

RASSEGNA IBERISTICA

21

dicembre 1984

SOMMARIO

- Manuel Simões: *A nova narrativa portuguesa: de Almeida Faria a Lúcia Jorge* . . . Pag. 3
Donato Gallo: *L'antropologia coloniale portoghese: alcune riflessioni* " 17

Bulletin bibliographique (1981-1982), Société des Hispanistes Français de l'Enseignement Supérieur; *Bollettino informativo e bibliografico*, Associazione Ispanisti Italiani (F. Meregalli) p. 27; G. Lobo Lasso de la Vega, *Tragedia de la destruycción de Constantinopla*, Introducción, edición y notas de A. Hermenegildo (M.G. Profeti) p. 28; F. Pierce, *Alonso de Ercilla y Zúñiga* (E. Pittarello) p. 30; P. Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, edición, introducción, y notas de E. Rodríguez y A. Tordera (F. Meregalli) p. 33; P. Calderón de la Barca, *Fieras afemina amor*, A critical edition by E.M. Wilson (F. Meregalli) p. 36; D. Kremer (ed.), *Aspekte der Hispania im 19. und 20. Jahrhundert*, Akten des Deutschen Hispanistentages 1983 (S. Truxa) p. 37; L. Araquistain, *Sobre la guerra civil y en la emigración*, edición y estudio preliminar de J. Tusell (F. Meregalli) p. 39; J. Fernández Santos, *Los jinetes del alba* (T.M. Rossi) p. 40; P. Garagorri, *Introducción a Américo Castro* (F. Meregalli) p. 43.

R. Pané, *Relación acerca de las antigüedades de los indios*, nueva versión, con notas, mapa y apéndices, por J.J. Arróm (D. Liano) p. 44; S. Cro, *Realidad y utopía en el descubrimiento de la América Hispana (1492-1682)* (M.R. Scaramuzza Vidoni) p. 46; E. Chang-Rodríguez, *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui* (A. Ferrari) p. 49; J. Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neo-fantástico* (A. Paba) p. 52; M. Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo* (F. Cancino Barríos) p. 54; H. Bianciotti, *L'amore non è amato* (G. Bellini) p. 57; I. Zavala, *Que nadie muera sin amar el mar* (A. Paba) p. 58; E. Gutiérrez, *En mí y no estando (Antología poética)*; L. Rocha, *Phocas. Versiones/interpretaciones 1962-1982*; L. Rugama, *La tierra es un satélite de la luna* (D. Liano) p. 59.

M. Cacciaglia, *Lingua popolare in Brasile* (G. Meo-Zilio) p. 62; G. Ferro, *Le navigazioni lusitane nell'Atlantico e Cristoforo Colombo in Portogallo* (J. de Oliveira Lo Greco) p. 65; E. Finazzi Agrò, *Apocalypsis H.G. (Una lettura intertestuale della "Paixão segundo G.H." e della "Dissipatio H.G.")* (G. Lanciani) p. 68; M. de Sá-Carneiro, *Meu amigo de alma* (G. Bellini) p. 70.

K. McNerney, *The Influence of Ausiàs March on early Golden Age Castilian Poetry* (D. Nava) p. 71; J. Castellanos, *Raimon Casellas i el Modernisme* (L. Frattale) p. 74; J.V. Foix, *Obra Poética, I. Gertrudis*, a cura de J. VallcorbaPlana (A.M. Espadaler) p. 76.

“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, Marcella Ciceri, Bruna Cinti, Angel Crespo, Giovanni Battista De Cesare, Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Carlos Romero, Manuel Simões, Giovanni Stiffoni.

Segretaria di redazione: Elide Pittarello.

Diffusione: Maria Giovanna Chiesa.

Col contributo
del Consiglio Nazionale delle Ricerche
[ISSN: 0392-4777]

[ISBN 88-205-0517-7]

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.r.l.

Via Bassini 17/2 — 20122 Milano (Italia)

Finito di stampare nel dicembre 1984

dalle Grafiche G. V. — Milano

Fascicolo n. 21/1984 L. 10.000

A NOVA NARRATIVA PORTUGUESA: DE ALMEIDA FARIA A LÍDIA JORGE

1. A libertação da palavra, que imediatamente se seguiu ao movimento militar de 25 de Abril de 1974, produziu em Portugal um intenso e notável discurso narrativo. Quase em silêncio mas com resultados que estão em vias de ultrapassar a fronteira nacional¹, jovens e também consagrados escritores deram vida a um diálogo inusual com o leitor através de textos que nos permitem falar com segurança de uma nova literatura, sobretudo no âmbito da narrativa. Pode dizer-se, com efeito, que estamos em presença de um fenómeno extraordinário de florescimento do romance português, não só pela quantidade de novas experiências mas também pela qualidade de um número conspícuo de obras que se distinguem precisamente pela sua originalidade e pela eficácia da experiência.

Um ponto comum que podemos individuar em textos que, no fim de contas, provêm de diferentes modos de observar e transmitir o real (ou o seu imaginário), é o obstinado exercício da memória que não pode deixar de conduzir a uma reflexão sobre o passado, um passado próximo de que por muitos anos não se pôde falar — um dos temas mais recorrentes é o da guerra colonial que Portugal conduziu nas frentes de Angola, Moçambique e Guiné de 1961 a 1974 — e que constitui uma espécie de pré-história em relação à história que começa verdadeiramente em 1974, não sem estabelecer uma fronteira entre dois tempos, dois mundos contrapostos, o mundo precedente e o que se lhe seguiu.

É evidente que não nasceu tudo assim de improviso e que o “25 de Abril”, data destinada a uma dimensão mítica, não pode ser visto como um *deus ex machina* que iluminou de repente a *mens scribendis*

¹ Refira-se a recente trad. italiana de *Memorial do Convento*, de José Saramago, e de *Finisterra*, de Carlos de Oliveira, para além da tradução, em várias línguas, dos romances de Almeida Faria e de António Lobo Antunes.

de um povo. O processo tinha-se iniciado muito antes, quanto a mim já nos anos sessenta, mais precisamente com o movimento *Poesia 61* que introduziu na cultura literária portuguesa daquele tempo métodos e disciplinas novos com a interferência cada vez mais pertinente da linguística no exercício textual. Retomou-se então, a partir de novas experiências de linguagem, o problema do realismo poético e sobretudo o problema das relações entre realismo e vanguarda, ou seja, a procura da síntese que se apresentará como proposta para resolver os conflitos inerentes à saturação do discurso neo-realista. O grupo 61 não foi de certo um movimento unitário, como de resto o não será o chamado grupo 63 italiano (e se falo do grupo 63 é porque a alternativa das duas vanguardas me parece muito semelhante), mas a sua foi uma experiência de grande alcance e inegavelmente estimulante porque introduziu elementos de desordem num momento da literatura portuguesa extremamente previsível e que reflectia um universo limitado, salvo, evidentemente, algumas obras dos anos quarenta e cinquenta que seria injusto não considerar. *Poesia 61*, no entanto, veio permitir uma leitura mais “científica” da obra literária, contrapondo sobretudo a experiência linguística e o valor linguístico das palavras: escreve-se com as palavras e não com os sentimentos². Refere, com efeito, um protagonista: “a investigação realizada pelos autores de *Poesia 61* centrou-se na exploração das virtualidades da palavra — em particular do nome como imagem ou metáfora — destacando-a progressivamente no discurso ou na página. Este trabalho conduziu, nos casos mais extremos, à própria ruína do discurso [...]. Dessa ruína teria de originar-se uma reconstrução”³.

Na verdade, a revolução da palavra deve igualmente atribuir-se a uma figura extraordinária de romancista e poeta, que trabalhou fora do grupo e cujas origens eram curiosamente de marca neo-realista. Refiro-me ao discurso inovador de Carlos de Oliveira, cujos volumes *So-*

² Escreve a propósito Eduardo Prado Coelho: “Para esta geração, não era possível aceitar a existência de um ‘conteúdo’ que, precedendo a expressão, se servia dela para a atravessar em direcção a nós, leitores. O poema aparecia (aparecia-nos) como um espaço densamente estruturado, como um lugar ilimitadamente estruturante, onde a linguagem se trabalhava para a si mesma se tornar produtiva [...]. A linguagem já não era o reflexo mais ou menos deturpado duma consciência, mas aparecia-nos dotada da materialidade primordial” (*A Palavra sobre a Palavra*, Porto, 1972, p. 265).

³ Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, 1973, pp. 186-187.

bre o lado esquerdo (1961-1962) e *Micropaisagem* (1963-1965) atingiram vértices qualitativos que se contam entre os mais altos da literatura deste século, propondo uma poética altamente renovadora que desembocará depois no seu último romance (*Finisterra*, 1979), sem dúvida a suma literária deste escritor prematuramente desaparecido.

2. Em tal contexto nasce literariamente Almeida Faria, autor de um primeiro romance (*Rumor Branco*) publicado em 1962, quando era ainda estudante de Filosofia e tinha 19 anos de idade. O que impressiona desde o início é um processo de escrita que considera as potencialidades da palavra, de acordo com as propostas do grupo *Poesia 61*, transformando por assim dizer o romance num laboratório da narrativa, num lugar de paciente investigação que conduz a uma forma literária portadora de importantes inovações. *Rumor Branco*, com efeito, anuncia alguns destes elementos posteriormente tornados mais evidentes na sua obra-prima *A Paixão* (1965), primeiro romance duma trilogia (*roman-fleuve*) que se completa com *Cortes* (1978) e *Lusitânia* (1980), este último, por curiosidade, ambientado em Veneza e que fecha uma história de família do Alentejo (proprietários de terras) através duma tensão que se desenvolve a partir de conflitos sociais e de geração, paralelamente ao que estava acontecendo no tecido social do país.

A Paixão é, porém, quanto a mim, o grande romance de Almeida Faria porque é a sua obra onde a procura de uma nova forma é mais profunda e mais rigorosamente controlada. Ali se nota, em particular: o movimento da escrita, isto é, um ritmo poético de grande rigor que não pode deixar de influenciar o “prazer do texto” de que falava Barthes; e a autonomia da palavra que se transforma em objecto e corpo privilegiado do discurso narrativo. Deste modo o processo diegético é essencialmente metafórico, razão por que o sintagma textual se constrói através duma prosa poética que põe em evidência não só as formas do conteúdo mas, por isso mesmo, também o conteúdo e as modalidades para o apreender.

A este propósito já foi observado por Cristina Robalo Oliveira, no seu exaustivo estudo sobre *A Paixão*, como neste romance as funções cardinais são extremamente raras e como o plano sintagmático vive sobretudo de indícios, o que determina um tipo de “narrativa funcionalmente lenta, pólo oposto do romance de acção”⁴. Parece-me que esta

⁴ “*A Paixão*” de Almeida Faria, Coimbra, 1980, p. 26.

observação põe justamente em evidência o processo metafórico escolhido pelo autor, o que conduz à riqueza indicial de que se falou, tornando o discurso aberto e polivalente.

Outra característica é a desmistificação do romance enquanto ilusão do real: veja-se, por exemplo, a personagem da Mãe: “nem lhe demos um nome, vamos chamar-lhe Marina” (p. 160), de súbito porém superada por uma ilusão mais forte, isto é, a ilusão de um mundo real onde vivem as personagens. O espaço diegético não fala dele explicitamente mas o autor encontra modo de o inserir quando afirma, por exemplo, que Samuel (substrato bíblico) é “um jovem proletário que trabalha em Lisboa” (p. 159) e que o pai “outrora entrou para o curso de agronomia só porque, ao chegar a Lisboa, tendo feito o liceu, foi atrás duma corista para o Porto e, quando regressou, apenas a escola de agronomia estava ainda aberta para matrículas” (p. 159) ⁵.

A narrativa experimental de Almeida Faria projecta-se, sem dúvida, nos romances posteriores *Cortes e Lusitânia*, oferecendo-nos o último a conceptualização de uma situação referencial precisa, limitada no tempo (de Abril de 1974 a Março de 1975) e que diz respeito aos acontecimentos revolucionários agora narrados através de sonhos, monólogos, cartas, numa perspectiva de paródia explícita ao romance epistolar do séc. XVIII.

3. Depois de 25 Abril de 1974 esperavam-se imediatamente as grandes obras literárias, era quase lendária a ideia que supunha as gavetas dos escritores cheias de manuscritos prontos para serem editados em liberdade, coisa que depois não aconteceu. Fez-se, pelo contrário, um grande silêncio, a *intelligenza* andava empenhada na militância política e precisava de um momento de reflexão porque a nova história provocava decerto uma nova estética. Mas muito cedo chegou o primeiro sinal, um novo nome que trazia consigo os contrastes de fronteira entre o antigo e o novo. Aludo evidentemente à escritora Olga Gonçalves ⁶, a qual em 1975 publicava o romance *A Floresta em Bremerhaven* com uma construção inédita e uma expressão literária seguramente inova-

⁵ Utilizou-se a 3ª. ed., revista: Lisboa, Ed. Estampa, 1976.

⁶ Na verdade, a escritora havia já publicado dois livros de poemas, embora seja esta a sua primeira obra como ficcionista, logo premiada pela Academia das Ciências de Lisboa com o prémio Ricardo Malheiros. Publicará em seguida, sempre no âmbito da ficção: *Mandei-lhe uma boca* (1977), *Este Verão o Emigrante là-bas* (1978) e *Ora Esguardae* (1983).

dora. A *fabula* diz ainda respeito a uma história de família, desta vez de uma família de ex-emigrados portugueses na Alemanha (reflexos da emigração no corpo social) com ecos do movimento dos militares que chegavam à província (litoral alentejano, mais precisamente). A originalidade reside na recuperação da linguagem oral, cuja realização se manifesta através de dois estratos: o primeiro deriva da pesquisa à volta da realidade circundante (referente), o segundo do aproveitamento poético dos signos que conceptualizam esta realidade.

