) e di favorirne l'estensione a tutto il territorio. Tuttavia, riconoscendo l'eterogeneità esistente all'interno dello Stato spagnolo (eterogeneità che nel caso italiano è stata sancita costituzionalmente distinguendo le regioni a statuto ordinario da quelle a statuto speciale), la Costituzione prevede due *iter* diversi per raggiungere la piena autonomia, che si differenziano sia nei tempi che nell'ampiezza delle competenze assumibili immediatamente; si tratta però di una distinzione transitoria, dato che alla fine del processo tutte le comunità autonome godranno di un'uguale situazione giuridica e il loro grado di autonomia dipenderà esclusivamente dalle proprie scelte statutarie. Il costituente spagnolo si è infine rifiutato di adottare un criterio di uniformità anche nei riguardi della struttura e degli organi delle comunità autonome (diversamente dalla Costituzione italiana), rimandando ai singoli statuti il modello organizzativo di ognuna di esse. Si è creato in tal modo un sistema autonomistico peculiare e originale, che presenta il massimo grado di elasticità e adattabilità ai singoli territori. Nel capitolo conclusivo L.V. non si nasconde tuttavia i rischi, le incertezze e le tensioni che possono derivare da un sistema così flessibile, previsione che si è puntualmente verificata nella prima fase di attuazione dell'ordinamento regionale spagnolo.

Chiude infine lo studio un'ampissima nota bibliografica che riassume e sintetizza le dettagliate note a pie' di pagina. Queste ultime costituiscono una vera miniera di fonti e informazioni e riuniscono, oltre ai riferimenti puntuali e commentati alla moderna bibliografia giuridica sul regionalismo in generale e su quello spagnolo in particolare, anche rimandi a dichiarazioni e discorsi di eminenti uomini politici, a dibattiti parlamentari, a decreti, leggi, bollettini ufficiali, etc.

Nel complesso ci troviamo di fronte a uno studio rigoroso e documentatissimo, centrato su un problema specifico della Costituzione spagnola, ma che tende costantemente a scavalcarlo, collegandolo sia alla storia del costituzionalismo iberico che al diritto costituzionale comparato. Malgrado il rigore scientifico della trattazione e la varietà degli elementi considerati, l'analisi è condotta con tale sistematicità e chiarezza da risultare accessibile anche a un lettore non precisamente esperto in giurisprudenza. Saggio che brilla inoltre — tra la proliferazione di articoli e manuali pubblicati negli ultimi due anni su temi della Costituzione spagnola, e quasi tutti inficiati da un'ideologia politica di parte — per la sua assoluta obiettività.

Maria Giovanna Chiesa

* * *

Die Lateinamerikanische Hacienda. La hacienda en América latina.

Akten des interdisziplinären Kolloquiums Juni 1978, herausgegeben von Gustav Siebenmann, St. Gallen, Lateinamerikanisches Institut an der Hochschule St. Gallen, 1979, pp. XIV-237.

Nel giugno del 1978 ebbe luogo a S. Gallo un colloquio interdisciplinare sulla "hacienda" latinoamericana, concepito, risulta chiaramente, soprattutto da Gustav Siebenmann, che infatti ne cura gli atti, premettendo un "prefacio" che enuncia i propositi e facendo seguire un "Epílogo" che mette a fuoco i risultati.

Lo stesso Siebenmann tenne una delle otto relazioni, su *La hacienda en la literatura* (in spagnolo, con un riassunto in tedesco; in altri casi avviene il contrario, in modo che sostanzialmente gli atti possono essere seguiti sia da coloro che leggono in spagnolo sia da coloro che leggono in tedesco), e credo che sia dalla lettura di essa che possiamo dedurre le motivazioni profonde del colloquio. Un libro che, essendo stato scritto in tedesco, restò ignoto nell'America latina, *Zorniges Lateinamerika. Selbstdarstellung eines Kontinents*, di Ronald Daus (Düsseldorf, 1973), si propone una revisione storica della realtà sociale e umana del continente latinoamericano e individua il punto differenziale coll'America angloparlante nel sistema dell'"hacienda". "Es significativo que Daus se basa, para su apreciación de la hacienda, exclusivamente en la que hacen de esa realidad los escritores latinoamericanos; la lectura de la novela reemplaza la investigación histórico-social y económica" (p. 127), osserva Siebenmann. Eppure Daus vuol giungere a conclusioni sociostoriche: tende a ritenere che la rappresentazione letteraria è la realtà stessa. "La visión crítica y estereotipada de la hacienda desemboca en un mito negativo que influye tanto en la producción cuanto en la recepción de la literatura social" (p. 138). "La representación literaria se efectúa a través de un mito donde se conjugan alguna ideología y una serie de datos estereotipados". Fatte queste osservazioni, doveva sorgere spontanea nella mente di Siebenmann una domanda: cosa pensano della "hacienda" (e della "fazenda" brasiliana) gli storici, gli economisti, i sociologi? La risposta poteva essere data, o cominciata a dare, da un colloquio interdisciplinare in cui convenissero appunto economisti, sociologi, storici e storici letterari.

Quest'ultima categoria è rappresentata negli atti dall'unico latino-americano presente, il peruviano Alberto Escobar, il quale tratta della "hacienda" come viene rappresentato nell'opera di José María Arguedas ed interviene nelle discussioni segnalando il pericolo di uno studio troppo tecnico della "hacienda" come organizzazione economica: "Una visión de la hacienda desencajada de la totalidad de un país, estado, nación, región o como se le quiera llamar, se me ocurre un tanto extraña y peligrosa, en la medida que desvirtúa el sentido de lo que la hacienda constituye o constituyó para las sociedades dentro de las cuales funcionó como sistema" (p. 117). Una posizione abbastanza vicina a quella di Escobar, è quella del sociologo Hans-Albert Steger il quale rileva la inevitabilità dell'uso di "monedas conceptuales". Steger mi sembra troppo incline ad affermazioni generalizzanti, per esempio quando stabilisce un "modello francese" di nazione, artificialmente applicato ai nuovi stati latinoamericani, mentre poi, durante la discussione,

contrappone la concezione europea del partito politico alla concezione latinoamericana: "Nosotros, en Europa, hemos formado los Partidos políticos después del período napoleónico y sobre la base de la ideologización. En América Latina, en cambio, todavía quedan restos de la formación de partidos preideológicos" (p. 219). Partiti que sono "galaxias" di opinioni ce ne sono, anzi sono caratteristici, nel mondo anglosassone, e si direbbe che ci siano anche in Europa, e non solo "todavía", ma sempre più. Comunque, le posizioni di Steger sono importanti nel contesto del colloquio, rappresentando un polo epistemologico contrario a quello prevalente in esso, e rappresentato dalla maggior parte delle relazioni: quella di R. Pietschmann sulla storia dell'agro ispanoamericano coloniale (in realtà con un'ottica prevalentemente messicana), quella di H.J. Nickel sulla "hacienda" nel Messico indipendente e le due, di H. Kellenbenz e B. Freitag, sulla "fazenda" brasiliana (che poi è restata alquanto in ombra durante le discussioni). A sé si colloca la relazione sul sistema economico latinoamericano coloniale di Marcello Carmagnani, con "reflexiones" che "cubren sólo aquella parte de la realidad histórica total que es la económica", con uno spiccato interesse per la dimensione sincronica.

Nell'epilogo, Siebenmann segnala come un risultato del colloquio l'affermata necessità di risposte diversificate secondo le epoche e le situazioni locali. L'economia rurale latinoamericana non si può ridurre al modello convenzionale della "hacienda". Occorrono ricerche specifiche indipendenti dalla mitizzazione letteraria, la quale ha anticipato la ricerca scientifica e in certo senso l'ha stimolata, e del resto rappresenta l'esigenza di una visione integrale della realtà umana, in cui il fatto puramente economico si inserisce, acquistandovi il suo concreto significato. L'interdisciplinarietà mette a confronto approcci diversi, ognuno dei quali ha i suoi inconvenienti e che tuttavia possono reciprocamente compararsi e fecondarsi.

Quanto sia vero che non si può schematizzare al di là di certo limite, anche rendendosi conto che ci è impossibile pensare senza riduzioni di complessità, senza "monete concettuali", risulta anche dal fatto che in realtà il colloquio riguarda quella che chiameremo l'America meticcina, di lingua spagnola o di lingua portoghese (ma sembra che la "fazenda açucareira" sia cosa ben diversa dalla "hacienda", essendo caratterizzata dalla monocultura e quindi da un orizzonte economico intercontinentale, estraneo per lo più all'"hacienda" peruviana o messicana): non riguarda minimamente il Río de la Plata, che pure è America latina.

Ci si può chiedere se simili convegni non risulterebbero più fecondi con un capovolgimento di procedure: dapprima pubblicare, o far circolare fra i futuri partecipanti, le relazioni; sopporre lette e assimilate e confrontate tali relazioni; e solo a questo punto riunire i relatori per la discussione. Questa sarebbe senza dubbio più incisiva e più attenta. Ma bisogna dire che anche così come è il volume degli atti di San Gallo risulta un termine di riferimento assai importante per chi si occupa da una parte di storia letteraria e dall'altra di storia e di sociologia dell'America latina. E' senza dubbio ingenuo trattare le rappresentazioni letterarie come documenti di una realtà extraletteraria; d'altra parte, bisogna tener conto del fatto che non solo anche la narrazione storica filtra la realtà extraletteraria in una visione che a sua volta è eterogenea ad essa, ma l'opera letteraria, se è inaffidabile come testimonianza storica (se non come testimonianza del punto di vista dell'autore), ha il pre-

gio di aspirare spesso alla rappresentazione della realtà umana nella sua concretezza esistenziale: la "hacienda" come realtà economica è un'astrazione; la realtà è inesauribilmente complessa ed anche contraddittoria; per esempio, la "hacienda" poté essere e fu (osserva Steger) "opresora y protectora a la vez" (p. 106). (A questo proposito, si nota la scarsa attenzione dei convenuti per la realtà angloamericana come termine di paragone: questa più o meno mitizzata "hacienda" non risulta molto dissimile dalle piantagioni del Sud degli Stati Uniti, per esempio nella simbiosi di una razza padrona e di una razza più o meno serva). Capire la realtà è difficile; al limite non si capisce mai; la discussione resta sempre aperta. E' chiaro che la maniera più sicura per concludere molto è di osservare poco, possibilmente avendo già formulato un giudizio d'insieme su quello che ci si accinge a osservare.

Franco Meregalli

* * *

Juan Olivero, *El Miguel Angel Asturias que yo conocí (Relato anecdótico)*, Guatemala, Editorial Cultural Centroamericana, S.A., 1980, pp. XIII-210.

In certi casi bisognerebbe vergognarsi di saper usare la penna. Lo dico a proposito di questo libro, pubblicato sotto il falso pretesto di riscattare la memoria di un "amico", in realtà al servizio della più grossolana, e squalificante, mistificazione pro-governativa, per svuotare la figura e l'opera dello scrittore guatemalteco di ogni gravidanza morale, di ogni impegno politico. Delittuoso modo di agire, soprattutto da parte di chi si professa da lunga data intimo dello scrittore.

Sul risvolto di copertina domina, infatti, la figura soddisfatta di questo fiero "amico", campione di tanta impresa; particolare di una fotografia che campeggia all'inizio del volume e nella quale si vede Asturias abbracciare, con Clemente Marroquín Rojas, l'Olivero. Il biografo, nelle pagine introduttive, vanta il valore della sua opera, polemizzando con il "manicomio de la crítica literaria", rea di "maquinaciones malévolas" o di "ditirambo hiperbólico" (p. XI); per questo afferma di aver preferito offrire al lettore "un testimonio basado en una amistad de tres cuartos de siglo, sin otra intención que la de hacer un esbozo a grandes rasgos de su (di Asturias) personalidad humana [...]" (pp. XI-XII). Il fine è duplice: far conoscere come era realmente Asturias, e "defender su memoria y desvanecer las acusaciones perversas e infundadas que surgieron a todo lo largo de la América Latina cuando le fuera concedido el Premio Nobel de Literatura en 1967". (p. XII)

La vera finalità del lavoro dell'Olivero è in realtà di affermare che Asturias, se non fosse stato "maldestro", ingenuo e vittima di influenze negative, che gli fecero commettere errori politici, avrebbe potuto trascorrere una vita confortevole in Guatemala, "rodeado de la estima de sus amigos y de sus admiradores"

(p. XIII). Questo l'autore va dimostrando nel corso del libro, nelle quasi trecento pagine di racconto-testimonianza, alle quali si aggiunge la riproduzione in facsimile di lettere di Asturias, dalle quali però, o almeno da alcune di esse, l'impegno morale e politico dello scrittore traspare evidente, ma senza che l'Olivero se ne accorga. Insomma un "muy mal servicio" con "muy mala intención", al contrario di quanto ebbe a scrivere Sor Juana dei suoi amici, nella famosa *Respuesta a Sor Filotea*.