A singularidade deste romance consiste porém no estatuto do narrador, o qual parece nada ter a ver com o autor só porque este último se mascara por detrás das personagens. O autor nunca intervém directamente mas a estrutura monologante de toda a narrativa “descobre”, no entanto, a chave de leitura que se apresenta como “diálogo” entre autor e narrador em que a voz do primeiro ou é apresentada transversalmente ou repetida pela personagem que todavia não sai formalmente dos limites do monólogo. Basta observar o exórdio do romance para compreender a técnica da narrativa:

— Boa tarde, minha senhora. Tenho quartos, sim. Ainda cá não tenho ninguém. [...] A senhora está a olhar para esta sala? É grande, é, e tem esta mobília toda, e tão alta que quase chega ao tecto (p. 13) ⁷.

A voz narrante é uma só: a personagem da mulher que aluga quartos, ex-emigrada na Alemanha (daí as referências à floresta de Bremerhaven); o seu discurso pressupõe todavia a intervenção do autor-dialogante, aqui implícito nas entrelinhas de um mecanismo continuamente aproveitado ao longo do sintagma textual.

Um outro romancista que se revelou depois de 1974 e cuja obra, já constituída por cinco romances, trata obsessivamente o tema da guerra colonial e dos seus reflexos no tecido social português, é António Lobo Antunes, nascido em 1942, o qual continua a conhecida tradição literária lusitana dos médicos-escritores. O primeiro romance é de 1979 (*Memória de Elefante*), ano em que publica também *Os Cus de Judas*, ambos com enorme consenso de público, e oferecendo de súbito a sensação de uma corrente de ar fresco, de qualquer coisa de novo. O leitor advertia, para além do privilégio da linguagem oral, um aspecto verdadeiramente original que consiste na utilização de formas

⁷ A ed. utilizada é a 1ª: Lisboa, Seara Nova, 1975.

da gíria ou consideradas vulgares em relação às quais os escritores portugueses sempre tinham manifestado uma série de antipatias, de preconceitos e hostilidades. Pela primeira vez, de forma sistemática, os personagens dos romances (quase sempre militares que combatem contra a guerrilha ou ex-militares que evocam os dias da forçada experiência africana) “falam” espontaneamente a sua linguagem colorida, por vezes vulgar, isto é, sem o falso pudor de anular os traços peculiares e sem reconstruir uma *parole* de uso quotidiano. Neste sentido, Lobo Antunes actualiza uma estética em muitos aspectos pudica, cumprindo uma operação linguística semelhante à do italiano Nanni Balestrini quando no seu romance *Vogliamo tutto* (publicado em 1971) “pôs a falar” com a sua própria linguagem os camponeses do Sul e os operários de Turim.

Os primeiros romances de António Lobo Antunes demonstram talvez uma limitada densidade narrativa, uma escrita demasiado espontaneísta e por vezes já “digerida”; a sua última narrativa (*Fado Alexandrino*, publicado em 1983) revela, porém, nas suas 694 páginas, uma tal complexidade de planos narrativos que não pode deixar de maravilhar o leitor posto diante duma construção em que o acto de escrever envolve paixão e ofício, entusiasmo e oficina ⁸.

4. Chegamos finalmente a Lídia Jorge, a qual comparece na cena literária em 1980 com o seu romance *O Dia dos Prodígios*: um discurso sobre a cultura algarvia, sobre a linguagem desta cultura.

A estudiosa romena Roxana Eminescu, observando a narrativa portuguesa contemporânea ⁹, afirma que a situação mais frequente é a do narrador-autor que dispõe das personagens a seu bel-prazer, como se fossem marionetas; dá-se perfeitamente conta, porém, que em *O Dia dos Prodígios* a situação é inversa, isto é, são as personagens que “têm na mão” o autor, a quem perguntam, desde o início, o que está para acontecer e como tudo se vai desenrolar. Importante para o sucessivo desenvolvimento da narrativa é, portanto, a situação de partida em relação aos nexos e à perspectiva da obra, considerando o relevo reser-

⁸ António Lobo Antunes publicou ainda *Conhecimento do Inferno* (1980) e *Explicação dos Pássaros* (1981), ambos em 6ª. ed. em 1983. Deste ano é também a 9ª. ed. dos dois primeiros romances. Trata-se de um caso singular de autor de grande sucesso, já largamente traduzido.

⁹ *Novas coordenadas no romance português*, Lisboa, Bib. Breve, 1983.

vado ao micro-texto de abertura (posto em evidência no meio do espaço branco da página), micro-texto que aqui se apresenta por inteiro porque esclarece a relação autor-personagem e, ao mesmo tempo, a teoria da narrativa:

*Um personagem levantou-se e disse. Isto é uma história. E eu disse. Sim. É uma história. Por isso podem ficar tranquilos nos seus postos. A todos atribuirei os eventos previstos, sem que nada sobrevenha de definitivamente grave. Outro ainda disse. E falamos todos ao mesmo tempo. E eu disse. Seria bom para que ficasse bem claro o desentendimento. Mas será mais eloquente. Para os que crêem nas palavras. Que se entenda o que cada um diz. Entrem devagar. Enquanto um pensa, fala e se move, aguardem os outros a sua vez. O breve tempo de uma demonstração*¹⁰.

A personagem aparece, pois, como o elemento fundamental, como o elemento “real”, enquanto a *fabula* é apenas e unicamente ficção, fingimento. Cito do ensaio de Roxana Eminescu: “A relação entre o narrador (autor) e as personagens é a relação entre o encenador e os seus actores, actores dum *happening*, ou melhor, dum espectáculo de *commedia dell’arte*, com guião e personagens, mas também com uma grande liberdade dentro destes limites”¹¹. E sobre a especificidade da ficção, não raramente intervém o autor para recordar que a literatura é o teatro do imaginário e que as personagens saem da vida do texto: “Pensamentos destes por outras palavras interiores” (p. 20); “pensam assim por outras palavras” (p. 55) — depois de ter narrado um diálogo entre Carminha Rosa e sua filha —; “por estas e outras palavras” (p. 69); “é preciso abreviar as acções” (p. 70). Sintagmas intercalados na narrativa, de modo subtil mas incisivo, ainda de acordo com quanto se refere no exórdio: “Isto é uma história”.

Não foi por acaso que se falou de teatro porque, para além das numerosíssimas sequências corais em que, um de cada vez, todos os personagens recitam a sua parte mas sempre introduzidos por um narrador (substrato brechtiano) e pela forma verbal “disse” (forma da narrativa no dizer de Maria de Lourdes Belchior), para além da coralidade, dizia, e confirmando-a, o material é com frequência distribuído graficamente de modo a sugerir não só o espaço cénico mas o próprio

¹⁰ Cita-se da 3ª. ed.: Lisboa, Pub. Europa-América, 1981.

¹¹ *Op. cit.*, pp. 58-59.

tempo de entrada em cena de um certo actor-personagem, partindo da deixa de um outro. O movimento dramático pode observar-se imediatamente a seguir ao primeiro “dia dos prodígios” quando o povo de Vilamaninhos sobe os degraus da rampa (obstáculo) que conduz ao espaço interno (IN₁) ocupado pela Mãe e pela Filha para lhes reprovar a sua não participação na vida social da comunidade. Organiza-se à maneira do coro da tragédia grega, apresentando um corifeu (Jesuína Palha) e os coreutas como autênticos representantes do povo do lugar. É neste espaço que tem início a recitação, primeiro muda e gestual

Jesuína Palha olhando-as nos olhos. Primeiro muda. Como se as ameaçasse, sem conseguir fazer uma palavra com a língua (p. 22);

e depois enriquecida pela violência vocal:

Ah filhas da su mãe. Que aqui estão estas duas dentro de casa sem saberem de coisíssima nenhuma. Não me digam que não ouviram um barulho de gente reboivada (p. 22).

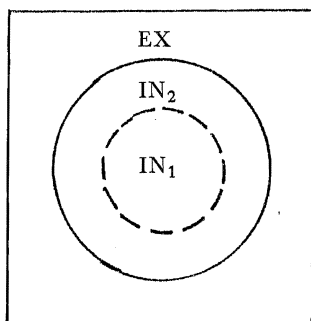
De resto, o elemento trágico aparece frequentemente na narrativa através de signos obstinados como *pressentimento*, *visão*, *presságio*, *sonho* entendido como “aviso”, tudo sinais de acções que carecem de decifração, a mais importante das quais é, sem dúvida, o episódio da cobra que voa e desaparece, depois que Jesuína Palha a tinha praticamente matado a golpes de cana:

A cobra fez duas roscas à volta da cana, saiu dela, e voando por cima dos nossos chapéus e dos nossos lenços, desapareceu no ar (p. 25).

É, pois, a nervura coral e trágica o suporte dum romance suspenso numa dimensão quase mágica com função, quanto a mim, metafórica¹². O “prodígio”, com efeito, determina uma expectativa (*espera* é outro signo obstinado) geral, tem um significado oculto que escapa aos personagens do espaço interno (IN₂) e que por isso não fazem

¹² Neste aspecto, Vilamaninhos pode entender-se como metáfora de um país, num preciso e rigoroso contexto social e político. O topónimo é, com efeito, formado por “Vila” + “maninhos” (= estéril, inculto), em que o segundo elemento é um qualificativo do primeiro.

mais do que esperar a descodificação da mensagem. Uma tal decifração pode vir apenas do espaço externo (EX) que não só se opõe ao interno — e não faltam as fronteiras que dividem os dois espaços estruturais — mas possui também as conotações de um mundo diverso.



O espaço desempenha, deste modo, uma função não indiferente no interior da narrativa. Divide-a por assim dizer em estratos bem definidos e caracterizados até linguisticamente. Assim entre IN₁ e IN₂ a comunicação é possível mas dificultada (daí o primeiro nível do “desentendimento”) por obstáculos metaforicamente apresentados como se se tratasse de um espaço cénico. IN₁ é, antes de mais, referenciado como um casulo, um espaço de clausura, de asfixia, desde logo caracterizado por deícticos que o contrapõem indubitavelmente a IN₂:

E do lado de lá do vidro, o rumor de gente falando é um nada. Vêm as vozes subindo aos soluços como orelha de lebre. Nada se entende do que poderão dizer, quem assim fala no meio do largo (p. 16).

Decerto que o clima de solidão e de aspereza é do mesmo modo uma componente de IN₂ (“o ovo emurchecido”), o que determina a intercomunicação entre os dois espaços internos, fechados, embora a distanciação seja perceptível, mesmo neste micro-texto, através do sintagma “vêm as vozes subindo” e a caracterização linguística (o falar algarvio) — que atinge o nível fonético, morfológico e sintático — seja um traço distintivo só de IN₂, dada a assimilação de IN₁ em relação ao espaço externo (precedente ligação sentimental da Mãe com o padre, da qual nasceu Carminha), sem porém com ele comunicar. As fronteiras entre os dois espaços internos são dadas por elementos funcio-

nais (obstáculos) visualizados no espaço cénico de que atrás se falou: “o alto de um empedrado”, o “lajedo da rampa” com degraus, elementos que determinam uma zona conflitual não totalmente resolvida.

IN₂ e EX são contrapostos, por sua vez, de maneira mais nítida, ainda que as expressões que no texto estabelecem a fronteira pareçam por vezes mais fluídas: “curva da estrada” atravessada pela camioneta, isto é, o contacto com o espaço externo, sempre precário, camioneta que faz recordar o “rio” (primitiva fronteira e simultaneamente referência temporal, agora seco, muito embora a comunicação com o mundo do progresso (EX) seja inexistente (segundo nível do “desentendimento”) porque, em geral, a camioneta

não leva nem traz ninguém. Só gente que se vai, passando, duma banda para a outra banda e olha com olhos de quem pergunta. Quem mora enterrado debaixo das soleiras? (p. 53).

A este propósito os forasteiros que imprevistamente chegam do espaço externo — o soldado, primeiro noivo de Carminha; o sargento, segundo candidato — devem entender-se como potenciais decifradores do código mágico ¹³ :

Um soldado por aqui? não me diga anjo, que vem explicar o que aqui se passou vai para um mês (p. 49).

Sem resultado. Correu a notícia em Vilamaninhos da “revolução dos cravos”, entendida como um sinal que pertencia ao grupo dos outros “sinais estravagantemente nítidos e pacíficos da chegada da primavera” (p. 129). Então o sentido do “prodígio” parecia evidente, anunciava os factos extraordinários que, dizia-se, aconteciam numa Lisboa com uma referência mítica:

¹³ “Qualunque sia il continuo (magico, epico-eroico, sociale ecc.) nel quale i personaggi si trovano ad agire, li si può suddividere in fissi, vincolati a qualche cellula del continuo, e mobili. I primi non possono mutare il loro ambiente; la funzione dei secondi sta proprio nel movimento: da un ambiente all’altro (Jurij M. Lotman, “Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura”, in *Tipologia della cultura*, Milano 1975, p. 153). O “herói”, também aqui, é um elemento móvel do texto.

E as maravilhas nessa terra são tantas que dizem. [...] Que só há música, flores e abraços. Dizem. Que de repente os ausentes estão a chegar. Os cegos vêem sem óculos nem outro aparelho. Os coxos deixaram de dar saltinhos, ficando as pernas da mesma altura. Mesmo os manetas tocam violino (p. 133).

Tudo isto acontecia, porém, fóra do espaço que era possível controlar, não podia satisfazer a curiosidade e explicar a grandeza dum facto tão insólito como o voo inesperado da cobra. O significado não podia ser forçosamente aquele. E assim se retoma o acto da espera com o sortilégio (encanto) da esperança, tanto mais que os soldados atingirão todos os cantos do país e

trazem ordem de parar em todos os sítios, e ouvir todas as queixas (p. 134).

Os heróis, com efeito, atravessam a fronteira que limita o espaço interno, produzindo então o que poderia entender-se o segundo prodígio ou a explicação do primeiro. Vistos de longe pareciam

seres saídos do céu, e vindos de outras esferas. Onde os séculos têm outra idade (p. 152).

Mas postos em contacto e analisados de perto, os soldados usam uma linguagem ininteligível, demasiado técnica para ser compreendida por uma sociedade primitiva, além de que a caracterização linguística é, como vimos, um traço que distingue os dois espaços contrapostos. Como os forasteiros precedentes, os soldados partiram (regresso ao espaço externo), deixando aparentemente tudo por decifrar, isto é, a revolução por fazer. Só o cantoneiro (que também tinha vindo do espaço externo e de algum modo participa do elemento militar) dá balanço à frustração e prepara a sua retirada para que tudo realmente fique por explicar, não sem admoestar o cidadão de Vilamaninhos, acentuando deste modo a tensão entre os dois espaços estruturais:

Ninguém se liberta de nada se não quiser libertar-se. E ainda disse. Mas aqui. Aqui ficam todos pelo desejo das coisas. Ah traição. Amanhã de manhã vou passar no camião e dizer adeus a isto tudo (p. 171);

e Branca (a mulher de Pássaro Volante = que voa) tornar-se-á vidente, pronta a falar de profecias e de previsão do futuro.

É neste sentido, talvez, que Roxana Eminescu fala da “preferência (ou talvez dependência) da escrita portuguesa contemporânea pelo emprego do tempo futuro dos verbos”¹⁴. O romance de Lídia Jorge é marcado por um tempo parado, um tempo imóvel (como a lagartixa de *O Delfim*, de J. Cardoso Pires) projectado porém na direcção dum futuro à espera de ser construído. Mas não é verdade que a sociedade em que vivemos nos influencia continuamente com os seus mecanismos que nós comunicamos aos que nos circundam? Em todas as obras de invenção narrativa, o universo da imaginação actua nos limites duma construção que corresponde, para todos os efeitos, a um processo de procura e de descoberta com base no real; através deste processo o romancista transmite-nos, transferidas num coerente mundo possível, as novas relações por ele individuadas entre as coisas do mundo real, quer dizer, o novo modelo de leitura do mundo que entende comunicar-nos.

De qualquer modo, *O Dia dos Prodígios* é seguramente uma obra de grande impacto no âmbito da narrativa experimental que se está produzindo na área portuguesa: basta considerar a atmosfera poética; a escolha linguística com o inventário de estilemas expressivos que concorrem para a singularidade do romance; e uma pontuação originalíssima, com as constantes pausas que obrigam o leitor à reflexão, por vezes árdua, para distinguir o percurso não linear do sintagma textual.

5. Para concluir, apenas algumas palavras para sublinhar que a etiqueta “narrativa experimental” (equivoca porque o texto é sempre obviamente experimental) diz respeito a um produto literário em fase de múltiplas e variadas experiências, de diverso tipo e perspectiva, e a uma nova literatura que perde radicalmente os seus complexos e a sua subordinação a modas e modelos para criar, em liberdade, uma oficina autónoma e literariamente eficaz. Em vez de apresentar um repertório de nomes e de títulos¹⁵, preferi privilegiar alguns autores e algu-

¹⁴ *Op. cit.*, p. 74.

¹⁵ Não se pode deixar de citar, pela invenção romanesca e pela contribuição dada à narrativa experimental: Maria Velho da Costa, *Casas Pardas* (1977); Américo Guerreiro de Sousa, *Os Cornos de Cronos* (1981); Teolinda Gersão, *O silêncio* (1981); e o caso já referido de José Saramago, *Memorial do Convento* (1982).

mas obras que considero mais representativos de uma nova narrativa que tem ainda o mérito de estabelecer um equilíbrio relativamente ao mundo da poesia que, durante anos e anos, floresceu incontrastada na república das letras lusitanas. E se o texto, como diz Lotman, é a estrutura espacial do quadro do mundo, a nova narrativa é de facto a conceptualização especular dum espaço e duma história (continente necessário da estrutura temporal), em vias de experimentação e de procura duma forma inovadora e original.

Manuel Simões



L'ANTROPOLOGIA COLONIALE PORTOGHESE:
ALCUNE RIFLESSIONI

Durante il corso degli anni '60 e '70 si sviluppò un ricco quanto interessante dibattito sul ruolo dell'antropologia coloniale e dell'antropologo e sui suoi legami col potere¹. La polemica, pur se antica², veniva rilanciata negli U.S.A. dopo la scoperta del coinvolgimento di alcuni antropologi nel progetto *Camelot*. Agli inizi degli anni '70 essa venne ripresa in Europa ed in particolare in Francia³ e Italia⁴. Qui i toni umanitaristici che ne erano all'origine vennero fortemente criticati e politicizzati. Nacque così una serie di proposte circa la trasmissione del sapere antropologico⁵ e del ruolo possibile di questa figura di intellettuale che è l'antropologo⁶.

Di questo interessantissimo dibattito non si ebbe alcuna eco in Portogallo per ben note ragioni politiche. L'antropologia coloniale portoghese, nel quadro degli studi antropologici internazionali, finiva così per essere più che sconosciuta. La sua stessa esistenza è ancor oggi dubbia. Esamineremo pertanto quelle che sono le opinioni correnti sull'argomento e gli interrogativi che ne scaturiscono.

Premesso che con il termine di *antropologia coloniale* si intende qui la generalizzazione che di esso si è avuto in Francia con gli scritti di G. Balandier e P. Mercier, diremo che è opinione alquanto diffusa che il Portogallo non abbia prodotto una sua antropologia coloniale. Si esprimono in questo senso studiosi portoghesi e stranieri.

¹ A questo proposito possono essere consultate le riviste *Les Temps Modernes*, *Cahiers d'Etudes Africaines* e *Current Anthropology*.

² Si pensi, ad esempio, all'intervento di F. Boas, *Correspondence: Scientists as Spies*, in "The Nation", 109, 1919, p. 797.

³ Vedasi: J. Copans (a cura di), *Anthropologie et Imperialisme*, Paris, Maspero, 1974; G. Leclerc, *Anthropologie et Colonialisme*, Paris, Fayard, 1972 (trad. it. *Antropologia e Imperialismo*, Milano, Jaka Book, 1973); e R. Jaulin, *La paix blanche, introduction à l'ethnocide*, Paris, Ed. du Seuil, 1970 (trad. it. *La Pace Bianca*, Bari, Laterza, 1972).

⁴ V. Lanternari, *Antropologia e Imperialismo*, Torino, Einaudi, 1974; e C. Gallini, *Le Buone Intenzioni*, Firenze, Guaraldi, 1974.

⁵ J. Copans, *Critiques et Politiques de l'Anthropologie*, Paris, Maspero, 1974.

⁶ Vedasi V. Lanternari, *op. cit.*, pp. 373-77; e C. Gallini, *op. cit.*, pp. 55-96.

Già all'indomani del secondo conflitto mondiale, una serie di tensioni internazionali e la nascita di un desiderio di sviluppo nei paesi colonizzati, pongono il problema della liquidazione della struttura coloniale preesistente. Un processo questo che doveva essere reso possibile senza che i paesi colonizzatori perdessero le posizioni economiche precedentemente acquisite. Lo smantellamento delle vecchie strutture di potere cedette il passo alla nascita dello Stato-nazione indipendente, e *lobbies* economiche influenti premono affinché i nuovi stati pianifichino la propria economia.

In questo quadro i paesi sottosviluppati, sino ad allora studiati dominantemente dagli antropologi culturali, vengono ora analizzati prevalentemente dagli economisti che, contrariamente ai primi, che avevano prodotto analisi statiche sulla struttura delle comunità locali e sulle norme che regolavano la convivenza ed il lavoro, pongono nella loro ottica d'analisi le problematiche legate ai nuovi interessi e che sono appunto quelli dell'arretratezza economica e del suo sviluppo pianificato. In quanto i paesi europei avviavano ciò che sarà poi chiamato neo-colonialismo, il Portogallo, per quella serie di contraddizioni presenti nella sua forma coloniale e da noi analizzate in un precedente lavoro ⁷, non era in condizioni di operare una trasformazione della propria presenza nelle ex colonie. E l'indirizzo degli sforzi scientifici verso quelle realtà, specie nell'ambito delle scienze sociali, risulta fortemente condizionato, come altrove d'altra parte, principalmente dal potere politico che nel caso è quello del regime salazarista. Il fine politico che viene perseguito è la continuità della forma coloniale preesistente, affiancandovi ed incorporando le esigenze di cambiamento che le realtà colonizzate esprimevano. Si pone quindi il problema dell'occupazione scientifica 'dell'ultramare portoghese'. A tale scopo venne elaborato un piano dalla *Junta das Missões Geográficas e de Investigações Coloniais*, sottoposto poi per il parere al *Conselho do Império Colonial* ⁸.

Questo piano, che conservava un suo dinamismo scientifico, obbediva ad un duplice ordine di esigenza: quello del "prestigio nazionale" e quello dell'"utilità nazionale". Per quel che ci riguarda esso rivendicava, a *latere* di scienze quali la politica ultramarina, l'economia, la geografia ecc., un ruolo per l'antropologia che partisse però dai dati etnografici esistenti negli archivi portoghesi. Sulla base di un censimento di questo tipo si individuavano poi delle priorità d'analisi, come area

⁷ D. Gallo, *Tecniche di dominio coloniale e movimenti di liberazione in Angola*, in "Terzo Mondo", 35-36, Milano, Dic. 1977-Mar. 1978, pp. 31-112.

⁸ *Ocupação Científica do Ultramar Português* (Piano elaborado pela Junta das Missões Geográficas e de Investigações Coloniais e Parecer do Conselho do Império Colonial), Agência Geral das Colónias, Lisboa MCMXLV.

geografica, all'insegna dell'"utilità nazionale"⁹. Parallelamente esso riconosceva che "infelizmente não temos sobre as nossas colónias senão estudos muito parcelares"¹⁰ e che per cominciare a sviluppare un'antropologia portoghese "poder-se-ia principiar por qualquer delas"¹¹ poiché dal punto di vista scientifico "tôdas encerram curiosos e complexos problemas no campo antropológico ..."¹².

All'incirca quindici anni dopo la situazione sembra non essere mutata. J.J. Gonçalves, servendosi di 18 fonti bibliografiche per la sua *Bibliografia Antropológica do Ultramar Português*¹³, dopo aver catalogato 424 opere — alcune delle quali non ascrivibili ad autori portoghesi — ritenne opportuno rilevare che "a Antropologia Física dá-se as mãos com a Antropologia Cultural, verificando-se até que, em muitas obras, aparecem intimamente ligados ou interpenetrando-se aspectos comuns a estes ramos do conhecimento ..."¹⁴.

Questa *interpenetrazione* di dati diversi di cui parla l'autore può meglio chiarire la particolare funzione svolta dall'antropologia culturale nello specifico contesto del colonialismo portoghese. Di fatto essa non è mai stata, come in altre realtà coloniali, la figlia "prediletta" del colonialismo vista la sua funzione di cassa di risonanza ideologica, o meglio di produttrice di ideologia funzionale ai diversi sistemi coloniali. Ma, parafrasando Leclerc, figlia BASTARDA del colonialismo, visto che l'ideologia del regime, prodotta principalmente da giuristi, veniva poi strombazzata dagli storici, per i cui giudizi si rimanda il lettore agli scritti di E. Lourenço¹⁵ e G. Bender ed Isaacman per la storia coloniale¹⁶. Sotto questo profilo siamo d'accordo con A. Margarido quando ritiene che l'antropologia portoghese, quando ha operato sotto il profilo ideologico si è limitata a fornire quei dati sulla base dei quali poi altri hanno elaborato l'ideologia dei vari regimi¹⁷.

⁹ *Ibidem*, p. 50.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ J.J. Gonçalves, *Bibliografia Antropológica do Ultramar Português*, Agência-Geral do Ultramar, Lisboa 1960.

¹⁴ *Ibidem*, p. 11.

¹⁵ E. Lourenço, *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, Pub. Dom Quixote, 1978. L'A. ritiene che "As Histórias de Portugal, todas, se exceptuarmos o limitado mas radical e grandioso trabalho de Herculano, são modelos de 'Robinsonadas': contam as aventuras celestes de um herói isolado num universo previamente deserto" (p. 20).

¹⁶ J. Bender e A. Isaacman, "The Changing Historiography of Angola and Mozambique", in *African Studies Since 1945: A Tribute to Basil Davidson* (a cura di Christopher Fyfe), London, Longman, 1976, pp. 220-248.

¹⁷ A. Margarido, "Le Colonialisme Portugais et l'Anthropologie", in *Anthropo-*

Pochi anni dopo R. Pellissier, ponendo l'accento sull'etnologia coloniale portoghese, recensendo circa 400 volumi prodotti in Portogallo tra il 1800 ed il 1980¹⁸, nell'intento di dimostrare che l'Africa lusofona non è la cenerentola dell'africanismo — ritiene che “per dieci volumi di entomologia, d'idrobiologia ecc. non si trovano che relativamente pochi di etnologia ...”¹⁹.

Una nostra verifica presso il *Centro de Documentação Científica Ultramarina* in Lisbona, relativa alle sole bibliografie interessanti l'Angola, conferma le opinioni degli autori prima citati. Nei 18 contributi bibliografici esistenti, e per un totale di 717 titoli, interessano l'etnologia e/o l'antropologia culturale 15 titoli sulle etnie Ganguelas e Cuanhamas; un contributo bibliografico di 33 titoli sui riti di circoncisione relativo ai diversi popoli d'Angola, ed uno su leggende, canzoni e racconti angolani composto da 63 voci.