In sè non varrebbe la pena di sprecare parole per questo squalificato, e squalificante, libro dell'Olivero, che pure per talune notizie intorno all'infanzia di Asturias potrebbe presentare un certo interesse. Ritengo tuttavia che si debbano smascherare le falsità, le smaccate invenzioni su cui il racconto si costruisce. Basterà qualche esempio. Della delittuosa intenzione dell'Olivero di fare di Asturias un pusillanimo sono documentazione scoperta la pagina 29 e seguenti, quando afferma che nel 1917, organizzata la festa studentesca del "Viernes de dolores", soppressa da Estrada Cabrera, nè il giovane scrittore nè David Vela riuscirono a farsi espellere dalla Escuela de Medicina come altri studenti per aver mancato di rispetto al dittatore [per l'Olivero un "gran Viejo" (p. 31), con maiuscola e tutto, benchè non possa esimersi dal condannarne il regime dittatoriale, delle cui malefatte però sembra far colpa soprattutto allo zelo dei collaboratori].

L'intenzione denigratoria dell'autore è confermata dalle rozze citazioni di pareri critici intorno al valore della "jijantáfora" (*sic*) nell'opera di Asturias (pp. 53-61) e dall'apparente difesa dell'originalità del *Señor Presidente* nei confronti di *Tirano Banderas* (pp. 65-69). Si aggiunga il pressapochismo della documentazione: a p. 67 l'Olivero afferma che "Ya de regreso a Guatemala, 1932, todavía la pulió (la novela) una y más veces trabajando sin descanso, hasta terminarlo", quando è ormai da tempo provato che il romanzo era ultimato al momento in cui Asturias lasciava Parigi, nell'anno indicato. Che poi la "Jijantáfora", come si ostina a chiamarla, fosse l'"hallazgo", la "forma definitiva" che lo scrittore "iba a imprimir a su novela" è affermazione quanto meno singolare.

Nel 1932 l'Olivero fa di Asturias un postulante per un "cargo público de importancia, en el gobierno del Presidente Ubico que había sido limpiamente electo para la Primera Magistratura y que parecía haberse iniciado bajo los mejores auspicios, el año anterior." (p. 90) Furbescamente egli sottolinea le importanti protezioni di cui godeva Asturias, la sfumata prospettiva di essere nominato Ministro dell'Istruzione, l'ingresso nella redazione del governativo "El Liberal Progresista", l'avventura de "El Diario del Aire", per la cui realizzazione lo scrittore utilizzò "la única radiodifusora existente, de propiedad del Gobierno, la TGW, por una condescendencia del Presidente Ubico, sin cuya bendición no hubiera sido prudente ni siquiera intentar una aventura del género, y menos aún utilizando los bienes del Gobierno." (p. 97)

La tattica dell'Olivero è più che scoperta; egli prosegue segnalando la protezione del dittatore, "que no pedía nada en cambio" (p. 98); protezione che "tenía forzosamente que producir un sentimiento de gratitud, tanto en Moyas (M.A. Asturias) como en Soler y Pérez hacia él, lo que expresaban en cuantas oportunidades se presentaba aunque en forma quizás exagerada, porque eran un par de inocentes seres humanos sin malicia." (pp. 98-99) Con questa abile, ma degradante, tattica l'Olivero va erodendo progressivamente la figura di Asturias, mentre celebra

i “catorce años de paz y tranquilidad que había disfrutado el país” (p. 101) sotto il governo sanguinario di Ubico, che al momento della caduta definisce “pobre fiebra domesticada por un ataque de gripe” (*ivi*), non abbattuta, quindi, dalla rivolta popolare, ma da una banale influenza.

L'autore di questo aureo libro si intrattiene poi sull'esilio “volontario” di Asturias, informando come alla chiusura de “El Diario del Aire” da parte del Presidente provvisorio, lo scrittore fosse disprezzato dagli amici per la sua passività nella lotta contro Ubico: “lo cubrieron de improperios que no merecía, porque él no era más que un poeta iluminado por la gracia divina, con las ideas más infantiles sobre los misterios y los callejones insondables de la política. Y de los del destino.” (p. 109)

Anche l'accettazione dell'incarico di ambasciatore in Salvador, al tempo di Arbenz, è presentata dall'Olivero come un atto di ambizione da parte di Asturias, influenzato dalla moglie Blanca. Inutile dire che su Arbenz il giudizio è più che negativo: mancanza di personalità di statista, di esperienza politica, in balia degli adulatori che spadroneggiavano emettendo atti di confisca, “ensayando un experimento pseudo-socialista que no se acomodaba con la mentalidad bonachona y tradicionalista de sus habitantes (del Guatemala), aún aquellos de las clases desposeídas, en una *debauche* que no podía tener más que el epílogo lógico que tuvo: la autodestrucción y la debacle.” (p. 114)

Neppure le dimissioni di Asturias da ambasciatore, di fronte all'invasione mercenaria della patria — l'intervento dell'aviazione è presentato come “umanitario: “de tanto en tanto uno o dos avioncitos de caza de modelos anticuados de la segunda guerra mundial, volaban sobre el cielo de la ciudad de Guatemala, anunciando previamente por la radio, que atacarían algún objetivo militar para que la población civil tomara sus precauciones” (pp. 119-120) —, furono volontarie per l'Olivero, bensì revoca dall'incarico da parte del nuovo governo, col quale, poco abilmente, ingenuamente, lo scrittore si era compromesso.

Il rifugiarsi della coppia Asturias a Buenos Aires fu motivo, afferma l'amico, attraverso le relazioni di doña Blanca, “para reiniciar una nueva vida, acogiéndose a la protección de los grupos extremistas que seguían con calma las instrucciones del Kominform [...]” (p. 123) La situazione economica della coppia avrebbe spinto Miguel Angel, “inteligentemente dirigido por su esposa” (p. 123), di nuovo a un lavoro intenso e quindi a scrivere la “trilogía antinorteamericana”, *El Papa Verde*, *Week-end en Guatemala* e *Los ojos de los enterrados*, opere, che, bontà sua, l'Olivero dice ben scritte, “pero que carecían del elemento indispensable en la obra de arte, la espontaneidad, por su condición de obras escritas “por encargo” para colaborar en una tarea intelectualmente poco limpia, como era la de servir a intereses extraños y a las tortuosas maquinaciones de la política soviética, [...]” (p. 123). Secondo il biografo proprio il Kominform si sarebbe incaricato di far tradurre “a todos los idiomas de los países civilizados de Europa — evidentemente per l'Olivero ve ne sono ancora di non civili — que no podían perdonar, (heridos en sus sentimientos patrióticos) la caudalosa ayuda económica y militar que recibieron de los Estados Unidos para ganar una guerra que ya tenían perdida, recuperar su soberanía y revivir sus economías devastadas por esa guerra y también en los países semi-civilizados que no habían recibido su parte del botín en el festín bélico” (p. 124)

Per l'Olivero è logico che ciò portasse ad Asturias il Premio Lenin della Pace, o per meglio dire "los miles de rublos [...] gracias a los cuales, y por primera vez en muchos años, el nuevo "ménage" de Miguel Angel pudo por fin respirar en paz" (ivi). Naturalmente l'editore Feltrinelli fu, secondo il biografo, il grande diffusore della trilogia anti-yankee; cosa misteriosa, perchè *Week-end en Guatemala* fu da me proposto alla Nuova Accademia e da questa pubblicato, mentre *Los ojos de los interrados* fu edito più tardi da Rizzoli. Feltrinelli aveva in anni precedenti edita la traduzione del *Señor Presidente*, e con scarso successo; ancor prima gli Editori Riuniti avevano pubblicato *El Papa Verde*. Comunque, incrollabile nella decisione di difendere l'amico, l'Olivero avverte che nel prologo al libro di Marta Pilón su Asturias egli spiegava che lo scrittore aveva composto questo "tipo polémico" di opere "por razones circunstanciales", ma che "eso había dejado intacto su espíritu independiente" (p. 125).

Et de hoc satis. Non vale la pena di continuare a evidenziare questi "fiori dell'amicizia". Consola apprendere, comunque, dalla nota di certo Epaminondas Quintana, sul secondo risvolto di copertina, che questa "historia tan interesante, tan amena, tan bien escrita y editada con tanta elegancia" è previsto possa non essere "muy del agrado de los miguelangelistas "a outrance", né dei suoi detrattori sistematici "de mala fe". Ad ogni modo l'Olivero non ne farà il minimo caso. Campione della verità e dell'amicizia quale l'abbiamo visto, "todos pueden estar seguros de una cosa: que digan lo que digan de su obra, Juan Olivero los oirá con la deliciosa insouciance que ha desplegado desde cuando era un adolescente y devoraba los libros de Queiroz y de Anatole France, con la mayor tranquilidad de espíritu, encogiéndose de hombros y sonriendo porque bien sabe que no se puede contentar a todo el mundo". Grande filosofia, olimpica indifferenza, frutto della buona coscienza, senza dubbio, del dovere compiuto. Ciò che può preoccupare il lettore è quanto il citato Epaminondas minaccia al termine del suo fine intervento: "Y estén listos todos los admiradores de ese "maître de savoir faire", de ese "bambino pericoloso" — l'Olivero — a quien admiraba el incontentable Clemente Marroquín Rojas, porque cuando menos lo esperemos saltará otra vez de nuestro trampolín, al pozo fecundo de los recuerdos, para regocijarnos con otro libro sobre su vida en Italia cuando tenía sólo veintiocho años..." Diavolo di un bimbo terribile!, ¡Qué niño más travieso! Fortunatamente non siamo tra i suoi ammiratori.

Giuseppe Bellini

Jorge Luis Borges, *Poesie (1923-1976)*, scelte da J.L. Borges, introduzione e note di Roberto Paoli, traduzione di Livio Bacchi Wilcock, Milano, Rizzoli, 1980, pp. 322.

La fortuna di Borges continua in Italia, dove lo scrittore argentino è uno degli autori latinoamericani più tradotti e commentati. Ancora non abbiamo recensito

questo volume che lo stesso editore annuncia, nella traduzione di Cesco Vian, l'apparizione di *La moneta di ferro*, libro del 1976, in parte antologizzato nel volume che commentiamo, attualizzato, sembra, da un breve racconto inedito. Né sarà l'ultimo titolo, poichè l'opera di Borges è divenuta passaggio obbligatorio per ogni persona colta, a qualunque orientamento appartenga, come momento chiave della cultura del nostro secolo.

Tra i libri di questo singolare scrittore, ora, a ottantaquattro anni, Premio Balzan, ma non ancora, e forse mai più, Premio Nobel — in occasione dell'assegnazione 1980, Borges sembra abbia affermato di sentirsi "aliviado" per la mancata concessione (Cfr. "El País", 10/X/1980), modo come un altro per consolarsene —, l'antologia della sua opera lirica ha un valore particolare. Anche perchè proprio questo settore sembrò per anni marginale, anzi abbandonato dopo gli esiti ultraisti degli anni venti, da *Fervor de Buenos Aires* (1923) a *Luna de enfrente* (1925), quindi al più tardo *Cuaderno San Martín* (1929). È con *El Hacedor* (1960) che Borges torna, infatti, attivamente alla poesia, dando in essa in pochi anni libri della rilevanza de *El otro, el mismo* (1964), *Elogio de la sombra* (1969), *El oro de los tigres* (1972), *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro* (1976) e *Historia de la noche* (1977).

Borges si è esercitato spesso a scegliere tra i propri testi; ne sono prova le varie *Antologías personales*, che neppure da noi hanno mancato di essere tradotte. E' sempre interessante seguire le preferenze dell'autore, il difficile tragitto nel proprio giardino. Ora nel volume curato dal Paoli lo scrittore argentino si esercita nuovamente nella scelta, comprendendo l'arco completo della sua creazione poetica. Ritroviamo qui componimenti famosi, come "Las calles", "El Sur", "Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad", "La noche que en le Sur lo velaron", "Ariosto y los Arabes", "Mateo XXV, 30", "Juan I, 14", il noto "Poema de los dones", cui si aggiunge "Otro poema de los dones", dove si condensa l'essenza totale dell'esperienza vitale dell'uomo Borges, e numerosi altri momenti lirici. La raccolta si chiude significativamente con il poema "Heráclito", da *La moneda de hierro*, identificazione del poeta col personaggio alluso, nella coscienza di un trascorrere inarrestabile che già ha colto dei volti cari il più amato, la madre.

Le affermate metafore, i labirinti, le percezioni profonde di un ritmo universale che è sempre problema, si mescolano ad antiche suggestioni divenute mitologia intima, gli avi e le spade, le gesta antiche e dell'Indipendenza, l'ossessivo richiamo del mondo sassone. Tutto dà all'insieme un senso inquietante del labile trascorrere umano tra le cose e la storia; perchè la poesia di Borges risuona, in altre forme e con note diversamente caratterizzanti, come quella di un suo costante, e fondamentale, riferimento, Quevedo, di una dimensione filosofica nella quale l'umano si riflette con intima inquietudine.