La situazione non sembra mutare neppure nel caso si consideri la produzione esistente presso centri di studi europei quali la *Maison des Sciences de l'Homme* a Parigi o il *Max-Planck-Institut* di Francoforte. Per meglio chiarire i limiti reali di questo tipo di produzione conviene qui riferire di una recente bibliografia organizzata dal centro di studi di Francoforte e relativa alle popolazioni Ovimbundo d'Angola. Composta di 61 titoli, pur aggiungendovi 17 opere di *Letteratura Generale* sulle stesse popolazioni, a cura di Franz Wilhelm Heimer, solo 18 di esse sono attribuibili ad autori portoghesi. La voce specifica di *Etnologia* in particolare è poi composta di sole 24 voci.

Lavori bibliografici più recenti sembrano confermare la scarsità di lavori antropologici. Carlos Serrano, autore tra l'altro di un eccellente contributo bibliografico sull'Angola che raccoglie i lavori che a diverso titolo sono stati pubblicati sul mercato internazionale per il periodo 1961-1976²⁰, dopo aver analizzato una serie di bibliografie relative agli studi sull'Africa nera portoghese, ritiene che soltanto il 12% circa degli studiosi che se ne sono occupati sono antropologi²¹. Quanti di questi erano portoghesi? Ecco una risposta che quest'autore non

logie et Imperialisme (a cura di J. Copans), *op. cit.*, pp. 307-344.

¹⁸ R. Pellissier, *Africana - Bibliographie sur l'Afrique Luso-Hispanophone (1800-1980)*, Orgeval 1980. È questa una versione rivista e aggiornata di quanto già apparso in “Genève-Afrique”. *Acta Africana*”, IV/2, 1965.

¹⁹ *Ibidem*, p: 14.

²⁰ C. Serrano, *Angola (1961-1976)*, Centro de Estudos Africanos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da U.S.P., São Paulo do Brasil 1978.

²¹ Il dato è stato presentato in una relazione tenuta al III Congresso Internazionale dell'ALADAA presso il Conjunto Cândido Mendes di Rio de Janeiro il 2 Agosto 1983.

ha dato, ma le ragioni vanno ricercate nel numero ristrettissimo di antropologi portoghesi. Per Mesquitela Lima, Benito Martinez e João Lopes Filho i soli autori "dignos de menção" come antropologi del periodo culturale che va dagli anni '50 in poi sono "Manuel Viegas Guerreiro, José Redinha, lo stesso Mesquitela Lima, Rita Ferreira, António Carreira e outros" ²².

Questo elenco esemplificativo di dati, pur se noioso, si è reso necessario per avere un'idea più esatta della quantità di lavori effettivamente esistente e della produzione di matrice portoghese in particolare. Ciò ci consente di giungere ad una prima conclusione: a partire dai dati quantitativi, l'antropologia coloniale portoghese è quasi inesistente e sembra che il colonialismo portoghese abbia potuto fare a meno del suo apporto.

Quanto alla qualità delle scienze sociali in Portogallo e delle opere di natura etnografica ed antropologica i giudizi espressi non sono, in un primo tempo, molto lusinghieri. R. Pellissier ritiene, ad esempio, che la maggior parte delle opere di scienziati sociali che interessano l'ex Africa portoghese, sono "abaixo do limiar científico mínimo" ²³. Questo giudizio così secco e generalizzante sembra, per un qualche verso, riflettersi nell'analisi dello studioso statunitense G. Bender. Per quest'autore "os antropólogos culturais sublinharam os aspectos esotéricos das religiões e cerimónias africanas, concentrando a maior parte dos seus esforços na descrição dos ritos, vestuário, arranjos de cabelo e escarificação [...]. Mesmo os melhores antropólogos portugueses manifestaram este etnocentrismo, muitas vezes acompanhado de fortes doses de paternalismo" ²⁴. Pur essendo d'accordo con quanto esprime l'autore, riteniamo che proprio l'etnocentrismo ed il paternalismo di cui parla rappresentano, in chiave più attualizzata in quel contesto, il *vernissage* dell'antico discorso evoluzionista di Oliveira Martins che introdusse in Portogallo il Darwinismo sociale. Il modello integrativo delle colonie, rivendicato nel 1953 in Maputo dalla Comissão de Cooperação Técnica da África do Sul, non a caso fu quello di una *Evolução Ordenada*. Esso avrebbe permesso la conservazione della vecchia *forma* coloniale, ormai non più attuale per le altre potenze coloniali, ed era il necessario supporto ideologico che avrebbe consentito la permanenza del colonialismo portoghese sulle vecchie basi. Stando a ciò, l'antica immagine del negro, quella di "uma criança adulta", poteva essere riciclata come quella di un "cidadão subalterno mas responsável". Di un'immagine cioè che continua a presupporre la necessità delle popolazioni autoctone di essere guidate per-

²² A. Mesquitela Lima, B. Martinez e J. Lopes Filho, *Introdução à Antropologia Cultural*, Lisboa, Ed. Presença, 1981, p. 213.

²³ R. Pellissier, *op. cit.*, p. 14.

²⁴ G. Bender, *Angola sob o Domínio Português. Mito e Realidade*, Lisboa, Sá da Costa, 1980, pp. 295-296.

ché incapaci di autodeterminarsi. Etnocentrismo e paternalismo diventavano i necessari supporti dei nuovi modelli integrativi proposti dal Portogallo per le sue realtà coloniali. L'antropologia, in questo caso, non fa che ripetere un'ideologia già ampiamente presente nelle altre scienze sociali che avevano ben altra risonanza presso i cittadini portoghesi.

In questo quadro sembra proprio che il Portogallo abbia potuto fare a meno di un'antropologia coloniale così come noi l'avevamo intesa all'inizio di questo scritto. Mesquitela Lima, che pur aveva rivendicato già nel '64 l'uso di un'antropologia per il governo delle ex colonie, sostiene, in sintonia quasi col giudizio precedentemente espresso da Pellissier per le scienze sociali, che in Portogallo "nunca surgiu uma antropologia em moldes da que foi necessária a outros povos de cultura ocidental num momento da sua vida". Ed aggiunge: "Refiro-me àquela atitude antropológica que pretendia *conhecer para dominar*, ou mesmo simplesmente para compreender"²⁵.

Asserzioni di questo tipo tagliano fuori qualsiasi analisi possibile sull'argomento e relegano nel campo della *inutilità* ogni sforzo che tenti di comprendere, *anche* dal punto di vista antropologico, le gattopardesche operazioni svolte dal colonialismo portoghese in circa cinque secoli di storia. Se non altro non potrebbe mai più trovare risposta l'interrogativo posto da Perry Anderson nel lontano 1963: come ha potuto una nazione piccola quale il Portogallo imperare su tre continenti e per un periodo così lungo di tempo? Un interrogativo questo ancora oggi attuale, specie per la mia generazione che ha visto sgretolarsi, alla luce di eventi storici quali il Viet-Nam e le stesse ex colonie portoghesi, quelle teorie che spiegavano le forme di dominio in termini esclusivi di supremazia militare e cose simili. Nel caso specifico dell'Angola poi, sappiamo molto bene come queste spiegazioni siano poi insufficienti ed ingannatorie. La negazione infine di un'antropologia per "comprendere", a meno che non contenga un significato allusivo che qui sfugge, è contraddittoria col pensiero dello stesso autore dal momento che rivendica l'esistenza di un materiale etnografico che comunque può essere utilizzato per la ricostruzione della storia dei popoli prima colonizzati²⁶.

A prescindere da questi giudizi generalizzanti e negativi sulla produzione antropologica di testi portoghesi, è proprio nell'ambito della connessione tra antropologia e colonialismo che sono rilevabili alcune riflessioni che indagano in maniera più articolata sull'argomento che qui interessa. Consideriamo pertanto

²⁵ A. Mesquitela Lima, *A África ex-Portuguesa, A Antropologia e a Museologia*, prefazione al libro di J. Lopes Filho, *Cabo Verde — Subsídio para um Levantamento Cultural*, Lisboa, Plátano Ed., 1981, p. 8.

²⁶ A. Mesquitela Lima, B. Martinez e J. Lopes Filho, *op. cit.*, *passim*.

opportuno sottoporle all'attenzione del lettore.

A. Margarido, partendo da un'analisi del colonialismo portoghese, ritiene che l'antropologia è servita o è stata utilizzata solo per ottenere un cambiamento delle forme coloniali storicamente succedutesi ²⁷. Nella normalità della gestione e pratica coloniale, l'antropologia non è stata consultata, anzi gli si è rifiutata anche qualsiasi necessità di intervento o elaborazione teorica ²⁸. Questa la ragione fornita dall'autore: il colonialismo portoghese tende a considerare e a ridurre le popolazioni autoctone a semplici serbatoi di manodopera. Erano perciò ritenute sufficienti politiche di rimpiazzo graduale o intensivo delle popolazioni locali. Così l'antropologia era considerata dai regimi portoghesi "inutile", o non molto "conveniente" ²⁹.

Questa impostazione metodologica ci trova d'accordo in molte sue parti. Non a caso essa è la prima breccia che viene aperta su quel muro di impenetrabilità che avvolge l'antropologia coloniale portoghese. E sicuramente all'antropologia è stato negato, in condizioni di normalità della gestione coloniale, qualsiasi capacità di elaborazione teorica. D'altra parte questa era elaborata dalla classe al potere, ampiamente rappresentata da giuristi, militari ed, in subordine, medici. Ma può negarsi anche l'esistenza di un'antropologia applicata che funzionasse proprio nei momenti di normalità della prassi coloniale? Non che questa dovesse essere praticata necessariamente da antropologi. Sino ad alcuni anni fa, credo il 1979, in Portogallo non è mai esistito, in chiave accademica, un qualcosa che formasse degli antropologi, ma l'antropologia era materia d'insegnamento nelle scuole di quadri coloniali. Che uso, questi quadri hanno fatto dell'antropologia nella loro pratica coloniale? Quale il coinvolgimento, a livello di antropologia applicata, chiaramente, di quegli autori le cui opere per Mesquitela Lima sono "degne di essere menzionate"? Ora è chiaro che un lavoro che tenda ad accertare questo tipo di antropologia non può prescindere dall'analisi del particolare sistema di potere portoghese, ma alcuni elementi fanno pensare ad una sua possibile esistenza. Se come afferma M. Augé dietro ogni colonialismo esiste un antropologo applicato ³⁰, si può immaginare, in Portogallo, l'assenza di un'antropologia applicata? Per quali ragioni fenomeni tipici del mondo africano, come per esempio i movimenti messianici, non hanno inciso politicamente nelle ex colonie portoghesi? Questo può essere giustificato senza gli interventi o per lo meno la coscienza di pratiche antropologiche?

Se queste nostre osservazioni trovano riscontro, ci pare chiaro che un'antro-

²⁷ A. Margarido, *op. cit.*, p. 344.

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ M. Augé, *Simbolo, Funzione e Storia*, Napoli, Liguori, 1982.

pologia applicata può essere stata praticata tanto dai pochi antropologi ufficiali esistenti, cooptati in chiave subalterna dal sistema di potere, quanto dagli stessi amministratori coloniali o dai loro formatori in quanto portatori di conoscenze antropologiche. I sistemi di indagine possono essere stati i più differenziati possibili consentiti da quel regime. Possono aver interessato tanto "l'osservazione partecipante" quanto l'uso dell'apparato repressivo presente nelle colonie. Comunque credo che il denominatore comune fosse rappresentato dalla ricerca sul campo. In ogni caso rimandiamo, per una riflessione più organica, ad un lavoro ancora in corso, e che si basa proprio su questo tipo di materiale.

Vi è, infine, la riflessione di M. Moutinho ³¹. Quest'autore dopo aver preliminarmente individuato il quadro formativo degli agenti coloniali del regime e le cognizioni antropologiche di cui erano portatori ³², analizza il concetto di 'colonizzato' presente nell'ideologia dello Stato Nuovo ³³. Partendo da queste premesse dimostra, successivamente, la connessione tra i risultati acquisiti ed alcuni lavori dell'antropologo Jorge Dias, uno dei pochi la cui opera fu internazionalmente riconosciuta ³⁴.

La tesi dell'autore, pur avendo centrato alcune delle connessioni tra antropologia e colonialismo, appare episodica ed insufficiente rispetto ad un discorso sistematico inerente. Inoltre l'accento che pone sui principi etnocidari contenuti nei vari messaggi ideologici del regime e che dovevano essere praticati dalle varie *missioni coloniali*, non sono stati verificati a livello di fattibilità. Se ciò fosse avvenuto ci si sarebbe resi conto della contraddizione che aprivano rispetto ad una prassi coloniale che si basava, dominantemente, sull'uso delle popolazioni locali come "riserva" di manodopera a basso costo ed in una situazione dove il lavoro schiavile era stato sostituito con il lavoro coatto. E difatti la regolamentazione del lavoro coatto imposta dal Portogallo con i vari Códigos de Trabalho dos Indígenas, dai decreti abrogativi sulla schiavitù del 1878 al regolamento di Silva Cunha del 1955, ha sempre attribuito un ruolo alle strutture locali per la fornitura di manodopera.

Questo non sarebbe stato possibile con la distruzione delle forme culturali locali che spesso erano più repressive della cultura coloniale. Da qui nascevano, ad esempio, quegli apparati istituzionali di natura giuridica che utilizzati, in prima istanza, da *régulos*, *sobetas* ecc. servivano a controllare il dissenso interno. I dissidenti, che ieri venivano ridotti in schiavitù, oggi erano avviati al lavoro coatto.

³¹ M. Moutinho, *Introdução à Etnologia*, Lisboa, Ed. Estampa, 1980.

³² *Ibidem*, pp. 57-68.