Nello studio introduttivo Roberto Paoli conduce un approfondito esame dell'opera poetica borgesiana — non dimentichiamo di lui, per la prosa, il prezioso libro di qualche anno fa, *Borges: percorsi di significato* (1977) —, sottolineando i temi dominanti, i punti d'incontro, o di diversificazione, con la lirica barocca e contemporanea, con autori come Quevedo, Whitman e Unamuno, ma anche con Cervantes; la dimensione dell'esperienza ultraista, i miti molteplici, tra essi la pampa, la frontiera, le presenze eroiche, l'assillo esistenziale e l'atteggiamento stoico,

l'insistita enumerazione delle vanità, collegata a Góngora ma anche a Sor Juana. L'esame del Paoli penetra lucidamente la struttura del poema borgesiano, ne sottolinea la peculiarità, le prove innumerevoli nella costruzione di una galleria aperta di personaggi di ogni categoria, del pensiero e dell'azione, in muto, significativo confronto, tra la letteratura e la spada, ma anche nel raro incontro tra azione concreta della spada e della penna, come in Sarmiento.

Lo studioso difende l'estraneità di Borges, pur nel "primato delle armi", da ogni inclinazione, o tentazione, fascista e ne fa un esempio della "crisi d'identità dell'uomo contemporaneo" (p. 26), della "frustrazione essenziale dell'Artefice" (*ivi*). Il surrogato contro tale fallimento e il presente "degenerato" sta nel canto degli antichi miti e delle "gesta perdute" (p. 27). Ma il Paoli offre un suggestivo raffronto anche con Don Chisciotte, un uomo che "non può capire né agire al di fuori dei propri libri, nei quali si è cristallizzato un passato (o un mito) che il dinamismo della storia ha travolto" (*ivi*). E ancora, uomo d'armi fallito, che si rifugia in un universo apparentemente libresco, Borges trae da esso la forza per opporsi alle mitologie contemporanee. Conclusione affascinante, che invoglia a una rilettura in questa chiave di tutta l'opera borgesiana:

Giuseppe Bellini

Ernesto Cardenal, *Antología poética*, seleção e tradução de Paulo de Carvalho Neto, Rio de Janeiro, Salamandra, 1979, pp. 103.

Dal 1979, anno in cui questa antologia curata dal romanziere brasiliano Paulo de Carvalho Neto — autore di un testo rilevante come *Mi tío Atahualpa* (la prima edizione è in spagnolo, 1972) —, a oggi la situazione di Cardenal e del Nicaragua è radicalmente mutata. La lunga lotta di Ernesto — lo ricordo nel 1977, a Los Chiles, in pieno tropico, nella "finca" di José Coronel Urtecho, patriarca della poesia nicaraguense, acceso oppositore della dittatura — se ha avuto una prima sconfitta, il bombardamento della comunità di Solentimane, nel Gran Lago di Nicaragua, ha poi visto, attraverso la guerra civile, l'abbattimento di Somoza e la sua stessa incorporazione nel nuovo governo quale responsabile del Ministero della Cultura.

Ora, più che mai, l'antologia che commento ha il valore di una testimonianza, alla vigilia dei nuovi avvenimenti. Significativa è la prefazione del vescovo brasiliano di S. Félix de Araguaia, Pedro Casaldáliga, a suo tempo accusato di aver avuto contatti con il prete rivoluzionario nicaraguense — "eu já fui gloriosamente acusado de ter relacionamento contigo" (p. 11)—, il quale interpreta la poesia e la militanza politica di Cardenal alla luce dell'americana teologia della liberazione, in una fusione di cristianesimo delle origini e di socialismo, del partito di Dio e del partito dell'Uomo, "que são un Partido só. Universalmente humano. Sempre religioso." (p. 8)

La sincerità della passione americana, per la libertà del continente, è captata in profondità dal prefatore e fatta propria con sincero entusiasmo; ma anche lo è, nella peculiarità dello stile poetico, la funzione della sua poesia: "Cardenal é contemplativo e profético, ecológico e como que electrónico, a um só tempo. Um gravador cósmico. Um pássaro natural, técnico em computadores. Uma estranha fusão — em contestação complementar — das duas Américas: a "grande Babilônia" do poder e da destruição e a antiga "Llacta mama" do milho e da simplicidade fraterna" (*ivi*). In sostanza, nella sua poesia, Ernesto Cardenal è inteso "Intérprete da nossa Hora e da Terra nossa" (p. 11).

Da parte sua l'antologo e traduttore — il volume non reca testo a fronte — non esita a sposare la definizione di altri critici, dichiarando Cardenal il più grande rinnovatore della poesia latinoamericana dopo Neruda (p. 13). La decisione, di por mano alla traduzione del poeta nicaraguense sembra scaturire nel Carvalho Neto da un'improvvisa illuminazione: durante una messa nella chiesa di San José, a Northridge, per una folla di latinoamericani residenti negli Stati Uniti, celebrata da Cardenal, il traduttore afferma di aver avuto modo di constatare "que na sua palavra evangélica a religião não se converte em ópio do povo"; più tardi, già intento alla traduzione, "também compreendi que o compromisso de Cardenal não é com nenhum partido ou seita mas sim com a humanidade, com o cosmos, com o ser, com todas as criaturas e que a sua poesia política é uma "poesia política" mas não "poesia de propaganda política" duas coisas diferentes." (p. 13)

Il merito, tra l'altro, di questa impresa del Carvalho Neto è che si tratta della prima antologia in portoghese della poesia di Ernesto Cardenal, dai *Salmos* (1969) a *Hora Cero* (1971), *Homenaje a los indios americanos* (1972), a *Oración para Marilyn Monroe* (1972), in una fine resa che non tradisce mai lo spirito dell'originale.

Giuseppe Bellini

Carlos Fuentes, *Una familia lejana*, Barcelona, Ed. Bruguera, 1980, pp. 223.

Il libro va segnalato, anzitutto, come una storia affascinante, in cui nel dialogo tra il narratore e il suo interlocutore Brandly, C.F. ripropone il tema della ricerca d'identità attraverso il tempo soggettivo e labirintico della memoria, in lotta contro l'oblio, e il tempo della Storia.

Il Tempo, come ricordava Platone, non è l'immagine dell'eternità, ma l'immagine mobile dell'eternità e l'uomo è nel tempo, come sistema fisico, come individuo biologico, come soggetto e oggetto del corpo degli eventi storici. Per trovare l'unità individuale, egli deve ricercare l'unità temporale.

Il recupero del passato, indispensabile perchè l'individuo acquisti identità propria, è l'argomento centrale del romanzo. In esso si osservano la continuità temporale e la proiezione dei personaggi nel passato, nel presente, nel futuro, tecnica

non certo nuova nel romanzo ispano-americano. L'originalità di Fuentes sta nel modo in cui utilizza il metodo narrativo, riuscendo ad offrire una visione completa di una realtà sociale e di un'esistenza.

La conversazione, filo conduttore del romanzo, si svolge in un salotto dell'"Automobile Club" di Parigi, fra l'autore stesso e l'anziano conte Brandly, che si accinge a raccontare la strana storia della sua relazione con l'archeologo messicano Hugo Heredia e il figlio Víctor.

Ambedue i personaggi, legati da una complicità amorosa (sotto cui si nasconde l'odio profondo del padre verso il figlio, che non ha saputo recepire il messaggio d'amore per le pietre antiche, testimoni del passato nazionale), instaurano un gioco curioso: quello di telefonare ai loro omonimi di tutte le città che visitavano. Per ironia del destino, a Víctor corrispondono gli omonimi vecchi, e al padre quelli giovani. A Parigi, mentre sono ospiti nel palazzo del conte Brandly, vengono in contatto con l'omonimo Víctor Heredia, "el otro Heredia", che li aspetta nella sua villa di Clos de Renard, in Enghien-le Bain. Brandly vive un'esperienza indimenticabile, alla mercè dello strano padrone di casa, verso il quale nutre un'improvvisa antipatia e, prova un senso di irritazione, accentuati dal contrasto tra il modo grossolano d'esprimersi e la nobiltà classica delle sembianze di "Heredia", tra "la hermosa cabeza leonina y su estatura media, su torso robusto y cuadrado, sus manos vulgares, cortas y romas" (p. 49).

Dal canto suo, il giovane Víctor soccombe alla volontà di André, figlio dell'altro "Heredia", fino a cedere a un accoppiamento perverso e sensuale, che è allo stesso tempo, platonica ricostruzione di un'unità originaria.

Già nei romanzi precedenti, i personaggi di Fuentes ricorrono al sesso per comunicare con gli altri esseri e ricercare, attraverso il rapporto più intimo, l'identità perduta. Tutto sembra, predisposto da tempo, in un'atmosfera in cui sogno e realtà si confondono, si contaminano e si compensano, anche se per l'autore il comportamento umano non è determinato da regole anteriori, ma risponde a diversi stimoli che ne modificano intensamente la condotta.

I due ragazzi risvegliano nell'animo del conte Brandly la memoria del passato, delle domande senza risposta dell'infanzia, di un tempo nel quale bastava sapersi innamorato senza speranza per essere felice.

Il raccontare, ora, ciò che appartiene al tempo, — una memoria, una premonizione o il sogno che s'inserisce tra essa e il presente — è per Brandly la concretizzazione di "muchas de las acciones iminentes que, en su vida conciente, dejó pasar por alto" (p. 115). In tal modo il conte recupera, attraverso la memoria del passato, l'identità personale.

Anche in quest'ultimo romanzo tutti i personaggi si evolvono gradualmente. Fuentes offre una serie di dettagli delle loro vite, che si intrecciano con sapienza, finché il lettore ha una visione completa dei caratteri. Non è l'autore che presenta i personaggi, sono essi stessi che rivelano la loro nudità morale e spirituale, con atti e parole. Il processo è totale e coinvolge lo stesso romanziere che, alla fine del racconto, ormai privo delle normali difese date dall'umorismo, dall'innocenza e dalla razionalità, diventa personaggio attivo della vicenda e si identifica con il dannato Hugo Heredia e il suo doppio, l'altro "Heredia", simbolo di una memoria risentita, piena di rancore.

Nulla rimane dell'iniziale distacco dello scrittore, che si situava di fronte agli avvenimenti con l'oggettività dello scienziato, pur dando al lettore chiavi di comprensione dei fatti.

Gli interrogativi di C.F., diventato suo malgrado il depositario della strana vicenda, sospesa in un'atmosfera di mistero, di fantasia e di allucinazione, trovano una risposta nell'affannosa ricerca dell'identità e nella preoccupazione ossessiva del tempo. Presente, passato e futuro sono sostanzialmente identici. Tuttavia il trascorrere del tempo è essenziale perchè gli avvenimenti anteriori possano ripetersi in un tempo diverso. Altrettanto essenziale è ricordarli, perchè, come dice Brandly, "nada muere per completo sino porque criminalmente nosotros lo condenamos a muerte olvidándolo; el olvido es la única muerte, la presencia del pasado en el presente es la única vida" (p. 164).

Carlos Fuentes si conferma, in questo romanzo, abile narratore, dotato di profondo senso artistico e di dominio totale dei processi narrativi universali. Egli affina la tecnica del contrappunto, l'alternanza di nuclei narrativi diversi, l'utilizzazione del dialogo vivo e diretto, nel quale spiccano espressioni in lingua francese, costruendo materialmente il romanzo davanti agli occhi del lettore. Il risultato è un'opera nella quale non si distinguono gli elementi reali del mondo della finzione narrativa dagli elementi che appartengono alla finzione assoluta.

Il desiderio di rinnovare la narrativa ispano-americana, proposito che C.F. aveva già manifestato positivamente nelle opere precedenti, e che in quest'ultimo lavoro diviene più che mai evidente, allontana definitivamente l'autore dalla tendenza tradizionale del romanzo, immagine fedele della realtà.

Silvana Serafin

Octavio Paz, *El ogro filantrópico (Historia y política 1971-1978)*, Barcelona-Caracas-México, Seix Barral, 1979, pp. 348; *In/Mediaciones*, Barcelona-Caracas-México, Seix Barral, 1979, pp. 268.

Dell'attività intellettuale di O.P., così feconda tanto sul versante poetico quanto su quello critico, troviamo ulteriore testimonianza in queste due nuove opere di saggistica, la prima delle quali, d'argomento storico-politico, è costituita da una selezione di articoli, discorsi, interviste, lettere, per la maggior parte già pubblicate sulle riviste "Plural" e "Vuelta" negli anni 1971-1978, e qui suddivisi in quattro sezioni.

Nella prima, intitolata *El presente y sus pasados* (pp. 15-100), l'A. sviluppa la tematica, già apparsa nelle precedenti opere *El laberinto de la soledad* e *Posdata*, della complessa stratificazione culturale messicana, di cui mette in risalto gli aspetti qualificanti attraverso l'esame delle principali tappe storiche che si sono succedute nel tempo. E' sua profonda convinzione, infatti, che solo individuando le incongruenze dei vari innesti ideologici che vi si sono prodotti (dalla teocrazia pre-

colombiana al patrimonialismo statale arabo-spagnolo del periodo coloniale, dal liberalismo economico dell'Indipendenza al progressismo rivoluzionario del novecento), sarà possibile trovare le cause delle attuali carenze democratiche del Messico, la cui identità etnico-culturale è ancora imperfettamente rappresentata dal vigente sistema politico.