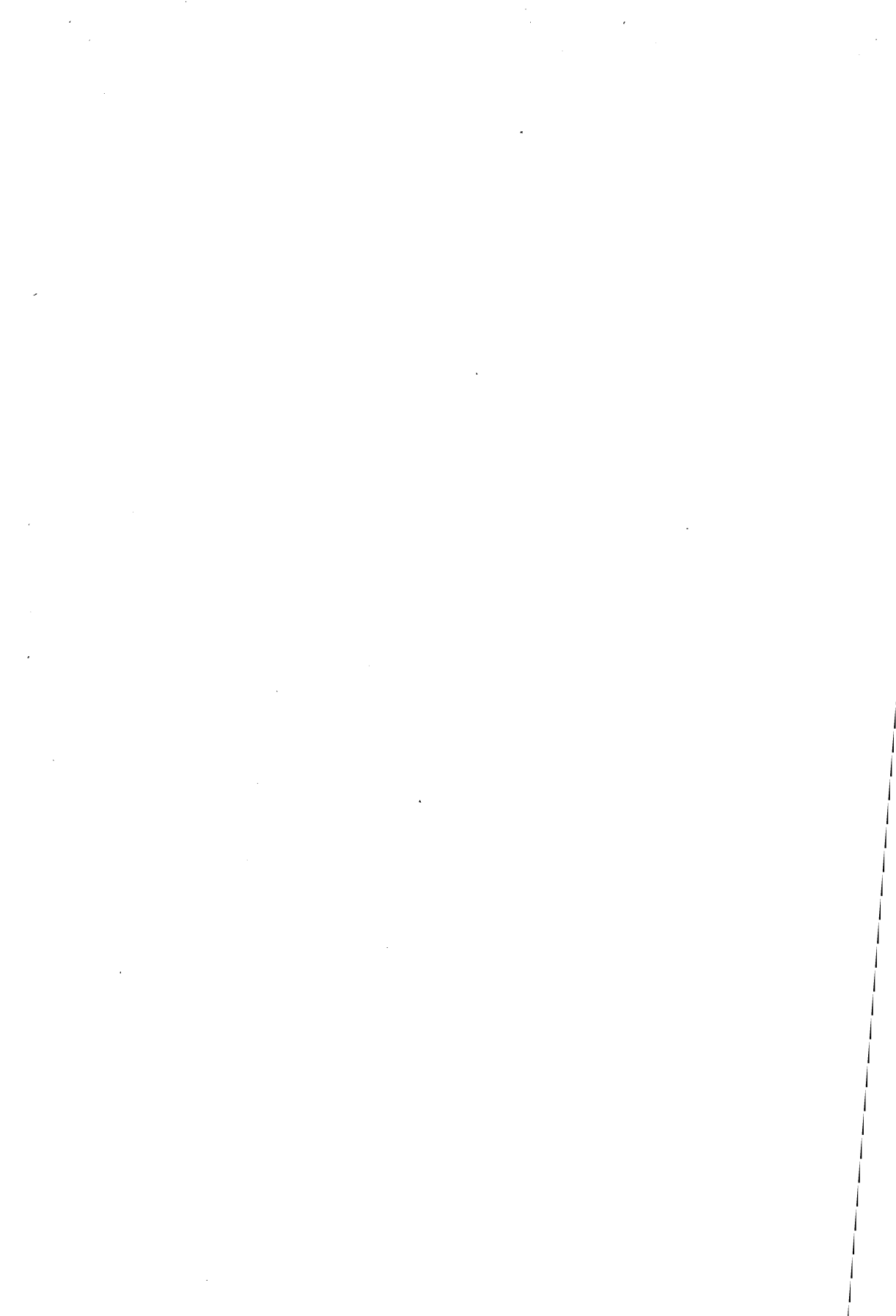
³³ *Ibidem*, pp. 50-56.

³⁴ *Ibidem*, pp. 68-77.

Chiaramente questo non era che un coadiuvante in una struttura di potere coloniale che prevedeva, per i vari capi locali, anche il ruolo di reclutatori per il quale erano pagati. Va qui aggiunto che quelle comunità, ridotte dalla pressione coloniale ad essere il fantasma di ciò che erano state, trovavano proprio in una cultura tradizionale, ormai anacronistica e astorica, un'ancora di salvezza rispetto al rischio di perdita della propria identità culturale. Un dato questo che veniva diversamente interiorizzato dai *régulos* e dai *sobetas*, cioè dalle categorie sociali dominanti autoctone che trovavano nel reclutamento per il lavoro coatto la fonte principale del loro potere economico. Ciò non significa che nel corso della storia d'Angola, ad esempio, non siano scomparsi interi regni, né che l'apparato giurisdizionale coloniale non abbia tentato di sovrapporsi a quello locale, né, ancora, che non si siano tentate pratiche assimilazioniste. Ma nel primo caso, se pensiamo al regno Songo ad esempio, ancora oggi non sono sufficientemente note le cause della sua scomparsa; nel secondo, malgrado i tentativi di amministrare una giustizia coloniale e per ammissione degli stessi colonizzatori, specie nelle campagne (il che significa presso la stragrande maggioranza delle popolazioni) ha dominantemente prevalso l'apparato giuridico locale; quanto all'assimilazione e alle tecniche connesse basta ricordare che, nella sola Angola, la percentuale degli assimilati era, all'indomani della liberazione, dell'1%. Potrebbe, al contrario, rispondere ad una finalità politica etnocidaria il tentativo di costruire *aldeamentos* per indigeni negli anni '60. Ma anche questo, al di là del fallimento sostanziale come politica di massa, non corrispose più ad una logica militare volta a contenere la guerriglia allora dilagante che all'affermazione di una pratica specificamente etnocidaria?

Concludendo, ci sembra che vari elementi ci permettano di pensare che il colonialismo portoghese si sia servito tanto di un'antropologia coloniale nei momenti individuati da Margarido, quanto di una antropologia applicata nella normale prassi della gestione coloniale. Queste ricerche, alcune delle quali ancora in corso, sono le prime ad essere state avviate sull'argomento. Si spera, in un futuro prossimo, che si possa giungere ad una dimostrazione sistematica di quanto qui è stato presentato. L'esempio fornito dall'analisi di Moutinho, pur se limitato, dimostra la fattibilità delle stesse.

Donato Gallo



RECENSIONI

Bulletin bibliographique (1981-1982), Société des Hispanistes Français de l'Enseignement Supérieur, 1983, pp. 190.

Bollettino informativo e bibliografico, Pisa, Associazione Ispanisti Italiani, 1984, pp. 110.

Conoscersi nell'ambito di un solo paese, farsi conoscere al di fuori dello stesso, conoscere attraverso organizzazioni analoghe ciò che si fa in altri paesi: questi sono gli obiettivi che si propongono le associazioni nazionali di ispanisti che sono sorte in Europa negli ultimi decenni, in parte seguendo l'esempio della associazione analogica del Nordamerica. Non sorprende che tra tali associazioni una tra le più efficienti, forse la più efficiente, sia la francese, ora sotto la guida pacata, sorridente ed efficace di Augustin Redondo. Il congresso (il ventesimo) che l'associazione francese tenne nel marzo 1984 a Madrid è stato esemplare; non meno lo fu quello di Limoges 1979, cui pure partecipai, svolto sotto la presidenza di Henri Bonneville.

Uno strumento di quella conoscenza reciproca e un sussidio prezioso alla ricerca è rappresentato dal *Bulletin bibliographique*, che la SHF pubblica ora ogni anno. "En 1981 est sorti le *Bulletin* relatif aux années 1979-1980; en 1982, celui qui correspond aux années 1973-4, car un an sur deux nous voulons aussi combler le retard accumulé. En 1983, voit le jour celui qui a trait aux travaux les plus récents, ceux des années 1981-1983". Il catalogo è costituito da 564 schede (contro le 478 degli anni 1979-1980) ordinate elettronicamente e seguite da indici tematici ed onomastici. Ogni scheda contiene non solo il riferimento bibliografico, ma anche qualche linea illustrativa del contenuto, che serve anche ad alimentare gli indici. A differenza di analoghi cataloghi, questo non contiene notizie sugli autori; ma ciò si deve al fatto che la stessa SHF pubblica annualmente un *Annuaire*: quello del 1984 contiene circa 700 nomi, quanti sono gli ispanisti francesi che si dedicano all'insegnamento superiore. (Nel termine "hispanistes" sono inclusi anche i lusitanisti; non è tuttavia agevole distinguere questi dagli ispanisti nel senso più ristretto della parola, almeno per quanto riguarda alcune università).

Risulta qui naturale un confronto con quanto si è fatto in Italia. (Ho sotto gli occhi anche il *Repertorio de hispanistas de la República federal alemana*, preparato por Manuel Muñoz Cortés y Renate Trumpp, Munich 1980, che sembra redatto in base a schede compilate dagli interessati, tutte includenti data di nascita ed indirizzo personale e ricostruenti la bibliografia completa). Dopo un primo repertorio organizzato dall'"Associazione degli Ispanisti Italiani", abbiamo avuto un *Annuario degli iberisti italiani*, pubblicato in vista del congresso internazionale degli ispanisti di Venezia: Milano, Cisalpino, 1980, pp. 103. Si fondava su schede predisposte,

compilate dagli interessati, cosa che garantiva in qualche modo la completezza, controllata dagli stessi autori. Non voleva ricostruire tutta la produzione di ognuno, ma includeva un massimo di cinque schede, frutto di un'autoselezione, di scritti anteriori al 1975: cosa non priva d'importanza, perché il sapere quali scritti i singoli ritengano più importanti della propria produzione remota può facilitare il compito di chi voglia compilare una bibliografia selettiva (cf. le osservazioni da me fatte in questa R.I., n. 12, pp. 44-45)

L'annuario ha ora un seguito, il *Bollettino informativo e bibliografico* della Associazione degli Ispanisti Italiani, fondato esso pure su schede inviate dagli interessati, ma caratterizzato dall'inclusione dell'annuncio di pubblicazioni in corso di stampa e di ricerche in corso: preziosa innovazione questa, che permette agli studiosi di sapere cosa stanno facendo i colleghi. Il sistema delle schede, come tutto a questo mondo, ha anche qualche inconveniente: eventuali lacune dell'indirizzo restano senza rimedio, come senza rimedio restano eventuali mancanze di risposta.

Il decisivo vantaggio dell'utilizzazione del calcolatore elettronico sta nella possibilità di dedurre dalle schede, adeguatamente preparate (e quindi difficilmente affidabili alla diligenza dei singoli), degli indici onomastici e tematici: senza dubbio è interessante conoscere l'attività di uno studioso attraverso una scheda compilata da lui stesso; ma in genere uno usa una bibliografia per sapere che cosa si sia pubblicato su un determinato argomento; quindi tali indici sono essenziali. Forse la soluzione sta nel combinare il metodo della scheda con l'integrazione di essa attraverso la compilazione di indici, da farsi artigianalmente o con l'aiuto di un semplice *personal*.

Franco Meregalli

G. Lobo Lasso de la Vega, *Tragedia de la destruycción de Constantino-pla*, Introducción, edición y notas de A. Hermenegildo, Teatro del Siglo de Oro, Ediciones críticas, 2, Kassel, Edition Reichenberger, 1983, pp. 134.

La giovane ma vivacissima collezione di cui questo lavoro costituisce il n. 2 si è già arricchita dal 1983 di altri tre numeri, e tutti scelti con oculatezza a coprire lacune ed a rivelare testi ed autori poco frequentati. E da questo punto di vista indubbiamente importantissimo quello ora oggetto della mia attenzione, non solo per il nome dell'autore, ben poco noto, ma per la "marginalità", dal punto di vista teatrale, dell'opera, del genere (quello della "tragedia" di tipo senecista), e del periodo.

E' un periodo che deve proprio a Alfredo Hermenegildo un esame attento ed una illustrazione non episodica (*Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria, 1961; *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973); e sull'autore poi ha fatto recentemente luce un altro suo interven-

to: *Teatro y consolidación de estructuras político-sociales: el caso de Gabriel Lobo Lasso de la Vega*, in "Segismundo", XV, 1981, pp. 51-93.

E le 67 pagine della introduzione costituiscono su questo tipo di teatro una informazione non superficiale, non tanto direi per le notizie offerte su "El último tercio del siglo XVI. La crisis política" (pp. 3-8), o su "La inserción social de Lasso de la Vega" (pp. 8-13), cui si uniscono dati sulla sua produzione letteraria (pp. 13-18). Fin qui siamo nel quadro di un tributo versato ad un tipo di ricerca tra l'erudito e lo storicista, che si limita a metterci a disposizione la storia critica pregressa sull'argomento e la bibliografia relativa.

Trovo invece decisamente nuove e stimolanti le pagine (18-66) dedicate proprio all'esame del testo, attraverso il quale se ne scopre l'attualità per il pubblico del tempo di Filippo III: "La tragedia recupera toda su vigencia al ser considerada en la perspectiva que ordenan: 1) la invocación de unos referentes contemporáneos del autor; 2) la oposición [islamismo / cristianismo]; 3) la oposición [dominantes / dominados] y 4) la preocupación por identificar al público o a los públicos teatrales". (p. 19). Con una lettura al tempo stesso lineare e concentrica, che parte dall'*introito* per esaminare poi la connessione tra i nuclei scenici o "micro-secuencias" come le chiama l'autore, senza trascurare il previo "argumento" in prosa, vengono identificati i destinatari attraverso uno smontaggio dei monologhi, delle arringhe militari, dei momenti chiave della struttura drammatica. E così "La estructura profunda de la *Tragedia de la destrucción de Constantinopla* responde al imperativo de la ideología de los grupos dominantes en le España filipina, de manera paralela a lo que ocurre en el teatro de Lope de Vega. Lasso, en su tragedia *morata*, trata de transmitir un mensaje consolidador del orden vigente, de la sociedad estamental y de todos sus condicionantes básicos. La tragedia sirve de evidente medio de propaganda del sistema, al proponer modelos de comportamientos y de integración sociales que fortalecen su eficacia ... La relación entre el espacio dramático — la destrucción de Constantinopla tras el enfrentamiento entre griegos y turcos — y el espacio histórico — La España filipina y sus contingencias socio-políticas — queda marcada por algunos índices superficiales de relativa importancia, índices con los que el autor trata de captar la atención del espectador y de despertar en él una actitud interesada. En cambio, el contacto entre la estructura profunda de la tragedia y la estructura englobante — orden social, respeto a una jaraquía estamental presentada como ventajosa, alabanza del ejército disciplinado y servidor del sistema, pirámide del poder político coronada por el rey, etc. ... — es algo que clasifica la obra de Lasso entre el teatro propagandista realizado por Lope de Vega y los autores que siguieron su huella" (pp. 66-67).

Meno d'accordo mi trova la trascrizione del testo, che segue la *princeps*, apparsa in *Primera parte del romancero y tragedias ...*, in Alcalá de Henares ... año 1587: la grafia viene riprodotta integralmente, ma con certe oscillazioni nei nomi corrette. Io credo che si debba distinguere tra u/v e i/j, e segnalare con h le voci omofone di *haber*, come necessario ausilio alla comprensione del testo; ma si sa che la trascrizione è problema spinoso, in questi ultimi anni si è visto davvero di tutto, e qualunque soluzione si adotti si rischia sempre di scontentare qualcuno.

Anche certe interpunzioni mi contentano poco, soprattutto in larghi passaggi eccessivamente segmentati dal punto fermo; e molto elementari, per non dire in-

genue, certe note: si veda quella su *fee* al v. 142, o quella sulla politica di Adriano (v. 287) con rimando all'*Harper's Dictionary of Classical Literature and Antiquities* (New York 1965); ma saranno sofisticherie da studioso ombroso e suscettibile.

Vorrei segnalare infine (ma anche qui saranno solo mie particolari fisime a mettersi a nudo) che non sempre l'indagine bibliografica (pp. 13-16) è di prima mano. Per esempio: le *Seis comedias de Lope de Vega Carpio* vengono menzionate come in due "edizioni": Lisboa, Craesbeck, 1603; e Madrid, Madrigal, 1603; fornendo notizia di esemplari attraverso manuali come quello di M.C. Pérez, H. Tiemann (del 1939) e Palau. Ma da un pezzo sappiamo che non di due edizioni si tratta, ma di un corpo unico al quale sono stati apposti due frontespizi diversi, probabilmente per favorirne lo smercio in Spagna e Portogallo: lo aveva intuito A. Restori, *Saggi di Bibliografia teatrale Spagnuola*, Genève 1927, pp. 46-47; ed ho potuto poi constatarlo direttamente (cfr. *Una "collezione" milanese di Lope de Vega*, in "Quaderni ibero-america", 45-46, 1974-75, p. 229, nota 13).

Naturalmente piccolezze, ma son convinta che una migliore conoscenza dei tanti problemi bibliografici del teatro spagnolo ci chiarirebbe meglio anche la circolazione della commedia a stampa, che fa poi parte di quella "sociología de la lectura" che Hermenegildo mostra di non disprezzare (pp. 19-20). Doppia mente interessante poi per un autore come Gabriel Lasso de la Vega, che ha ai miei occhi un fascino particolare: quello di aver utilizzato nella sua opera la *fabla antigua*, meccanismo di straniamento poi così sfruttato come ricorso buffo nella successiva commedia; una prova di più del suo curioso sperimentalismo.

Maria Grazia Profeti

Frank Pierce, *Alonso de Ercilla y Zúñiga*, BHEA, Amsterdam, Rodopi, 1984, pp. 137.

Questo nuovo studio su Ercilla, secondo quanto dichiara lo stesso autore "will attempt to present the poet in his age, endeavor to analyse the structure, subject and style of the epic in more detail than has yet been done and to let the *Araucana* speak for itself" (p. 2). Non rivoluzionarie esplorazioni ci promette dunque Frank Pierce, prestigioso esperto di epica del Siglo de Oro, bensì affinamenti e puntualizzazioni di risultati critici consolidati — grazie anche ai suoi stessi contributi precedenti —, come lasciano già intuire i titoli dei primi quattro capitoli, che sono nell'ordine: "Ercilla and his Times" (pp. 5-12); "The *Araucana*: an Outline and Synopsis" (pp. 13-31); "The *Araucana*: Its Subject-Matter and Characters" (pp. 33-69); "The Poem Itself" (pp. 70-109).

Non è mia intenzione, pertanto, soffermarmi sulla ricca messe di notizie riguardanti l'autore e le sparse annotazioni stilistiche riferite alla sua opera, qui finemente riunite, riscritte e ampliate come profittevole sintesi di una lunga e densa tradizione esegetica: più che a qualche dettaglio biografico, o a certi riferimenti

mitologici, o a alcune figure retoriche — tanto per fare degli esempi —, vorrei dedicare qualche osservazione a un problema di fondo che da quattro secoli non ha cessato di interessare la critica. In sintesi: è *La Araucana* storia o poesia? Oppure, prendendo come un dato l'evidente forma in versi del testo: prevale in essa una referenza fattuale o fittizia? E ancora, trattandosi di un'epica un po' speciale: come dobbiamo leggere questo libro?

Dall'utile capitoletto finale, intitolato "The Fame of the *Araucana*" (pp. 112-121), si può desumere, per sommi capi, il tipo di ricezione riservata all'opera nel tempo e, quindi, la qualità dei giudizi che le furono riservati; ma la particolare natura di questo 'poema', che pretende di essere testimonianza veridica dell'accaduto e che tuttavia incorpora con grande naturalezza materiali inequivocabilmente inventati, necessita ancor oggi di interpretazioni e spiegazioni che stemperino il più possibile incongruenze non redimibili con le più tradizionali e diffuse categorie dei generi letterari. Da qualunque parte si affronti *La Araucana* i conti non tornano mai, se non a prezzo di continue correzioni ed eccezioni. Sintomatico è il fatto che anche in questa monografia l'autore debba per esempio affermare che "Ercilla makes a distinctive use of the poet's voice, but he is nevertheless essentially a poet" (p. 6); o, ancora, che "Ercilla the poet shows traces of the historicising of the material he had in common with the chronicles of the same events. This in no way seriously diminishes his overall achievement as an epic poet, although it does mean that the roundedness normally sought by a poet for his composition suffers to the extent that in this case Ercilla follows for the most part the limits of his own experience as a participant in the war" (p. 39). A proposito dell'opera, numerosissime sono poi le precisazioni che dimostrano la sua difficile collocabilità: leggiamo, per esempio, che essa è, "a very exceptional case of 'autobiography'" (p. 8); che può essere considerata "'historical' in one sense but it is far from being a poet chronicle" (p. 13); che possiede "an uneven structure, with no single hero, although with a central action" (p. 16); che non rispetta "the established pattern of the Virgilian epic" (p. 70); infine che "has no conventional ending" (p. 71).

La mistione dei contenuti e il tipo di scelta formale evocano e al tempo stesso esautorano modelli letterari famosi, citati e assunti fin dal celebre *incipit* ("No las damas, amor, no gentilezas / de caballeros canto enamorados / ..."), ma solo per le parti utili a un progetto testuale diverso, la cui complessa formula scaturisce da codici letterari già piuttosto ambigui e mina costitutivamente l'univocità del patto di lettura. Teoricamente il legato di Aristotele appariva salomonico: oggetto della storia era il vero e oggetto della poesia era il verosimile. Ma che dire allora de *La Araucana* che ai resoconti di battaglie e tribolazioni effettivamente sostenute mescola, per esempio, il ratto della madre di Gualemo da parte di un cavallo marino, o le pene amorose di Didone?

M.A. Morínigo e I. Lerner, nella *Introducción biográfica y crítica* alla loro edizione del poema (A. de Ercilla, *La Araucana*, Edición, introducción y notas de —, Madrid, Clásicos Castalia, 1979, 2 vols.) intitolano alla questione il breve capitolo "La verdad histórica y la verdad poética" (t. I, pp. 25-32), precisando che "menos de una sexta parte del total de los versos de *La Araucana* son auténticamente testimoniales, y que sobre este ralo cañamazo está tejido el extenso y magnífico tapiz del singular poema" (p. 25). I due critici, tuttavia, malgrado non

trovino soddisfacenti spiegazioni alla credulità dei contemporanei di Ercilla nei confronti dell'opera, con un 'colpo di precettistica' eliminano le incompatibilità fra verità e finzione affermando che "toda ella es verdad. Verdad poética que, con las palabras del Pinciano, no tiene por objeto la historia, ni es historia, 'porque toca fábulas', ni tiene por objeto la mentira porque toca historia. Su objeto es 'el verosímil que todo lo abraza'. Lo verosímil: he aquí la explicación de por qué lo ficticio en *La Araucana* se prefiera a lo verdadero. Y lo deje en la penumbra" (p. 28).

Con l'introduzione della categoria della "verdad poética" che omologa *La Araucana* a uno dei tanti mondi possibili della letteratura intesa come luogo di finzioni, il testo viene finalmente reso coerente. Resta tuttavia da spiegare come mai in esso non si trovi traccia di tale categoria — e questo al di là dello sfasamento cronologico tra Ercilla e Pinciano, dato che di poetiche aristoteliche ne circolavano da tempo —, ma anzi convivano, innestate l'una sull'altra, una scrittura storiografica vivacemente rivendicata come fonte attendibile e una scrittura poetica apertamente definita come smaccata *inverosimiglianza*. La definizione ci è data dallo stesso autore: per esempio nella famosa prova del tronco, sostenuto per giorni e notti dal possente Caupolicán, quando Ercilla accende nel lettore il dubbio che si tratti di "[...] alguna ficción y poesía" (C. II, strofa 60). D'altro canto non c'è ragione di dubitare delle effettive intenzioni testimoniali dell'autore quando, a partire dal resoconto dei fatti cui partecipò in prima persona, dichiara che: "[...] irá la historia más autorizada" (C. XII, strofa 70), aggiungendo subito dopo: "De mi poco caudal bastante indicio / y testimonio aquí patente queda; / va la verdad desnuda de artificio / para que más segura pasar pueda" (*ivi*, strofa 73). E troviamo un'ulteriore conferma dell'opposizione fra storia-realtà e poesia-irrealtà nei versi che chiudono il racconto della tempesta: "No es poético adorno fabuloso / mas cierta historia y verdadero cuento" (C. XVI, strofa 23). Lo stesso si può rilevare poi a proposito del mago Fitón, il cui evidente statuto di personaggio fittizio non invalida i contenuti proposizionali di uno dei suoi dialoghi con l'autore, inaugurato appunto dalle parole: "[...] Si las cosas que dijere / por cierta y verdadera profecía / dificultosa alguna pareciere, / créeme que no es ficción ni fantasía" (C. XVIII, strofa 30).

Per quanto riguarda poi la ricezione coeva, limitandoci a prendere in considerazione quest'ultimo esempio, quel lettore eccessivamente ingenuo, ipotizzato da M.A. Morínigo e I. Lerner (essi insistono, nella citata *Introducción*, p. 28, sul fatto che: "La fábula casa con el entendimiento del lector y se integra en él con coherencia total. Nada hay en ella que repugne a su razón, a su lógica"), non credo avesse alcuna difficoltà a comprendere che l'esistenza di Fitón era un 'trucco letterario' — ovvero "poético", per usare la categoria di Ercilla — e che i trionfi di Filippo II annunciati nelle profezie erano 'storia vera'. Semmai, problemi di più difficile comprensione sorgono per i lettori dei secoli successivi, e contemporanei in particolare, arricchiti di nuove esperienze estetiche che inevitabilmente tendono ad attualizzare (e a falsificare) ogni passato, prossimo o remoto. A questa operazione *La Araucana*, per gli aspetti messi in evidenza, non può che apparire testo imbrogliato e dilemmatico, che il troppo monolitico sussidio filologico di M.A. Morínigo e I. Lerner non basta a spiegare. Dal canto suo, Frank Pierce presta invece la sua mag-

giore attenzione al problema della storia come dato, proseguendo la battuta eppur sempre utile via del riscontro testuale con le più note e studiate cronache del tempo (Valdivia, Góngora Marmolejo, Mariño de Lobera-Escobar), al fine di isolare i materiali con cui l'autore elaborò la propria epica, ossia il suo "personal poetic account of historical events" (p. 42). Egli dà per presupposto, come ha fatto in genere la critica anteriore, che l'espressione "personal poetic account" corrisponda, al pari di molte espressioni affini, a un concetto di ovvia e generale interpretabilità, il quale, fra le molte accezioni possibili, comprende in questo caso una sorta di universale 'licenza di mentire'. In un certo senso, all'epoca di Ercilla era proprio così, ma a fini ornamentali e limitatamente a dei repertori di referenze che erano ritenuti tutt'altro che pregiudizievole alla veridicità del racconto storico: i problemi letterari che vi sono connessi sono molto complicati e, in questa sede, non si può che enunciarne i termini generalissimi fin qui accennati e proporli alla riflessione futura. Se, per usare le parole con cui lo stesso Pierce congeda il proprio lavoro, scopo di quest'ultimo è "to try to present Ercilla and his poem to a generation of readers who may not at once find a ready sympathy for its author and its subjects" (p. 122), è indispensabile offrire apparati concettuali più definiti che mettano meglio a fuoco le differenze fra gli istituti letterari di ora e di allora: in questo campo la via intellettuale è in genere scorciatoia efficace per la sfera affettiva ("sympathy"), verso quell'assunzione delle differenze di gusto che può portare ad un auspicabile "plaisir du texte".

Elide Pittarello

Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, edición, introducción y notas de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid, Clásicos Castalia, 1983, pp. 433.