Egli certo non disconosce alla Rivoluzione del 1910 il grande merito di aver sviluppato un più forte sentimento nazionalista, concretato p. es. nel progetto di società agraria precapitalista di Zapata, la quale era in netto contrasto con il modello socio-economico importato dagli Stati Uniti; tuttavia rileva anche che l'opera di modernizzazione del paese intrapresa dai rivoluzionari al governo dopo il 1920, anziché svilupparsi secondo modalità tutte messicane, si ispirò ai dettami di un indiscriminato progressismo tecnologico che ha finito per creare, a parer suo, "verdaderas camisas de fuerza que han deformado nuestra cultura sin cambiar ni nuestra sociedad ni nuestras almas" (p. 80).

Responsabile principale di questo conflitto di finalità fra potere politico e paese reale è, secondo O.P., il partito unico (Partido Revolucionario Constitucional) nella sua qualità di organo costitutivo della poderosa macchina burocratica dello stato post-rivoluzionario: sorto come rappresentante delle classi più disagiate quali la contadina e l'operaia, e divenuto in seguito efficace strumento di promozione sociale, esso ha incentivato l'espansione economica del Messico attraverso il capitale privato nazionale e internazionale, venendosi a trovare oggi in una situazione di "inestable equilibrio entre la burguesía y las masas: con la primera están sus intereses y con las segundas su posibilidad de supervivencia (p. 120). E' opinione dell'A. che proprio in questa contraddittoria e fittizia pretesa di rappresentatività globale da parte del potere vadano perciò ricercate le cause delle forti disparità socio-economiche che ancor oggi affliggono vaste categorie di persone in Messico, e le ragioni del crescente malcontento degli intellettuali, sfociato nei tragici avvenimenti di Tlatelolco, nell'ottobre del 1968, a partire dai quali lo stato, ovvero l'"ogro filantrópico" cui allude anche il titolo dell'opera, ha cominciato ad avvertire una profonda crisi di legittimità costituzionale, per la cui soluzione O.P. auspica i correttivi di una socialdemocrazia non dimentica delle istanze del socialismo utopico.

Ancora ai diversi aspetti della situazione messicana dopo il 1968, quali il funzionamento dello stato, il fenomeno del terrorismo, il problema demografico, i rapporti fra università e partiti politici, è dedicata la seconda sezione del libro, denominata *Hechos y dichos* (pp. 101-199), mentre nella terza, *Eros/Job* (pp. 201-297), il campo d'interessi si allarga a realtà politiche internazionali, con speciale riferimento all'Unione Sovietica, per concludere nell'ultima parte, *La letra y el cetro* (pp. 301-338), con una serie di testi che affrontano ancora una volta la questione dei rapporti fra scrittore e potere politico.

Molti, dunque, gli argomenti trattati con la lucidità intellettuale e la partecipazione emotiva di sempre dall'A., senza alcuna pretesa di sistematicità, com'egli sottolinea più volte, ma uniti dal comune denominatore di una vigile preoccupazione per le sorti dell'uomo occidentale, e messicano in particolare, minacciato nell'"armonica" realizzazione di sé da ideocrazie troppo attente ai livelli della produzione e poco sensibili alle ragioni dei sogni: "A partir da esta concepción del

hombre pasional podemos concebir sociedades regidas por un tipo de racionalidad que no sea la meramente tecnológica que priva en el siglo XX. La crítica del desarrollo en sus dos vertientes, la del Oeste y la del Este, desemboca en la búsqueda de modelos viables de convivencia y desarrollo" (p. 123).

Da un punto di vista operativo, certo queste affermazioni ci scoprono un O.P. molto più efficace come storico che come politico, ma, d'altra parte, egli ribadisce spesso che per l'intellettuale la "verdadera misión política es la crítica del poder y de los poderosos" (p. 325) e, specificamente, ciò è valido per lo scrittore, il cui unico mestiere (nel senso della vocazione) dev'essere la letteratura, la quale se, com'egli afferma, non salva il mondo, "al menos lo hace visible: lo representa o mejor dicho lo presenta. A veces, también lo transfigura; y otras lo trasciende. La presentación de la realidad incluye casi siempre su crítica" (p. 321).

È con quest'animo che egli perciò interroga il presente e il passato, secondo un metodo d'indagine lontano da ogni mito positivista, assai vicino alle più recenti tendenze che considerano comunque la storia un *récit* in quanto essa "participa de la ciencia por sus métodos y de la poesía por su visión. Como la ciencia, es un descubrimiento; como la poesía, una recreación" (p. 39).

Dati e creatività sembrano dunque essere i principali strumenti di lavoro di O.P., sia che egli si occupi di storia e di politica, come nel testo appena esaminato, sia che tratti di letteratura o di arti plastiche e visive, come nel libro *In/Mediaciones*, anch'esso formato da una raccolta di testi (conferenze, presentazioni di mostre, lettere, recensioni, note critiche) scritti fra il 1971 e il 1978 come "reflejo, a veces, una reflexión" (p. 5) circa gli avvenimenti culturali meno divulgati dai mass-media, perché di tendenze discordi o addirittura contrarie rispetto alle mode degli anni '70. Si chiarisce così lo strano titolo dell'opera che, come scrive l'A., riguarda "el arte y la literatura de las afueras o más, exactamente, de las inmediaciones" (*ivi*) e che — a mio modo di vedere — per questa stessa ragione si può inoltre intendere come cifra dell'atteggiamento critico di O.P. nei confronti della materia trattata: il rigetto dei compromessi, l'assenza — appunto — di mediazioni, più però in rapporto alle sue particolari idee sull'arte che a una autentica perifericità degli artisti da lui presi in considerazione. Personalità come quelle dei surrealisti francesi, di Jorge Guillén, Carlos Fuentes, Carlos Castaneda, Roger Caillois, Henry Michaux non è poi tanto vero che siano tagliate fuori dai comuni circuiti di divulgazione culturale; eccentrico, invece, rispetto ai più diffusi indirizzi della critica contemporanea (storicista, marxista, strutturalista, semiotico, psicanalitico, ecc.) che egli ingloba e allo stesso tempo trascende, è il tipo di interrogativo che è solito rivolgere all'oggetto artistico, di cui tende a mettere in luce non la presenza di quegli elementi significanti che lo possano rendere riconoscibile e quindi socializzabile come prodotto di una determinata cultura, bensì la latenza di quella sfuggente *otredad* che in ogni tempo e in ogni luogo custodisce aree di senso non codificabili, soggettive, misteriose. Questo, infatti, è ciò che soprattutto ci viene proposto dalla lettura di autori come Elisabeth Bishop, Emilio Adolfo Westphalen, Jaime Salinas, Ramón Xirau, Gabriel Zaid — per non citarne che alcuni —, dato che, secondo l'A., la poesia "no pretiende revelar, como las religiones y las filosofías, lo que es y lo que no es sino mostrarnos, en los intersticios y resquebraduras, aquello que escapa a las generalizaciones, las clasificaciones y las abstracciones: lo único, lo

singular, lo personal. Los reinos en perpetua rotación de las sensaciones y las pasiones, el mundo y el trasmundo de los sentidos y sus combinaciones, la geografía de la imaginación. En suma todo lo que la razón condensa como monstruo y sin sentido y que el sentido común y la moral denuncian: el secreto a voces que es cada mujer y cada hombre, cada uno distinto, insubstituible, irrepitable” (p. 163-4).

Né diversa, relativamente al campo della scultura e della pittura, è la sostanza che O.P. cerca nelle opere di artisti come Carlos Mérida, Antonio Peláez, Adjia Yunquers, José Luis Cuevas: la comprensione dell'uomo totale, il superamento dei confini angusti della coscienza, nello sforzo coraggioso quanto frustrante di pervenire al *sensu* del mondo, a quella unità primigenia rotta dall'avvento dei linguaggi, ovvero della conoscenza simbolica. Uno speciale tipo di ontologia, questa, che presuppone il dominio delle varie forme di produzione dei segni in cui consiste l'aspetto contingente di ogni cultura, a partire dalla quale l'evento artistico, che essa rende possibile, può/deve iniziare l'opera di destrutturazione della razionalità che gli è propria. Soltanto dalla *mismidad* è infatti possibile ricavare la *otredad*, unire il sé e l'altro-da sé, il soggettivo e l'oggettivo, insomma “la naturaleza y sus dioses y diablos, los otros mundos, todos los más allá del hombre” (p. 225).

Tale atteggiamento spiega quindi l'interesse di quest'A. per la storia, la politica, l'etnologia, la biologia, la linguistica, l'estetica, ecc., ossia per tutte quelle forme di sapere che possano dire ciò che l'uomo è — si vedano p. es. a questo proposito i saggi *El uso y la contemplación*, sulle caratteristiche dell'oggetto artistico, artigianale e industriale; *El arte de México: materia y sentido*, sull'ibridismo delle arti nel proprio paese; *Alrededores de la literatura hispanoamericana* e, inoltre, *¿Es moderna nuestra literatura?*, intorno ai rapporti culturali fra l'America Latina e l'Europa —, onde prendere coscienza del fatto che ogni forma conclusa, ogni struttura coerente fondata sulla scelta delle possibilità e implicitamente, quindi, sull'esclusione di una parte di esse, spalanca il baratro del non-essere, il vuoto dell'inesprimibile, tutto ciò che l'uomo è costretto a non dire (a non sapere) nel momento stesso in cui opta per una qualunque forma di espressione. Tema caro all'A., che egli riprende, sia pur brevemente, nella nota conclusiva *Sólido/Insólito*, dicendo ancora una volta di sé, con parole diverse nella forma ma simili nella sostanza a tanti versi delle sue poesie e a tante riflessioni dei suoi saggi, “soy la laguna de lo que digo, el blanco de lo que escribo” (p. 255).

Elide Pittarello

Lupe Rumazo, *Carta larga sin final*, Madrid, EDIME, 1978, pp. 308.

Lupe Rumazo, scrittrice equatoriana residente in Venezuela, ha al suo attivo un buon numero di libri: racconti riuniti in *Sílabas de la tierra* (1964), saggi illuminanti, raccolti in *En el lagar* (1962), *Yunques y crisoles americanos* (1967), *Rol beligerante* (1974). L'ultimo libro, in particolare, può essere adeguato documento dell'intelligenza, della dimensione culturale dell'autrice, fine interprete degli ultimi

orientamenti della critica letteraria e al tempo stesso a essi ribelle, per una ricerca di radicale umanità nel prodotto letteratura. Ernesto Sábato, personaggio quant'altri mai restio a dichiarazioni avventate e all'elogio, ha sottolineato di *Rol beligerante* il significato dirompente di fronte al "pretencioso macaneo con que se abruma al lector de lengua castellana".

Anni dopo, un luttuoso evento familiare, la morte della madre, acuta assenza intellettuale oltre che affettiva per la figlia, produce questa singolare *Carta larga sin final*, che, in lucido prologo, Benjamín Carrión, ha detto con parole di Proust: "la misma esencia de mi vida sin incorporarlas nada, en esas horas de desgarramiento en que transcurre" (p. 17).

La critica ha definito la *Carta* della Rumazo opera che ha in sé del romanzo e della confessione più intima. Elegia, epistola e diario al contempo, vicenda spirituale narrata con tutti gli umori dell'affetto, ma anche con decisive prese di posizione protestatarie nei confronti della vita e dell'umano correnti. Ciò che più colpisce in questo scritto, in cui la morte e la vita non cessano di interagire intimamente, è la profondità del pensiero, la struttura portante di una prodigiosa cultura che attesta nell'autrice una non comune curiosità intellettuale, non solo, ma un'adesione vitale alla cultura stessa, lungi da ostentazioni che possano divenire stucchevoli.

Le grandi figure della letteratura del passato e del presente, i maestri del pensiero, si fanno parte "nutricia" di un discorso intellettuale di vigorosa originalità. Non credo esista nella letteratura latinoamericana alcunchè di simile alla *Carta larga sin final* della Rumazo. Su un piano di diversa originalità, ma con la stessa passione intellettuale, la *Respuesta a Sor Filotea* della messicana Sor Juana Inés de la Cruz può essere in qualche modo punto di riferimento; soprattutto per la dimensione interiore, il sotteso anelito di affermazione di sé e dei propri sentimenti, l'acceso intellettualismo ragione di vita. Vi si aggiunge, nella *Carta* di Lupe Rumazo, l'originalità di un instancabile dialogare, sulle vicende e sulle persone, e soprattutto nel contatto eccezionale con chi è scomparso, ma è più che mai presente quale viva sostanza spirituale. La tensione dello stile rende quella dell'animo, in una prova letteraria che nulla ha di ostentato e dalla cui lettura si esce affascinati e sconvolti, sicuramente arricchiti.

Giuseppe Bellini

Abel Posse, *Daimón*, Barcelona, Argos/Vergara, 1978, pp. 273.

Lope de Aguirre, celebre capitano spagnolo del secolo XVI, è sempre stato una figura discussa e singolare nella storia dei *Conquistadores*.

L'interesse per il personaggio, protagonista di numerosi libri dell'epoca, è tuttora vivo, come testimonia il romanzo preso in esame. La prima novità dell'opera è la rivalutazione del personaggio inteso come simbolo dell'America ribelle ad ogni forma di oppressione.

La vicenda storica di Lope de Aguirre è solo un pretesto per Abel Posse (scrittore argentino: Cordoba 1939), che intende raccontare una delle storie dell'America latina.

La narrazione prende avvio, dalla morte di Aguirre che, a capo di un esercito di morti, intraprende la conquista della selva. Amorale come una bestia, ostinato nella volontà politica, egli penetra l'America dal lato più difficile e selvaggio, allontanandosi lentamente dalla civiltà della patria e inserito sempre più nell'ambiente del Nuovo Mondo. Passano i decenni e il ritorno alla città si trasforma in un incubo: il miraggio cresciuto nell'isolamento della selva è irrealistico. La città lo rifiuta, e Aguirre torna nella selva, trascinandosi quell'esercito di morti che, per contrasto, rende ancora più drammatica la sua vitalità. Raggiunto il mitico *El Dorado*, e con esso il massimo del potere, il Traditore non si fa intrappolare dalla nuova situazione, ma vende la sua gente all'Inca Tupac Amaru. Sono ormai trascorsi secoli, ma lo spirito di conquista è ancora intenso in lui, che vive un'epica stagione d'amore con Sor Angelica, desiderata nell'adolescenza, nel grandioso scenario del Machu Pichu. Stanco anche dell'amore, che con il tempo diviene abitudine, Aguirre torna in città. Il clima politico è completamente cambiato; è stata proclamata la repubblica; molti suoi ex-soldati ricoprono cariche governative importanti, e non riconoscono più la supremazia del vecchio capitano, che si sente relegato a un piano secondario. Nulla è invece cambiato per gli indigeni americani, nonostante l'indipendenza. In uno scenario fantastico si riunisce l'assemblea delle genti d'America, che vede sfilare le grandi figure indigene (tra esse Aguirre), che, in qualche modo, hanno lottato per la libertà. Il romanzo conclude con l'avvicinamento del protagonista ai gruppi guerriglieri, che oggi lottano in tutta l'America latina.

Nell'esuberante fioritura della trama, la vera protagonista del romanzo è l'America, costantemente oppressa dall'epoca della conquista. Gli orrori del passato, dalla colonia all'indipendenza, all'avvento delle repubbliche, trovano continuità nelle torture e nei soprusi della polizia d'oggi. Significativa è la frase della Morita, ultimo amore di Lope: "¡Hay que luchar Lope! ¡No hay nada que hacer"! Ellos ocupan todos los lugares y no tiene más entrada: (...) pero ahora se robaron el presente... (pag. 266).

La ribellione di Lope de Aguirre contro il potere è quella delle genti d'America.

Uno dei motivi principali che caratterizzano *Daimón* è la contrapposizione tra l'America vergine, vitale in ogni sua manifestazione, e l'Europa dei conquistatori. Abel Posse si schiera chiaramente dalla parte degli indigeni, e, pur senza intervenire direttamente quale voce narrante, ricorre all'ironia nella rappresentazione negativa degli europei, i *blanquiñosos*, che cercano di impadronirsi delle ricchezze del Nuovo Mondo.

La contrapposizione Europa-America rappresenta il binomio "civiltà"/"barbarie"; ma nella realtà i termini sono rovesciati e barbaro è il conquistatore.

Nella figura del protagonista si sintetizzano i due continenti. Lope, rifiutato dalla civiltà europea, è acquisito ed esaltato da quella *india*: "subido español baja do americano" (p. 168).

Il sesso e l'amore sono elementi motori di questo universo. Fin dalle prime pagine del romanzo l'autore descrive, con brutalità, scene di accoppiamento e di na-

scite, che trasforma, man mano che procede la narrazione, in qualcosa di grandioso e fantastico. Il desiderio sessuale, raramente il desiderio d'amore, è una costante della sua vita solitaria. L'amore carnale e quello spirituale sono divisi in due figure contrarie e complementari, la Mora e Sor Angélica.

Altro elemento nel libro è la contrapposizione di selva e di città. La dovizia di particolari con cui Abel Posse descrive la città è dovuta alla sua attività di diplomatico, residente in varie capitali del Sudamerica e d'Europa. *Daimón* è stato scritto a Venezia, città in cui lo scrittore ha vissuto parecchi anni. Un profondo affetto lo lega alla laguna ed egli lo dimostra attraverso descrizioni della città veneta.

Il romanzo è diviso in due parti, *La epopeya del guerrero* e *La vida personal*; ciascuna parte è suddivisa in vari capitoli, dai titoli suggestivi, che evocano epoche arcaiche e stregonerie. Nella seconda parte, dalla descrizione della vita esterna l'autore si addentra nei personaggi, cercando di capirne la psicologia. L'azione del libro si svolge in un arco temporale che non ha limiti. Il tempo, unità elastica che abbraccia ogni cosa, è segnato da avvenimenti che apparentemente stravolgono fatti e persone, ma che sostanzialmente lasciano intatta la storica visione del potere. Si vedono così la Conquista di Felipe II, il formarsi delle varie repubbliche, la vicenda di Emiliano Zapata, l'avvento di Lenin, ed infine, le rivoluzioni nazionali che oggi cercano di abbattere il potere autoritario.

Daimón è un romanzo che si ispira alle tecniche più avanzate della *nueva novela* ispanoamericana. L'autore dà libero sfogo alla fantasia, prestando molta attenzione all'architettura del romanzo, tanto che a volte il lettore riesce faticosamente a trovare il filo che unisce le parti dell'opera e più facilmente si lascia trascinare dai singoli episodi. Il costante richiamo alle tradizioni, alle leggende e ai miti della cultura americana ricorda in ogni pagina l'America descritta da Asturias, anche se non con una prosa di uguale segno poetico.

Susanna Regazzoni

Manuel Puig, *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, Barcelona, Seix Barral, 1980, pp. 280.

Con *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, M.P. esaspera la problematica della sua narrativa, in cui scompare la fantasia esuberante di personaggi e situazioni, comune ai libri precedenti, per lasciar posto all'incontro-scontro di due solitudini.

Anche in quest'ultimo romanzo Puig mette in scena solo due personaggi: Ramírez e Larry. Il primo, in seguito a una malattia nervosa, è incapace di capire le emozioni, i sentimenti dei suoi simili, e si vede costretto a leggerne le spiegazioni nelle enciclopedie. L'anziano argentino, che tuttavia non ha perso lo stimolo della curiosità, si alimenta delle esperienze degli altri e cerca di recuperare la memoria

attraverso il passato di Larry, giovane americano che gli fa da accompagnatore. Quest'ultimo, benchè di chiara cultura statunitense, più che al suo paese sembra appartenere agli ambienti intellettuali di influenza europea. Il giovane accompagnatore è un ex professore universitario di storia, politicizzato, critico e ironico verso la società americana.

Il lettore si trova di fronte a due personalità apparentemente diverse: un ammalato, esule argentino, che rifiuta la propria identità nella perdita della memoria, e l'accompagnatore, giovane americano, che vuole limitare al solo rapporto di lavoro la relazione con l'anziano paziente.

Il tema centrale si basa sulla difficoltà di comunicazione e sulla ricerca di un'intimità affettiva. Via via che il racconto procede, i due protagonisti vivacizzano la loro conoscenza instaurando un legame basato su un rapporto di reciproco bisogno-rifiuto. Ognuno dei personaggi, manifestandosi progressivamente, si proietta, si rifugia nell'altro svelando temperamenti diversi, ma una comune ricerca di calore umano. Le strane confidenze, ammesse e respinte, l'intreccio di bugie e verità che rendono misterioso il racconto, tengono costantemente desta l'attenzione del lettore.

La narrativa ricca ed esuberante di Manuel Puig, nell'opera presa in esame, diventa essenziale e compatta, quasi povera rispetto alle precedenti opere. Il dialogo, filo conduttore di *Maldición a quien lea estas páginas* è la struttura portante del romanzo, che può considerarsi una rappresentazione teatrale. Infatti, nessuno spazio è lasciato alla descrizione di ambienti interni ed esterni, né ai collegamenti narrativi fra le diverse situazioni.

L'opera, a prima vista un po' deludente comparata con la precedente produzione dell'autore, è interessante per la densità contenutistica del racconto, in cui si accavallano i segreti rimandi tra i personaggi, che tentano vanamente di sfuggire al loro destino solitario.

La visione ironica della vita quotidiana americana concretizzata nel personaggio di Larry, e un linguaggio essenziale, di estremo rigore verbale, unito a una non comune penetrazione psicologica, sono gli elementi essenziali di questo libro.

Susanna Regazzoni

* * *

Wilson Martins, *História da Inteligência Brasileira*, 7 vols.; Cultrix-Ed. da Universidade de S. Paulo, 1977-78, (vol. 1, pp. 586 - vol. 2, pp. 548 - vol. 3, pp. 556 - vol. 4, pp. 572 - vol. 5, pp. 582 - vol. 6, pp. 598 - vol. 7, pp. 697).

Uma história da inteligência de um povo, se endereçada aos produtos da ação criadora desse mesmo povo, é a forma mais complexa para realizar-lhe uma história de cultura. Na análise da inteligência de uma nação, através de seus melhores

ou mais particulares exemplos de criatividade, pode-se levantar uma complexidade expressiva que, permanecendo sempre no campo da antropologia cultural, permitirá igualmente excursões de tipo psico-social. A exaltação dos valores antropoculturais, meta principal de trabalhos dessa natureza, se reforça com as indagações psicológicas, permitindo o melhor equacionamento de uma identidade cultural. Nos sete volumes que compõem a sua *História da Inteligência Brasileira*, Wilson Martins se empenha profundamente para uma realização desse gênero.

A estruturação do trabalho se liga claramente ao método histórico. Os volumes se dividem em perfeita inspiração diacrônica: vol. 1, 1550-1794; vol. 2, 1794-1855; vol. 3, 1855-1877; vol. 4, 1877-1896; vol. 5, 1897-1914; vol. 6, 1915-1933; vol. 7, 1933-1960. Porém, essa diacronia vem composta às mais das vezes com uma crítica sincrônica, quando o autor, diante do material histórico-cultural copioso, elabora processos de análise crítica sintética. Essa atitude apresenta características mais ensaísticas em face ao material típico do 1º volume, convertendo-se a uma linguagem mais especificamente crítica, com tendência a expressão de juízos de valor, nos demais volumes, especialmente naqueles 4,5, 6 e 7. Fato que corresponde de modo coerente à personalidade de Wilson Martins, sempre preso, na sua já hoje longa e valiosa atividade cultural, entre a perspectiva crítica de intencional posição analítica e a tendência ético-crítica daquele ativismo que não prescinde do juízo de valor.

O vol. 1, 1550-1794, é a história das raízes da inteligência brasileira. O volume se abre com clara declaração da meta desejada pelo autor como finalidade principal de seu trabalho: "A história da inteligência brasileira começa em 1550, quando o Pe. Leonardo Nunes inicia os estudos rudimentares de Latim no Colégio dos Meninos de Jesus, em S. Vicente" (p. 13).

A inteligência aqui é um processo ativo, verificável seja no plano objetivo das obras, seja naquele mais amplo dos atos que projetam condições para a consecução da obra. O plano antro-po-cultural logo se apresenta na mais larga perspectiva. O volume naturalmente se empenha na análise da missão jesuítica para a formação cultural do Brasil. Baseado em grande erudição histórica, Wilson Martins estuda com marcante isenção as contribuições da Companhia de Jesus para a história cultural brasileira. São os melhores momentos de aplicação do método sincrônico na perspectiva diacrônica centralizante da obra. Como se pode verificar em conceitos como aqueles das pp. 22, 28-29 e 30.

O esclarecimento das raízes da inteligência brasileira se alarga para o século XVI em capítulos como "Alvorecer do pensamento jurídico", "A gramática do mundo", "O mundo da gramática", "O alvorecer da História", "As artes da cidade". Aqui se pensa sempre e instintivamente sobre a necessidade, no caso do estudo desse período, de um melhor alargamento do valor histórico-cultural da arquitetura e das artes visuais em geral, observadas em perspectivas metodológicas mais específicas, coisas que deveremos igualmente pedir para o período barroco.