Gli *entremeses* di Calderón, insieme con le composizioni affini, restarono dispersi in raccolte e manoscritti: nessuno, abbastanza comprensibilmente, fece per essi ciò che altri fece per le *comedias* e lo stesso Calderón cominciò a fare per gli *autos*. Ora, a tanta distanza di tempo, è difficile l'impresa. Difficile, ma necessaria per integrare la nostra immagine di Calderón. Dobbiamo dunque ringraziare i curatori di questo volume per aver osato. Bisogna dire che non si tratta di un caso che ciò avvenga ora: basti pensare all'attuale interesse per il "mondo alla rovescia", a Bachtin, agli studi sul significato antropologico del carnevale. Nel campo specifico, ricorderemo l'attività di Eugenio Asensio. Del resto, l'importanza non solo aneddotica, ma direi strutturale, del *gracioso* nell'ambito del teatro spagnolo è da molto tempo riconosciuta. I due giovani studiosi che si sono assunti il compito di allestire finalmente un *corpus* degli *entremeses* (e scritti affini) di Calderón sono sensibili alle lezioni della semiotica teatrale. "La tentación de atender exclusivamente a la dimensión verbal de la obra corta puede empobrecer considerablemente la lectura" (31): questa è una notazione che dà il tono al lavoro. Un'altra

dimensione positiva dell'edizione è la diligente collazione delle varianti al testo utilizzato come base, che in ogni caso è indicato; ed infine benemerita è l'illustrazione di passi con riferimenti lessicografici e "reali".

La cosa che nell'edizione mi lascia più perplesso è la fondamentale: come si stabilisce che un testo è di Calderón? (Anche per quanto riguarda la cronologia resta molto da fare; ma gli autori se ne rendono ben conto, anzi dichiarano, p. 124, che è in corso di stampa un loro volume su *Dramaturgia de la obra corta teatral*, contenente anche una "hipótesis de cronología de las piezas breves calderonianas". Attendiamo tale opera, che naturalmente non sarà senza relazioni col problema delle attribuzioni). Qui ci sforzeremo di ricostruire gli immediati precedenti (in modo provvisorio, come è inevitabile in una semplice recensione).

C.A. De la Barrera, nel suo *Catálogo del teatro antiguo español*, Madrid, 1860, redigendo un repertorio di *entremeses* e composizioni affini, elencava i seguenti titoli di opere attribuite da lui a Calderón (603-654): in ordine alfabetico, trascurando gli articoli): 1. *Asturiano en el Retiro*; 2. *Carnestolendas*; 3. *Carrasco* (?); 4. *Casa holgona*; 5. *Desafío de Juan Rana*; 6. *Don Pegote*; 7. *Doña Mata*; 8. *Dragoncillo*; 9. *Flatos*; 10. *Franchota*; 11. *Guardádme las espaldas* (?); 12. *Instrumentos*; 13. *Jácaras*; 14. *Jaques y segunda p. de La Jácara*; 15. *Juego de la pelota*; 16. *Labrador gentilhombre* (?); 17. *Lenguas*; 18. *Linajes (Casa de los)*; 19. *Mellado*; 20. *Monigotes*; 21. *Muerte*; 22. *Pedidora* (?); 23. *Pésame de la viuda*; 24. *Plazuela de Santa Cruz*; 25. *Premática*; 26. *Rabia*; 27. *Relox y genios en la venta*; 28. *Sitios de recreación del Rey*; 29. *Tarasca de Alcorcón*; 30. *Toreador*. Di queste opere Hartzzenbusch aveva già raccolto (BAE, XIV) i numeri 8, 18, 4, 6, 13, 5, 2, 24, 10, 9, 21, 19, 3, e in più *La chillona*, che non appare nell'elenco di La Barrera. Emilio Cotarelo, nella sua *Colección de Entremeses*, Madrid, NBAE 1911, p. LXXXII, elenca come pubblicati 2, 18, 4, 5, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 22, 23, 24, 26, 27, 30, 29; dichiara "apócrifos" 7 e *El labrador gentilhombre*. La differenza essenziale tra Hartzzenbusch da una parte e La Barrera e Cotarelo dall'altra sta nell'aggiunta da parte di questi di 30, 22, 27, 11, 28, 12, testi che si trovano nel volume *Tardes apacibles*, Madrid, 1663. Esaminando poi gli *entremeses* calderoniani Cotarelo include anche *El sacristán mujer*, pubblicato anonimo nel *Laurel de entremeses varios*, Saragozza 1660, ma attribuito da un ms. della BN a Calderón.

Rodríguez e Tordera pubblicano 17 *entremeses*, due *Jácaras*, 5 *mojigangas*. Gli *entremeses* corrispondono ai nn. 13, 4, 6, 2, 24, 27, 30, 5, 11, 12, 22, 10, 8, 18, 26 più due non citati da La Barrera: *El sacristán mujer*, e *El convidado*, finora inedito. *El sacristán mujer*, attribuito a Calderón da un manoscritto del secolo XVII, ma anonimo nella stampa del 1660, sarebbe anteriore al 1651, ma sarebbe poi stato rappresentato di nuovo verso il 1675. Contiene un sonetto, l'unico dell'intero *corpus* ricostruito dai due editori. *El convidado* si apre con un soliloquio di 27 versi, in contrasto cogli inizi movimentati degli *entremeses* di attribuzione più sicura. Ambedue le attribuzioni mi lasciano quindi alquanto perplesso. Ma i due editori sembrano non avere perplessità, così come non ne hanno nel senso contrario. Essi assicurano che sono attribuzioni erranee quelle di 1, 7, 20, 17, 25, 29, senza dare giustificazioni. Naturalmente, il fatto che La Barrera o altri abbiano attribuito a Calderón degli scritti non è un argomento sufficiente per accettare l'attribuzione. Siamo ancora molto sul terreno delle impressioni. Per esempio,

Asensio, nel suo *Itinerario del entremés*, 132, ritiene calderoniano 25; e giustamente gli editori considerano autorevoli le sue affermazioni.

Comunque, nella lista (pp. 51-2) che gli editori danno di tali "attribuzioni erate" non risulta il n. 15 di Barrera, *El juego de la pelota*, che tuttavia non è pubblicato; siccome non lo pubblica nemmeno Hartzenbusch, non posso, nelle circostanze in cui mi trovo, leggerlo. Ma secondo Barrera è stato pubblicato a Madrid, attribuito a Calderón in un volume, *Ociosidad entretenida*, 1668, dedicato allo stesso Calderón e munito di abbondanti permessi: non è facilmente credibile che nella città di Calderón si dedicasse a Calderón un libro che contenesse uno scritto falsamente attribuito a Calderón. Direi quasi che in questo caso (come nel caso della *Jácara del Mellado*, contenuta nello stesso volume e riprodotta anche qui) abbiamo la massima garanzia.

I due editori rifiutano l'attribuzione a Calderón de *El labrador gentilhombre* e de *La tía*, intermezzi inseriti nel ms. di *Hado y divisa*. Per quanto riguarda il primo scritto, essi probabilmente accettano l'affermazione di Emilio Cotarelo, che nel suo *Ensayo* su Calderón (cito da BRAE, 1923, 126) afferma che esso è di un certo Pablo Polop. Cotarelo ritiene che si tratti di una "traducción abreviada" di Molière, cosa che dimostra una certa superficialità. Non dice nulla su *La tía*, che secondo me è del tutto degna di Calderón, e tra l'altro rivela una parentela con *El celoso extremeño* che si potrebbe spiegare col noto apprezzamento per l'oper di Cervantes che caratterizza Calderón.

Il problema dell'attribuzione di questi *entremeses* di riconduce ad un problema generale. Quando Calderón si occupava di una *fiesta real* si occupava, o almeno ammetteva la possibilità di occuparsi, anche degli elementi minori, oltre che della *comedia*?

Mi pare che egli non considerasse al di sotto della sua dignità lo scrivere anche *entremeses* per una *fiesta real* (nel caso di *Hado y divisa*, inoltre, si tratta di una *fiesta* organizzata per la domenica di carnevale, cosa che doveva rendere più importante l'elemento comico). Una *fiesta real* fu senza dubbio *Fieras afemina amor* (rappresentata nel 1670), e nell'introduzione alla edizione pubblicata postuma (Kassel, Ediciones Reichenberger, 1984) Edward Wilson dice (p. 25) che "probabilmente" anche l'entremés *El triunfo de Juan Rana* (rifiutato da questi editori cf. p. 52) è di Calderón; i suoi editori Cecilia Benton e Don Cruickshank rilevano l'unità tematica dell'intera *fiesta*, cosa che "perhaps reinforces the likelihood that Calderón himself wrote all five pieces" di essa (p. 25). Abbiamo visto che nel 1668 si dedicava a Calderón una raccolta di *entremeses*, evidentemente sapendo che ciò gli avrebbe fatto piacere. Alla fine della sua vita fu rappresentata una sua *mojiganga*, il n. 9 di Barrera, che i presenti editori preferiscono intitolare *La garapiña*. Hartzenbusch, a proposito de *El labrador gentilhombre* (393, n. 2), afferma che poiché un personaggio afferma di essere stato poco meno di dieci anni a Parigi, e poiché gli sembra che ciò possa applicarsi all'autore dell'*entremés*, questo non dovrebbe essere Calderón, che a Parigi non fu mai. Ai tempi di Hartzenbusch si correva molto nell'attribuire all'autore cose che si dicono successe ai personaggi; ma a noi sembra evidente l'arbitrarietà di tale procedimento. A me pare che il fatto che si assegni il *baile* ad altro autore, nel manoscritto contenente l'intera *fiesta real* di *Hado y divisa*, induca naturalmente a pensare che ciò che non è esplicitamente

attribuito ad altri sia di Calderón. Il ragionamento si può parzialmente applicare alla *fiesta* viennese del 1668, pubblicata quello stesso anno, a Vienna, col titolo di *Triunfo de diciembre*, in cui si rappresentarono *Darlo todo y no dar nada* di Calderón, insieme a due *entremeses* non attribuiti (e da me non visti).

Concludendo, diremo che resta ancora molto da chiarire a proposito di Calderón *entremesista*, anche dopo l'edizione di Rodríguez e Tordera, che comunque hanno avuto il grande merito di proporre il problema e di fornirci materiali ed osservazioni. Si nota che essi non sono inclini a confrontare le loro ipotesi coll'immagine più verosimile di Calderón, e più particolarmente del Calderón posteriore al 1651; che sono sensibili più alle tendenze attuali di caratterizzazione sincronica delle opere che ai problemi di attribuzione. Certo esiste tra le due cose una relazione; ma ritengo che un'edizione di scritti di un autore, quando le attribuzioni siano molto insicure, debba occuparsi anzi tutto di porle in chiaro; solo in un secondo tempo si potrà affrontare la caratterizzazione strutturale del *corpus* risultante, anche per trovare conferme o smentite alle stesse.

Franco Meregalli

Pedro Calderón de la Barca, *Fieras afemina amor*, A critical edition by Edward M. Wilson, Kassel, Edition Reichenberger, 1984, pp. X-256.

Nel 1957 Edward Wilson acquistò un'antica *suelta* contenente quest'opera di Calderón, e notò che il testo offerto da essa era superiore a quello tradizionalmente pubblicato, risalente alla "falsa" *Quinta parte*. Di questo problema testuale si occupò in uno scritto pubblicato nella *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid* (1955, ma la pubblicazione è del 1960). Scrisse anche un saggio, *Calderón's ignoble Hercules*, che restava inedito alla sua morte (1977). Ora due suoi discepoli, D.W. Cruickshank e Cecilia Bainton, completando il lavoro di Wilson, pubblicano quest'edizione con *pietas* filiale, sotto il suo solo nome.

Questa vicenda, forse più che un recente ritorno di curiosità per le grandi *fiestas* calderoniane, senza dubbio importanti nella storia dello spettacolo, spiega la particolare fortuna capitata all'opera, in genere trascurata dalla critica, probabilmente a ragione. Una specifica importanza letteraria non sembra risultare agli occhi stessi di Wilson, che nel saggio, qui pubblicato, si limita a rilevare come la *fiesta* si stacchi dalla tradizione per quanto riguarda l'immagine del protagonista, Ercole, rappresentato come un egoista violento, piuttosto che come un eroe. Il suo significato simbolico, come quello del suo antagonista Anteo, sembra a Wilson poco chiaro.

Fieras afemina amor fu rappresentata nel gennaio 1670, con grandi mezzi, in presenza di Marianna d'Austria e di suo figlio Carlo II, che aveva otto anni. E' noto che meno di un anno prima, nel febbraio 1669, la regina reggente aveva dovuto

allontanare dalla "Junta de gobierno", prevista nel testamento di Filippo IV, il suo confessore Nithard, austriaco come lei, per volere soprattutto di Juan José, che tuttavia non riuscì allora a sostituirlo nella funzione di "valido" (cf. p. es. F. Tomás y Valiente, *Los validos en la monarquía española*, Madrid, Siglo XXI, 1982, 22-3). Wilson si domanda (45) se nell'Ercole dell'opera calderoniana Marianna ed altri spettatori abbiano intravvisto la figura di Juan José, famoso e vittorioso come Ercole, ma non amato da "Yole". Sembra probabile. Del resto a "Ercole" (a Hercules-Juan José), dopo l'umiliazione del rifiuto di Yole restava una possibilità di ricupero. Nel giugno 1669 Juan José era stato nominato viceré di Aragona: "promoveatur ut amoveatur". Anche Calderón non rompe i ponti con Ercole.

Franco Meregalli

Dieter Kremer (ed.), *Aspekte der Hispania im 19. und 20. Jahrhundert*, Akten des Deutschen Hispanistentages 1983, Hamburg, Buske, 1984, pp. 340.

L'associazione tedesca degli ispanisti (deutscher Hispanistenverband) ha tenuto il suo ultimo congresso nel febbraio 1983; essa è nata nel 1977 da una secessione del vasto ed onnicomprensivo Romanistenverband, dovuta in parte alla specializzazione, inevitabile anche in Germania, anche se più recente che altrove. Di questa associazione fanno parte non solo studiosi di letteratura spagnola, ma anche iberoamericanisti e lusitanisti. Volendo basarsi sui contributi del congresso per avere un'idea del peso relativo di questi tre ambiti culturali occorre cautela, anche a causa del fatto che diversi iberisti non hanno aderito alla nuova associazione. Ad ogni buon conto la divisione è la seguente: su diciassette relazioni ed una tavola rotonda, due riguardavano l'America latina ed una il Portogallo. Un tratto interessante dell'ispanistica tedesca è l'attenzione data alla letteratura catalana (una relazione sul valenziano), quella galiziana ed alla linguistica (quattro relazioni).