A sabedoria analítica de Wilson Martins se completa na verificação dos valores literários que cobrem os séculos XVII e XVIII. Autores como Bento Teixeira (ponte entre a tradição camoniana maneirista e o nascente barroco seiscentista), Vieira, Gregório de Matos, Botelho de Oliveira, os poetas do grupo mineiro, todos encontram então novas e claras posições no quadro histórico-literário do Brasil.

Dé particular interesse se apresenta a análise da personalidade e da obra de Cláudio Manuel da Costa. O volume se completa com a análise da crise mental do século XVIII e os consequentes reflexos do "Iluminismo" sobre a evolução qualitativa da inteligência brasileira. Tudo com grande riqueza bibliográfica e de fontes de pesquisa, nos mais diversos setores: teologia, direito, história, literatura, arquitetura, pintura, etc, etc.

O vol. 2, 1794-1855, se centraliza principalmente sobre o nascimento da nacionalidade cultural brasileira e a afirmação da sua autonomia. Wilson Martins continua aqui o processo analítico mantido no vol. 1, alterando, porém, o que poderíamos chamar de ritmo expressivo das teses.

Diante de um material já agora identificado segundo o plano da obra — isto é, a inteligência brasileira na ação criadora — o autor passa da anterior posição crítica de controlada posição analítica do fenômeno sócio-cultural, a uma mais disponível participação com o material predominantemente político-cultural do novo período. A maior participação pessoal com a matéria não modifica entretanto a sabedoria da aplicação do método sincrônico sobre os fatos históricos. Pelo contrário, aqui Wilson Martins se aplica para estruturar um sistema científico-crítico da ação criadora do homem brasileiro. O método se alarga sabiamente como consequência da aplicação de uma perspectiva global do conceito de cultura que, embora debruçada sobre a expressão nacional, não ignora jamais as suas relações com a realidade internacional. Como é compreensível, a ênfase da análise se coloca em relação ao Romantismo, com o qual o crítico faz coincidir o conceito do autônomo nacionalismo cultural brasileiro nascente. Ligando o Romantismo à tradição, Wilson Martins recolhe da lição do Iluminismo os pontos centralizantes que permitiram o surgimento daquela geração romântica que soube estabelecer as bases da cultura sócio-política da jovem Nação. Para o analista esse nascimento se verifica sob a égide de uma crise de crescimento. Mais uma vez, aqui, ainda aqui a sua posição é profundamente crítica em relação ao poder político, originário das fontes coloniais. Como observa com penetrante visão já a partir das primeiras páginas do volume (pp. 1-4).

Era a inauguração do processo de separação entre a inteligência e a vida do país, processo desejado pelo poder político medíocre, fenômeno que se fará uma constante — com poucos momentos de exceção — na realidade político-cultural do Brasil. Será essa mesma violência do poder político que colocará à margem a primeira geração romântica, verdadeira promotora do processo de surgimento autônomo da inteligência brasileira; que, mais adiante, criará as maiores dificuldades para a atividade e a execução da obra de José de Alencar; que colocará no seio da sociedade brasileira, por todo o oitocentos monárquico, um manto de paternalismo reacionário, protegendo as expressões de mediocridade, criando obstáculos para a livre manifestação das verdadeiras personalidades criadoras e estruturando uma realidade cultural de rara e infeliz impotência em todos os setores da vida nacional, na educação, na política, nas letras, nas artes. Porém, a pesquisa e a análise de Wilson Martins permitem ver como, apesar de tudo isso, se produzia subterraneamente um processo cultural ativo, impotente na aparência, mas que no futuro saberia servir de base a momentos mais positivos. Nesse sentido, de relevo é a função da imprensa e da ação privada dos intelectuais progressistas na procura diária de pro-

cessos diferenciadores contra a estagnação reacionária predominante. Mais uma vez nesse volume o autor se exalta como profundo analista dos nomes representativos de tantas lutas e criações (ex., a obra e a figura de Gonçalves Dias), bem como sábio descobridor de fontes culturais menores. A perspectiva político-cultural do volume se afirma principalmente nos momentos de análise dos grandes encontros entre a inteligência livre e os problemas sociais, como no caso daqueles que interessam à independência do país diante de outras nações; ao trabalho escravo; à liberdade civil diante do poder religioso (esses dois itens serão analisados, de forma particular no vol. 3); o problema do ensino; a produção artístico-literária.

O ritmo narrativo do vol. 3 começa a modificar-se, ainda que não completamente. O processo analítico vindo dos dois volumes anteriores se defronta agora com uma produção bibliográfica mais continuada e rica. O autor, como consequência, inicia a aplicação metodológica de um claro conceito diacrônico, trabalhando sobre as fontes mais salientes no momento histórico de seu aparecimento. Se uma maior universalidade de pensamento começa a decair, ganha-se em rica apresentação de material de criação. Wilson Martins revela, então, uma insólita capacidade de pesquisador, qualidades que já conhecíamos em outros seus trabalhos anteriores. Este é o tempo de retorno do Romantismo, por um instante decaído depois da primeira bela estação inaugural; agora a lição romântica se fixa definitivamente e faz-se constante do espírito nacional. José de Alencar está atingindo o fim de uma gloriosa carreira; tem início, como um quase milagre do ambiente, o período de Machado de Assis.

Com o vol. 4 o método diacrônico se instala forte e definitivamente no processo analítico de Wilson Martins. Porém, sempre equilibrado com as devidas conotações sincrônicas que dão em profundidade os conceitos crítico do autor em relação ao material tratado.

O ritmo narrativo agora se faz como uma crônica, permitindo resultados contemporâneos de uma como sociologia da cultura e um puro texto-escritura. Este é o grande período de afirmação dos processos ideológicos positivistas e do realismo-naturalismo nas letras e nas artes. As lutas sociais se decidem em termos de modernidade; abolição da escravatura, fim da monarquia, inauguração da república. É um período de passagem de idades para o país, como bem afirma Wilson Martins, a partir de conceitos originais de Rui Barbosa. A vitória do "país real" sobre o "país legal". Um país real ansioso de modernidade, proclamada por uma exígua minoria esclarecida, mas que se via sufocado pela força reacionária do poder político de longas raízes coloniais. Surge, na revelação esclarecedora do autor, uma literatura de conteúdo social, reveladora do carácter do país.

Uma tal expressão de literatura empenhada em comunicar a realidade nacional, sob a influência do realismo-naturalismo, é um dos mais importantes testemunhos da inteligência brasileira no século XIX. Ao lado dela, todavia, o realismo oficial, principalmente em poesia, projeta um processo literário de baixo nível, altamente limitativo do gosto brasileiro e fonte de todas as formas deterioradas de cultura por que a sociedade brasileira sofre até hoje. Infelizmente o autor não dá ênfase a esse fator histórico-cultural tão característico de um gosto que até mesmo a revolução modernista não soube ou não pôde superar completamente. Já, pelo contrário, estamos de acordo com o autor em relação aos conceitos gerais sobre o

Simbolismo brasileiro, em modo particular quanto às relações parnasianismo-simbolismo. A predominância do método diacrônico talvez impeça a Wilson Martins, nesse específico momento, a aplicação da visão sincrônica do fenômeno simbolista brasileiro em relação ao Modernismo, fator da maior importância para a melhor compreensão da influência da minoria que levou o “país real” lentamente a substituir o “país legal” a partir da última década do oitocentos brasileiro. Este é igualmente o período de afirmação da obra quase isolada de Machado de Assis. Dessa afirmação Wilson Martins nos dá um quadro de clara lucidez, desde a sua premissa essencial: “Ao contrário do que pretende persistente lugar-comum da crítica brasileira, é *Iaiá Garcia*, e não as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o primeiro grande romance de Machado de Assis, aquele de que poderemos datar a sua “segunda maneira”, segundo uma distinção que ele próprio aceitava sem maiores dificuldades” (p. 21).

O vol. 5, 1897-1914, cobre aquele espaço histórico em que tudo no Brasil é “neo” e quase nada se completa. Um período, pode-se dizer, de mimetismo; não só das conturbantes manifestações da “belle époque” europeia, mas mimetismo até mesmo da ainda recente tradição nacional. Neo-parnasianismo, neo-simbolismo, neo-positivismo, neo-tomismo, etc, etc. Quase consequência direta dessas razões, esse é o volume mais tipicamente diacrônico do trabalho de Wilson Martins. Nele encontra-se a revelação de uma inteligência que ainda não se conhece completamente; não possui ainda inteira consciência de suas potencialidades; não sabe, com clareza, qual enderêço tomar para uma coerente expressão. Mais que nunca, é a crise de crescimento, dentro de uma crise internacional de maiores proporções. Capítulos como “O Brasil mental, I”, “O Brasil mental, II”, “O Ufanismo”, “Nacionalismo, socialismo, patriotismo, regionalismo”, “O Brasil no século XX”, “Francesismo, Realismo, Naturalismo, Regionalismo e outros ismos” (em particular os últimos três), dão corpo á complexidade cultural do período. Nesse volume, Wilson Martins estabelece com maestria as relações entre as artes no cenário cultural brasileiro, preanunciando as diretrizes que mais adiante se estabelecerão com a revolução modernista. Esta interrelação das artes se estabelece a partir de profunda análise dos problemas sócio-políticos que a sociedade brasileira em crise vive fortemente na última década do século XIX e nas duas primeiras de nossa época.

De outra matéria se faz o volume 6, 1915-1933. Contrariamente ao grande caos da época anterior, esses são anos de uma fase de lutas organizadas; de tomadas de consciência; de clara situação ideológica da nova geração de intelectuais brasileiros. É um tempo de revolução jovem; uma instauração de modernidade. Começa a aparecer no quadro cultural do Brasil a verdadeira consciência da realidade nacional, a partir da denúncia, as primeiras, do estado de subdesenvolvimento do país. A análise diacrônica constante permite a Wilson Martins verificar o processo revolucionário sócio-cultural com acurada meticulosidade. O autor sabe, então, unir diacronia e sincronia para estabelecer as melhores relações entre tradição e revolução, depois claros elementos constitutivos do Movimento Modernista. Mais que nunca a análise das razões sociais em relação aos eventos culturais é realizada sobre precioso material de pesquisa. Começa aqui, particularmente com o capítulo “A Era modernista” (pp. 60-105) a análise do Modernismo. O volume se empenha, desde então, na verificação ideológica da produção intelectual brasileira moderna.

Nesse sentido, as conclusões de Wilson Martins revelam um espírito de isenção e uma autônoma natureza de intelectual progressista. Qualidades que marcam principalmente a análise dos anos revolucionários da moderna cultura brasileira, de 1922 a 1933. Ainda que não podendo aderir a certas afirmações do autor sobre o primeiro momento modernista — e neste caso devemos lastimar a falta de uma valorização dos principais manifestos modernistas como “texto” — acentuamos a posição de Wilson Martins sobre o Movimento Modernista como um dos melhores produtos da moderna crítica literária brasileira de extração universitária.

O vol. 7, 1933-1960, conclui a excepcional empresa de Wilson Martins. Aqui, infelizmente, o método diacrônico estabelecido preferencialmente pelo autor provoca a manifestação de um ritmo lento diante da avalanche de material exposto. A documentação supera a análise; a perspectiva sincrônica cede quase completamente o posto ao método diacrônico. Tudo acontece pela cópia de documentos apresentados, bem como pela maior proximidade histórica dos fatos, eventos e realidades pessoais verificadas no volume. Muitas vezes a predominância do ponto de vista diacrônico induz o autor a pura realização inventariante, fato que coloca este último volume da *História da Inteligência Brasileira* em forte antítese com os anteriores volumes da obra, ainda que não falte nele a mesma sabedoria crítico-ideológica que conduziu o autor na longa travessia deste trabalho monumental.

A *História da Inteligência Brasileira*, de Wilson Martins — pela consciência metodológica; pela modernidade dos conceitos e pela tomada de posição ideológico-cultural; pela eficiência da pesquisa e pela riqueza documental — é prova eficiente de uma “inteligência nacional” em claro, coerente processo de criatividade autônoma.

Silvio Castro

Eduardo Prado Coelho, *A letra litoral*, Lisboa, Moraes Editores, 1979, pp. 276.

Davanti ad un volume che riunisca saggi dispersi di un medesimo autore, apparsi in tempi, occasioni, luoghi diversi, si aprono solitamente due strade, entrambe irte di rischi e difficoltà, entrambe aperte verso un'incerta conclusione. La prima è, ovviamente, quella di far risaltare una carenza (o inesistenza) di metodo che lo studioso stesso finisce autolesionisticamente per esaltare proprio attraverso la scelta di tematiche eterogenee, distribuite, per di più, in un arco storico-letterario assai ampio: ciò che ne risulta è, spesso, una sorta di guazzabuglio critico, una *multorum congeries* che non rende alcun servizio né alla comprensione dello specifico letterario né, certamente, alla ricostruzione delle motivazioni culturali che giustificano l'evento artistico considerato. D'altra parte, anche in presenza di una più sorvegliata coscienza critica e metodologica è grande il pericolo che l'autore, a causa della eccessiva diluizione cronologico-temporale degli argomenti e delle analisi proposte, finisca per disorientare il lettore impedendogli il recupero e la fissazione del paradigma teorico di fondo.

A questi rischi mi pare si sottragga ampiamente il recente libro di E. Prado Coelho che riunisce saggi composti tra il 1972 e il 1979 e stampati in varie sedi. Fin dall'introduzione si individua, di fatto, un referente metodologico preciso che si impone come punto di riferimento stabile che non passa, quindi, *sopra* ai singoli studi ma li *attraversa*, legandoli in una prospettiva unitaria, in una globalità di competenze ideologico-testuali nella quale *tout se tient*. È da questa compattezza che deriva al volume una simmetria interna la quale restituisce, a sua volta, ai vari saggi il loro spessore ermeneutico, la loro urgenza argomentativa: in un contesto, pertanto, che li trascende e li precisa funzionalmente in senso reciproco.

La *prospettiva* di cui si diceva risulta chiaramente percepita ed espressa dallo studioso nell'*avant-propos* della raccolta che fornisce la chiave di lettura adeguata per intendere i criteri che hanno presieduto alla riunificazione di interventi teorici e critici all'apparenza disomogenei: "cada obra literária aqui analisada ou comentada é sempre um *objecto parcial*, na medida em que através dele se desenha outro objecto, inacessível esse, que é o *objecto da própria literatura*, ou, se quisermos, que é experiência sempre repetida, cada vez mesma e cada vez outra, da *resistência da literatura a configurar-se no estatuto de objecto*" (p. 15). Il testo, allora, come pratica di scrittura raddoppiata dall'esperienza metatestuale ("mais do que interpretar, o que nestes ensaios se pretende é proceder a *uma experiência de linguagem*, na medida em que se escreve *com a linguagem* da obra "criticada", p. 17) la quale accompagna, a sua volta, e disvela l'ambiguità e duplicità implicita nel linguaggio testuale.

Illuminante, a tale proposito, lo studio teorico *Dupla inscrição e escrita* (del 1974), quasi un contrappunto e un complemento indispensabile del saggio introduttivo, nel quale l'autore — sospinto, per sua ammissione, da suggestioni blanchotiane e barthesiane — ribadisce, arricchendola di intenzioni personali, l'immagine di una pratica letteraria "violentamente contradditória que se define pelo que há de impensável no gesto de inscrição do Outro no interior do Mesmo" (p. 45). In questa, come del resto in molte altre affermazioni disseminate tra le pagine della raccolta, si avverte con chiarezza come il riferimento metodologico essenziale per intendere le posizioni di Prado Coelho sia — al di là dei modelli già appuntati — il *Verbo* lacaniano (e il volume si apre, di fatto, con una citazione da *Lituraterre*): relazione che diviene supporto necessario sul quale far insistere e lievitare una analisi produttiva di *testi* diversi che non si pongono come ragguagli inerti ma come articolazioni dialettiche indispensabili di un nucleo teorico costantemente problematizzato.

I vari saggi (ri)costituiscono, in tal senso, un disegno globale, un mosaico che connette, pertanto, tessere all'apparenza disomogenee entro una visione coerente della letteratura intesa come dominio transtrutturale di una "istanza della lettera" che travalica le singole manifestazioni per rinviare a un Testo ultimo che sia la sintesi e la negazione dei singoli testi che con esso e su di esso si confrontano. Ponendo la raccolta sotto il segno di una ricerca costante di un "criterio di Verità" che si prospetta sempre come *Altro* (o come "o Mesmo do Outro"), come, cioè, "horizonte ideal", oggetto sempre differito e sempre desiderato, Prado Coelho riesce a far convivere analisi di opere e di autori storicamente e funzionalmente difforni (da Pessoa a Gastão Cruz e a Marguerite Duras, passando per Carlos de

Oliveira, Ramos Rosa ed altri) con una parte iniziale consacrata, per contro, alla capitalizzazione di postulati ed enunciazioni esclusivamente teoriche.

Ed è appunto in quest'ottica che la *dispersione* finisce per divenire elemento necessitato e redditizio, all'interno di un viaggio intertestuale che raccoglie al suo passaggio i frammenti disseminati di un senso che non risulta mai dalla somma delle sue parti. La *quête* dello studioso si trasforma di fatto, in una sorta di repertorio di luoghi letterari ed ermeneutici distribuiti, da una lato, in serie discreta, immessi dall'altro in una continuità di analisi che si impone al di là di ogni metamorfosi apparente. Giacché "o que muda são as formas de existência da literariedade e os processos de produção da literariedade nos quadros definidos por essas formas".

Ci si potrà fors'anche non trovare d'accordo con questi dati d'avvio, ma è certo che l'abilità e profondità dell'indagine e la costanza e totalità dell'impegno euristico non possono non esercitare sul lettore quel fascino che solo una documentata e suggestiva proposta interpretativa può suscitare.

Ettore Finazzi-Agrò

Jorge Amado, *Due storie del porto di Bahía*, Milano, Garzanti, 1980, pp. 309.

Il favore di cui continua a godere tra noi l'opera di Amado è sorprendente, e proprio nel momento in cui i grandi nomi della letteratura latinoamericana sembrano progressivamente sfocarsi. Asturias è lontano, ma lo sono anche Vargas Llosa, Onetti e lo stesso García Márquez. Nell'ambito dell'America di lingua spagnola continuano a interessare, sempre più stancamente, i nomi di Scorza e di Puig, mentre non accenna a tramontare l'attenzione per Borges, ma sempre più per lettori intellettualizzati. Dei brasiliani, Guimarães Rosa, grandissimo scrittore, è più che dimenticato; né altri nomi si affermano tra noi. Solo Jorge Amado continua a essere vivo, ancora favorito, forse, dal recente film tratto da *Dona Flor*, ma certo per una serie di componenti della sua opera che agiscono direttamente sulla fantasia e sul gusto del nostro lettore medio e che si concretano, almeno per noi, in un certo esotismo, nel prurito di un onnipresente erotismo, nel tono divertente di un racconto che lascia soddisfatto chi legge.

Bisogna convenire che l'incontro con un libro di Amado è sempre piacevole, gratificante; in genere si tratta di una lettura distensiva, perchè tutto nella sua opera è scontato, non presenta più sorprese. Lo scrittore ha da tempo imboccato una strada tranquilla, e in essa si mantiene: quella dell'evocazione del mondo bahiano tra la realtà e l'invenzione, tra il realismo e la magia, debordante di folklore ma anche di semplice umanità. Per far ciò Jorge Amado ricorre a uno stile nel quale è divenuto maestro, fondato sullo *humor* e sull'ironia, sul favoloso e l'iperbolico, su un apparente candore, ma anche sull'astuzia, attuando sapienti interruzioni che accrescono la *suspense*, abbandonandosi a lunghi, confidenziali colloqui col lettore,

dai quali riemerge d'improvviso per riprendere il filo della narrazione.

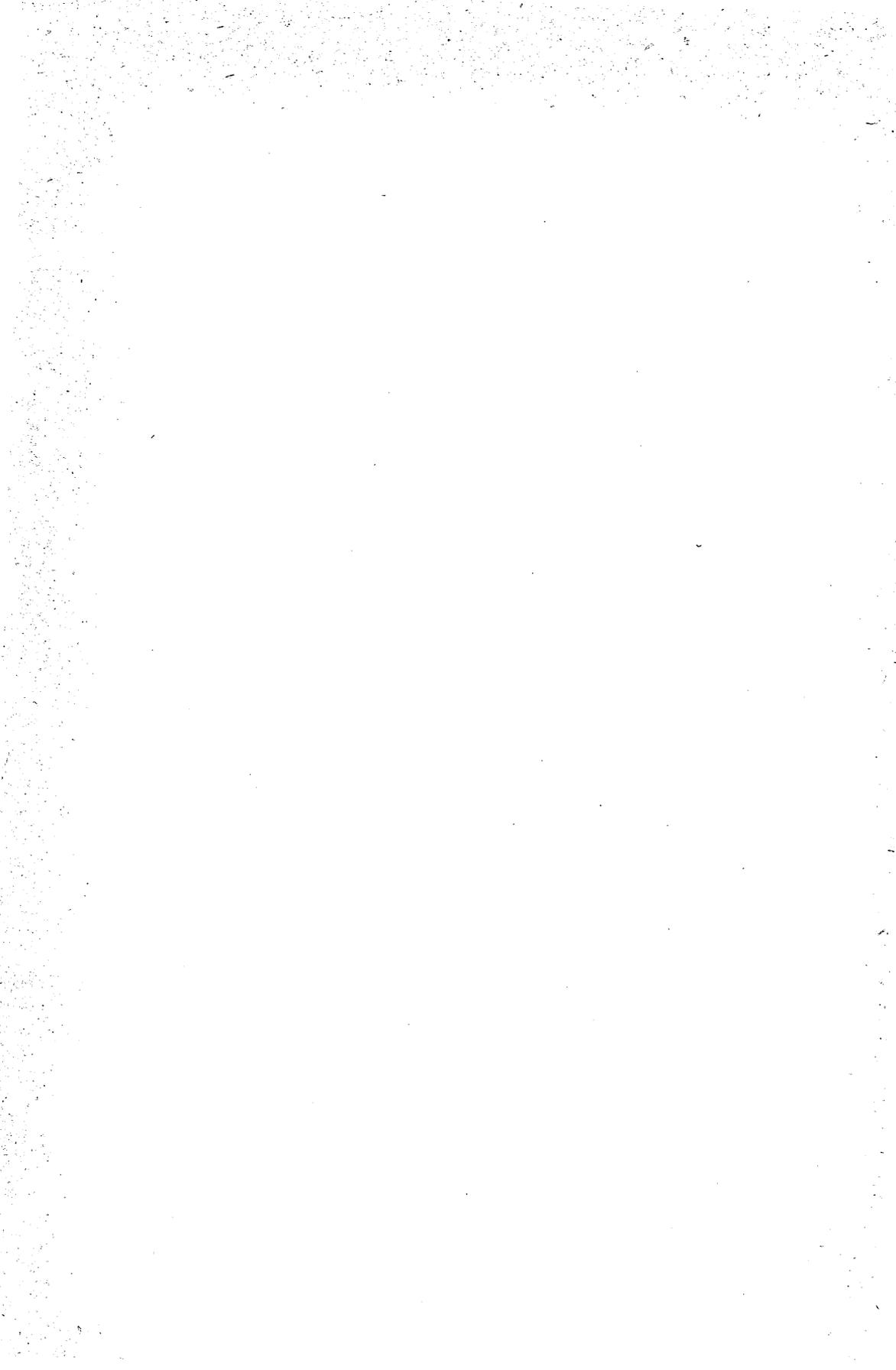
Per tal modo chi legge si sente parte del narratore, coinvolto nel romanzo, gode delle continue sorprese, ma anche dello scontato, come riprova della sua intuizione. E' ciò che avviene per le due storie di Bahía, narrate con stile piacevole e invenzione inesauribile. Certo, la seconda storia è più avvincente della prima, e per estensione un vero e proprio romanzo: ma la prima è forse la più riuscita, artisticamente, delle due, per l'ininterrotta tensione inventiva, l'efficacia di una rappresentazione che si avvale dell'umoristico e del grottesco per incidere profondamente nell'umano: il rifiuto di accettare la scomparsa di un ennesimo, caratteristico tipo bahiano, l'acquaiolo e marinaio Quincas — la storia si intitola *Le due morti di Quincas Acquaiolo* —, morto soprendentemente in terraferma, ma dai vecchi amici, infiammati dall'alcool, strappato alla bara durante la veglia funebre e riportato alla vita di bisboccia e di affetti giornalieri, "rimorto", quindi, in mare durante una tempesta, nel suo elemento naturale.

Le straordinarie qualità umane di Jorge Amado si riaffermano in questa storia fantastica e allucinante, ma piacevole, raccontata con perizia di abile artista, tesa a sottolineare una volta ancora l'avaria interiore di un mondo borghese vittima di superficiali pregiudizi, carente in sostanza di veri affetti e di umanità, di fronte al genuino, umanissimo, mondo popolare.

La seconda storia s'incentra sulle vicende di Vasco Moscoso de Aragão, "Capitano di lungo corso", titolo ottenuto da compiacenti amici, mai avventuratosi in mare e tuttavia millantatore di mirabolanti imprese, in una lunga esistenza iperbolicamente proiettata su "tutti i mari del globo", che gli attirano la venerazione di tutto un sobborgo di Bahía. Dal pericolo della sconfessione il falso Capitano è sempre salvato dal caso; lo stesso avviene nell'ultima, e più pericolosa, occasione, quando costretto per la prima volta a comandare una vera nave passeggeri, messo alla prova, è oggetto di scherno da parte di ufficiali e marinai, per aver fatto ancorare la nave nel porto di Belém con ormeggi spropositati. Infatti, un ciclone violentissimo sconvolge di lì a poco porto e città, e solo la nave del menzognero capitano si salva, per l'eccezionale serie di ormeggi. La fama dello schernito è salva per sempre.

La lettura di *Due storie del porto di Bahia* non fa rimpiangere libri precedenti. Con la *verve* consueta lo scrittore ricrea tutto un mondo del passato, che diviene favoloso, percorso da abili note di contenuto erotismo. Sarà interessante, tra qualche tempo, tornare a leggere tutta l'opera dell'Amado, onde formulare un giudizio definitivo, per il momento sospeso di fronte al piacere di una lettura solo apparentemente facile.

Giuseppe Bellini



Ricordo di Riccardo Averini

“Un caso singolare d'uomo: umanista, professore, diplomatico e, da giovane, pilota aviatore, nella buona tradizione di Saint-Exupéry. Pellegrino della cultura europea nel mondo. Uno dei migliori conoscitori della realtà umana, culturale e artistica portoghese”. Così, il 26 settembre 1980, il Presidente della Repubblica portoghese definiva Riccardo Averini, conferendogli la massima onorificenza di quel paese, la “Comenda da Ordem de Santiago da Espada”, in riconoscimento della sua dedizione alla cultura portoghese, del suo entusiasmo e contribuzione nello scambio culturale e artistico luso-italiano e dell'ampia azione di divulgazione della lingua e della cultura italiana.

Due mesi dopo, il 26 novembre, Riccardo Averini moriva improvvisamente nella sua casa di Roma.

La commozione che provai nel leggere il telegramma che mi annunciava la sua morte repentina la riprovo ora nello scrivere di lui e, come allora, le memorie degli anni trascorsi assieme a Lisbona nell'Istituto italiano di cultura di cui era direttore e io addetto, i fatti della sua vita privata di cui fui testimone, i racconti appassionati che mi faceva delle sue esperienze di cultura e di vita, i suoi amichevoli colloqui, i suoi fraterni consigli, risorgono tutti insieme nella mia mente rendendomi difficile l'ordinare e il distinguere.

Averini nacque a Sarego, in provincia di Vicenza, nel 1915. Fu allievo a Padova di Giuseppe Fiocco e di Diego Valeri, col quale si laureò su Guillaume Apollinaire nel 1940. Dal 1935 al 1943 prestò servizio nell'aviazione militare e, col grado di tenente pilota, intervenne sui fronti della Penisola balcanica, del Mediterraneo e della Grecia, ricevendo la Croce al merito della seconda guerra mondiale.

Collaboratore, dalla fondazione, del giornale universitario “Il Bò” fece parte del gruppo “Poeti del Bò” (*Poeti del Bò*, Vallecchi, Firenze, 1938).

Amico di Filippo Tommaso Marinetti e collaboratore delle sue riviste di poesia, assieme al pittore Corrado Forlì, Averini fondò a Monselice un gruppo futurista, attivo in tutta la regione. L'amore per la poesia fu una costante della sua vita. Un amore, peraltro, i cui frutti rimasero quasi sempre gelosamente nascosti. Averini, infatti, restò a lungo indifferente alle sollecitazioni che gli pervenivano dagli amici editori e solo ultimamente aveva promesso di consegnare i suoi manoscritti.

Ordinario nei licei, dapprima di materie letterarie e poi di storia dell'arte, alternò l'insegnamento con altre attività, quali l'editoria, la direzione della libreria dell'Università di Roma, l'insegnamento della storia dell'arte nell'Università per stranieri di Perugia, la direzione di compagnie teatrali, la scenografia cinematografica e teatrale.

Nel 1957 lasciò l'Italia per il Brasile. Era stato invitato a coprire la cattedra di lingua e letteratura italiana nell'Università statale e nell'Università cattolica di

Belo Horizonte, quella di storia dell'arte europea nell'Istituto superiore di biblioteconomia e a dirigere il locale Centro italiano di cultura.

Nel 1961 si trasferì a São Paulo come addetto all'Istituto italiano di cultura.

Dal 1963 al 1968 a Tunisi, dove ricevette la Commenda della Repubblica tunisina per meriti culturali, e dal 1968 al 1980 a Lisbona, fu Consigliere culturale d'ambasciata e direttore degli Istituti italiani di cultura. Questi divennero centri eccezionalmente attivi, confermando così la validità della sua politica culturale che, partendo dal presupposto di una doverosa comprensione degli istituti e della vita sociale dei paesi ospitanti, mirò a soddisfare non solamente la *domanda* culturale che da essi perveniva ma soprattutto il loro *bisogno* culturale, proponendo proprio ciò che non era conosciuto e, pertanto, non richiesto, nell'intento di non coltivare degli "stereotipi" ma di fare opera di vera "apertura".

Particolarmente attratto dall'arte e dalla letteratura portoghese e brasiliana che illustrò con intuizioni originali anche in rapporto con l'arte e la letteratura italiana, fu invitato a tenere numerosi corsi di specializzazione, prevalentemente di storia dell'arte e di metodologia della critica dell'arte in università brasiliane e portoghesi, dove lasciò ben vivo il ricordo del suo indimenticabile magistero.

Presente in tutti i principali congressi e incontri organizzati nell'ambito della cultura luso-brasiliana, vi svolse sempre, con le sue comunicazioni, un ruolo di primo piano. L'ultimo fu l'incontro camoniano luso-italiano di Mateus, da lui stesso organizzato pochi mesi prima della sua morte.

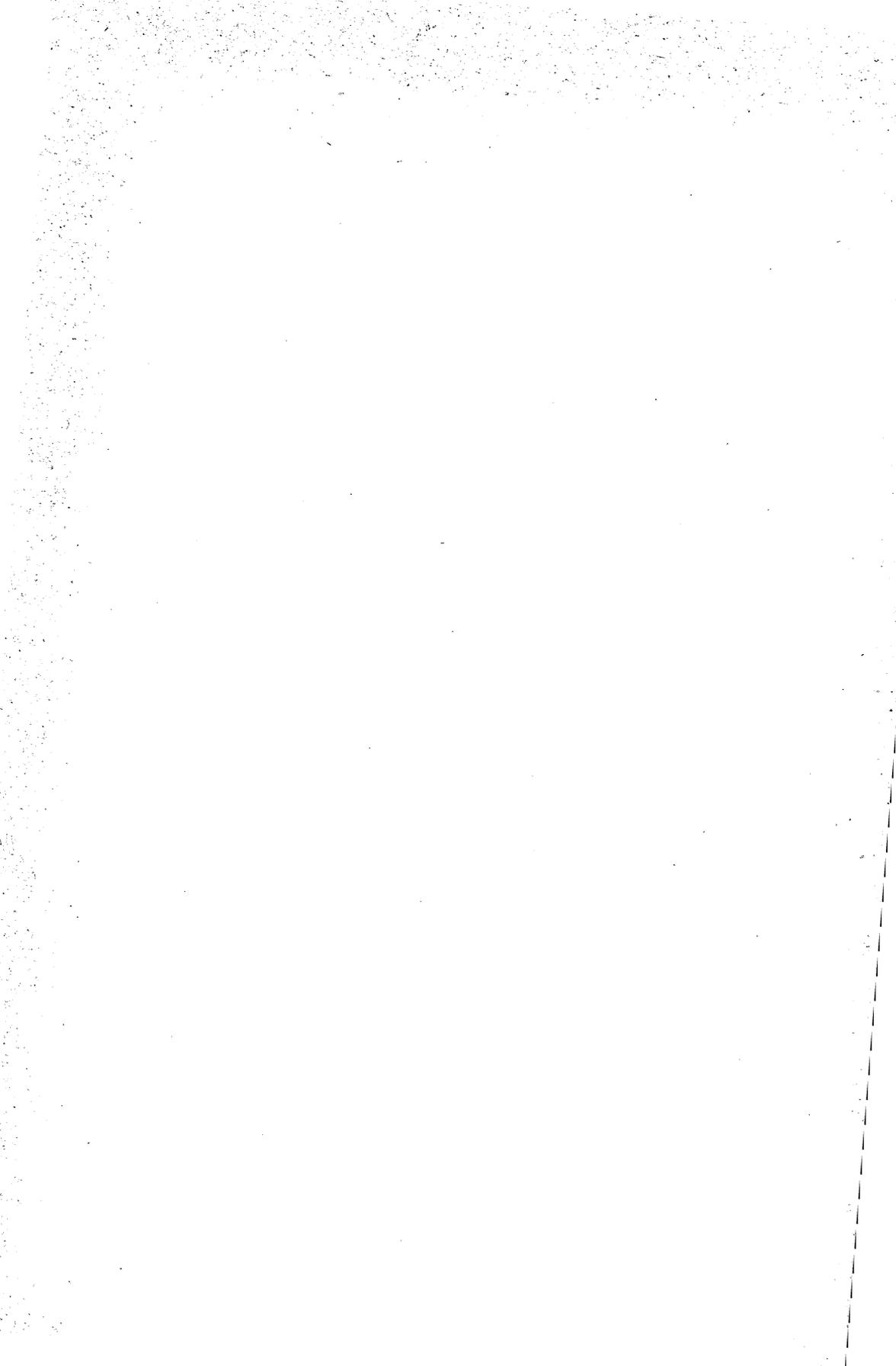
Autore di innumerevoli saggi e articoli di critica letteraria e artistica pubblicati nelle più autorevoli riviste e nei più diffusi giornali italiani e portoghesi, collaboratore di varie enciclopedie, promotore di importanti manifestazioni culturali, fu anche membro onorario e socio corrispondente di Accademie e Associazioni culturali italiane, brasiliane e portoghesi. Di lui ricorderò solo le principali pubblicazioni: *Carlinga di aeroporti*, Roma 1940; *Roma nell'arte*, Genova 1954; *L'arte di Giovanni da Udine*, Roma 1957; *I Lusjadi* di Luis de Camões tradotti e commentati, Milano 1972: una delle migliori traduzioni in lingua italiana del poema, costatagli tre anni di intenso lavoro e da lui offerta disinteressatamente al governo portoghese come personale omaggio alla grandezza del poeta nazionale lusitano. Nello stesso anno terminò di pubblicare nella rivista "Estudos italianos em Portugal", di cui era direttore, una sua *Storia dell'arte portoghese* della quale era diventato uno studioso profondo. L'opera, accolta con il massimo interesse, fu considerata una preziosa contribuzione per gli studi dell'arte di quel paese e gli valse l'invito a scrivere un libro sul "Manuelino", essendone egli considerato dagli specialisti portoghesi il maggior esperto a livello internazionale. Nel 1979, pubblicò, in un volume, un'ampia scelta, la prima in Italia delle *Rime* di Luis de Camões, tradotte e commentate. Era un lavoro che stava preparando da molto tempo con l'accuratezza che solo un esperto studioso di Camões poteva usare e con l'amore e la sensibilità che solo un poeta, qual era, poteva avere.

La morte gli ha impedito di portar a termine un ampio e impegnativo programma di studi e di ricerche che, ora libero da impegni ufficiali di lavoro, aveva organizzato anche in collaborazione con la fondazione Gulbenkian.

Uomo di cultura profonda e illuminata, conferenziere vivacissimo e avvincente-

te, insegnante indimenticabile, Averini, all'ansia di divulgare nel mondo la cultura italiana unì sempre l'esigenza di conoscere e far conoscere quelle dei paesi dove operò e in cui seppe farsi stimare ed amare. Credo che il miglior ricordo che possiamo avere di lui, di là della figura dello studioso, sia quello di un uomo che ha saputo muoversi in mezzo agli altri uomini, con umanità e nel rispetto di essi, delle loro idee e delle loro tradizioni, nella convinzione che ognuno di noi può progredire e completarsi solo nel continuo confronto con gli altri.

Giampaolo Tonini



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. Meregalli, <i>La vida política del canciller Ayala</i> (1955)	L. 1.200
F. Meregalli, <i>Semantica pratica italo-spagnola</i>	es.
G. Morelli, <i>Linguaggio poetico del primo Aleixandre</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

STUDI E TESTI DI LETTERATURE IBERICHE E- AMERICANE

Collana diretta da G. Bellini

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

PUBBLICAZIONI

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

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

* * *

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

* * *

- Quaderni di letterature americane*, n. 1 (1976) L. 2.000

* * *

- Rassegna iberistica*, n. 1 (gennaio 1978) L. 3.000
- Rassegna iberistica*, n. 2 (giugno 1978) L. 3.000
- Rassegna iberistica*, n. 3 (dicembre 1978) L. 3.000
- Rassegna iberistica*, n. 4 (aprile 1979) L. 4.000
- Rassegna iberistica*, n. 5 (settembre 1979) L. 4.000
- Rassegna iberistica*, n. 6 (dicembre 1979) L. 4.000
- Rassegna iberistica*, n. 7 (maggio 1980) L. 5.000
- Rassegna iberistica*, n. 8 (settembre 1980) L. 5.000
- Rassegna iberistica*, n. 9 (dicembre 1980) L. 5.000

Distribuzione:

Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica s.a.s.
Via Bassini 17/2 — 20133 Milano (Italia)