Come è tradizione del Hispanistenverband, il congresso ha ruotato intorno ad un tema principale che, come già in precedenti occasioni, riguarda il XX secolo; questa volta si è parlato di teoria del romanzo e delle tecniche della più recente narrativa peninsulare. Fanno eccezione i lavori linguistici già menzionati e tre relazioni di *Rezeptionsästhetik* e comparatistica, applicate al XIX secolo (da cui il titolo degli Atti); di queste ultime è riportata solo quella di Juretschke su Valera quale conoscitore e diffusore della letteratura e della filosofia tedesca. I contributi di G. Siebenmann e B. Schuchardt su Heine e il mondo ispanico vengono pubblicati altrove. La *Motivforschung* (indagine critico-storica dei motivi), molto diffusa in Germania in passato, compare ormai solo saltuariamente; sostenuta però da una tecnica matura.

Gli Atti si aprono con la relazione di G. Sobejano, già docente in varie università tedesche, sui differenti tipi e gradi di autoreferenzialità di una parte importante del romanzo spagnolo dei nostri giorni. Come sempre Sobejano è riccamente

documentato e perspicuo; ricorda anche i precursori, senza tuttavia attribuir loro la funzione di modelli. W. Krömer, invece, ritiene che la tecnica unamuniana del dubbio metafisico avrebbe fatto evolvere il romanzo spagnolo a ritmi europei, se la miseria culturale della Spagna franchista non ne avesse compromesso l'azione.

H.P. Picard analizza l'intreccio fra testi-cornice e testo interno e la funzione tematica dei primi nel *Pascual Duarte* di Cela.

M. Sánchez Regueira e A. Quintana offrono una panoramica interessante e, soprattutto il secondo, analitica del romanzo in Galizia ed in Valenza, che, negli ultimi anni, gode di un rigoglio e di una promozione notevoli. In Galizia prevalgono temi regionali, svolti però con tecniche a carattere universale ed attuale; in Valenza, invece, i temi preferiti sono la storia — reinterpretazione degli ultimi quattro secoli — e l'eroticismo, trattati con tecniche piuttosto tradizionali.

Miguel Delibes, l'autore cui il congresso ha attribuito un ruolo centrale, riflette sul suo ruolo nel romanzo contemporaneo: sviluppando posizioni prese in anni precedenti (per esempio in *Un año de mi vida*, 1979) lo scrittore commenta il suo itinerario artistico, la sua avversione contro gli eccessi del barocchismo degli ultimi anni (si noti che parla l'autore di *Parábola del naufrago!*), la sua fiducia nel "viejo, inevitable argumento" (p. 168). Definisce anacronistica la sua concezione del romanzo, secondo la quale gli elementi tecnici devono essere rinnovati e ci si può giocare esteticamente, a patto che "vayan sujetos a la servidumbre de contarnos algo" (p. 171). Pur ritenendolo imprescindibile, quasi si scusa del suo impegno etico e sociale. (Si può notare che questa autodefinizione, forse un po' polemica ed amara, concorda solo parzialmente con le descrizioni di Delibes fatte da E. Buckley — *Problemas formales en la novela española contemporánea*, 1968 — in poi).

I contributi di A. Gil e B. de la Fuente analizzano la tecnica del dialogo e la funzione oppressiva della lingua in Delibes. A quest'autore era dedicata anche la tavola rotonda, da cui però mancava per motivi di salute. La discussione è stata vivace e, a tratti, amichevolmente polemica. Si è parlato di aspetti tematici, e le osservazioni di H.J. Neuschäfer su Delibes come autore decisamente politico e l'analisi di Sobejano dell'onnipresente tema della paura si sono differenziate dalle interpretazioni di Delibes finora correnti. Poiché la discussione non è stata riportata integralmente si perdono dettagli non marginali, per esempio alcune osservazioni sul tema della caccia.

Nella parte linguistica R. Eberenz offre una esposizione basata sulla grammatica descrittiva ed una articolata interpretazione della progressiva sostituzione del pronome relativo *lo cual* con *el que*. H. Geckeler, nel suo contributo di tipologia linguistica, mostra con una interessante combinazione di criteri tradizionali che lo spagnolo appartiene alle lingue sintetiche-postdeterminanti, e solo in secondo grado contiene elementi analitico-predeterminanti. H.M. Gauger ha tenuto una relazione sulla grammatica contrastiva tedesco-spagnola, ora terminata. Utilizzando ecletticamente gli stimoli di diverse scuole linguistiche e basandosi sulla *Interlinguistica* di M. Wandruszka, Gauger ed il coautore N. Cartagena hanno elaborato un metodo che, per evitare i pericoli inerenti alla grammatica contrastiva, partendo da un'analisi semiologica, conduce ad un'analisi onomasiologica, per arrivare infine alla spiegazione delle differenze funzionali.

Le "minoranze" del congresso sono rappresentate da un contributo di H. Siep-

mann sul romanzo portoghese fra realismo e neorealismo, da un'analisi semantica di A. Zuluaga dell'uso di espressioni codificate in Carpentier, ed infine da uno studio linguistico di M. Metzeltin sulla costituzione messicana del 1917, chiaro e dettagliato, ma senza conclusioni.

La grande maggioranza dei contributi, compresi quelli degli studiosi di lingua madre tedesca, è in spagnolo; nei rimanenti casi viene dato un riassunto in lingua spagnola o portoghese. Risultano molto utili il ricco indice tematico, bilingue e, naturalmente, l'indice degli autori.

Silvia Truxa

Luis Araquistain, *Sobre la guerra civil y en la emigración*, edición y estudio preliminar de Javier Tusell, Madrid, Espasa Calpe, 1983, pp. 356.

Ben noto è il ruolo svolto da Araquistain nella seconda repubblica e nella genesi del clima che rese possibile la guerra civile. Nominato ambasciatore a Berlino nel febbraio 1932, egli assistette all'ascesa formalmente legale al potere di Hitler, e si convinse che il regime repubblicano rappresentativo non era vitale, che bisognava scegliere tra due dittature. Il 12 luglio 1936, pochi giorni prima della ribellione dei militari, scriveva: "O viene nuestra dictadura o la otra". Iniziatasi la guerra, e con Francisco Largo Caballero al vertice del governo, fu inviato a Parigi come ambasciatore: non era diventato ministro degli esteri per le reticenze di Azaña. Largo Caballero, largamente influenzato dall'estremismo di Araquistain (dell'Araquistain di quel periodo), non era disponibile per la politica di cautela che voleva Stalin, per non allarmare la Francia e l'Inghilterra. Nel maggio 1937 i comunisti, divenuti popolari perché l'Unione Sovietica era la sola potenza che fornisse armi alla repubblica (che le pagava in oro), causarono la caduta di Largo Caballero, e di conseguenza quella del suo confidente Araquistain. Da allora questi divenne furibondamente anticomunista. Il nuovo primo ministro Negrín, che egli conosceva da un pezzo, ed era socialista come lui, fu la sua bestia nera: era lo strumento dei comunisti, il rappresentante di una politica di unità nazionale contro Franco. Con Negrín, Araquistain, giornalista d'istinto e di professione, non ebbe più un giornale socialista su cui scrivere: doveva rivolgersi agli anarchico-sindacalisti. La censura negrincomunista gli fece toccare con mano l'importanza delle libertà di opinione e di espressione. Il breve periodo della sua importanza politica era finito.

Meno noti sono i lunghi periodi anteriore e posteriore. Araquistain non appare una personalità intrinsecamente di grande rilievo culturale; ma ebbe una certa importanza nello svolgimento della cultura spagnola anteriore alla proclamazione della repubblica: si ricordi che fu direttore della rivista *España* dopo Ortega e prima di Azaña. Se questo periodo è poco noto, meno ancora lo era quello seguente all'ambasciata a Parigi. Ora il volume che qui recensiamo raccoglie scritti di tale periodo, ed è aperto da un lungo studio di Javier Tusell, che acquistò per l'*Archi-*

vo *Histórico nacional* le carte di Araquistain e qui le utilizza per delineare lo svolgimento politico di Araquistain fino alla morte, avvenuta nel 1959. Non so se l'assenza di interessi più propriamente culturali che risulta da tale delineazione sia di questo Araquistain o di Tusell. Dai testi raccolti, come dallo studio di Tusell, risulta solo lo svolgimento in senso socialdemocratico, cioè in parte coincidente con quello del PSOE, dal quale Araquistain era stato espulso alla fine della guerra civile (una motivazione: "En las innumerables actitudes del Sr. Araquistain nunca se sabe cuál puede ser la definitiva, mas sí que la última es siempre peor que las anteriores": 57), e nel quale era tornato, riconciliandosi in qualche modo con Prieto, senza tuttavia alcun ruolo importante.

Negrín, che per Araquistain era "el hombre más funesto e irresponsable que ha tenido España desde hace muchos siglos", lo invitò nel 1942 a tenere una conferenza (ambedue vivevano a Londra, e Negrín controllava l'oro del tesoro spagnolo): un tratto conciliante nel comportamento di Negrín, che ricorda quelli che ebbe nei confronti di Azaña, che pure lo aveva in antipatia, benché senza la virulenza di Araquistain. Questi non accettò.

E' interessante il giudizio di Araquistain su Negrín soprattutto perché ci aspetteremmo che il posto privilegiato del suo odio spettasse a Franco. Ma sorprendentemente Franco e in genere i "facciosos" sono pressoché ignorati negli scritti raccolti da Tusell come nella corrispondenza da questo citata. Franco viene chiamato "marioneta" (152) nella conferenza tenuta nel marzo 1938. Semplicisticamente, Araquistain lo considerava un puro strumento dello straniero, così come i comunisti, Negrín, Alvarez del Vayo, e via dicendo. Nessuna preoccupazione per cercar di capire come e perché Franco stesse vincendo, come e perché fosse insorto o si fosse messo dalla parte degli insorti. Per questo aspetto, il disprezzo di Araquistain ricorda un poco l'arrogante sicurezza di superiorità intellettuale, nei confronti dei generali, di un uomo pur superiore: Azaña.

Franco Meregalli

Jesús Fernández Santos, *Los jinetes del alba*, Barcelona, Seix Barral, 1984, pp. 289.

Al año y tres meses de publicar *Jaque a la Dama*, JFS nos sorprende con una novela más, la décima en casi treinta años de dedicación ininterumpida al quehacer literario con, además, cuatro colecciones y dos antologías de cuentos y dos libros de ensayos. De toda esta larga producción narrativa *Los jinetes del alba* reproduce muchos motivos temáticos casi como en una *summa*; y precisamente en su valor de síntesis se funda mi interés por la obra más allá de la gratificación que me procuró su lectura.

Un narrador extratextual y con pretensiones de objetividad, como en las primeras novelas, se hace cargo del relato y de las descripciones, pero les permite a los personajes amplias intervenciones en estilo directo hasta el punto que prevale-

ce el discurso mimético sobre el diegético. Poco a poco va tomando consistencia un microcosmos cuyo entorno espacial (un valle entre altas montañas, con el puerro, la venta, la ermita, el río, la aceña, un puñado de casas y, única novedad, un balneario) nos devuelve un escenario conocido, incluso, de la narrativa breve (cfr., p. ej., el de "Llegar a más", del cual repite también la "montaña horadada, herida, penetrada" por la mina de carbón). Su referencia geográfica leonesa es fácil de identificar por las implicaciones biográficas del autor como su referencia mítica por cierta constante temática de un espacio que condiciona la existencia humana.

A la posible localización espacial concreta se suma la temporal bien determinada, los últimos años de la 2ª República, a partir de la insurrección de octubre de 1934 que marcó el comienzo de la conclusión inevitable y trágica del segundo bienio republicano. La referencia cronológica es un período de historia leída y oída y, sin embargo, magistralmente reconstruida en la integración de sus componentes (el movimiento obrero, el anticlericalismo, el reparto de la tierra, la enseñanza laica y las elecciones) en el trasfondo de una sociedad arcaica, cuyo ruralismo pobre conlleva el caciquismo.

Una vez más, como en *Los bravos*, la presencia de un amo (su afán es el dominio y "su negocio consiste en vivir de los demás") agobia la pareja de los protagonistas (*Los jinetes del alba*); y, lo mismo que en aquella novela, alrededor de este triángulo se desarrolla un protagonismo múltiple. En la historia de "los jinetes del alba" se insertan otras historias, unas directa, otras indirectamente penetradas de la angustia política y social del momento, que llega hasta el valle tan apartado. Se insertan pero no confluyen en su acción unitaria, o sea, no prolongan su hilo lógico, sino que fluyen paralelamente e, incluso, unas llegan a constituir un relato en el relato. Una única motivación temática de fondo, sin embargo, le asegura a ese conjunto de núcleos narrativos la categoría de novela, más allá de su extensión; es la memoria histórica de una tensión entre tesis y antítesis, es decir, de la incapacidad de llegar a una síntesis dialéctica; es una memoria reconstruida por medio de la ficción casi con el pavor de que las consecuencias de semejante antagonismo puedan pervivir en el presente: "retazos de historia que jamás deberían volver a repetirse". La consideración de los entresijos de la realidad social española a través de distintos momentos de su historia motiva varias novelas de JFS: el fundamento es un pasado remoto en *La que no tiene nombre* y *Extramuros*, un pasado próximo en *Cabrera* y un pasado inmediato en *Jaque a la Dama*; un pasado en cuyo transcurso han cambiado las instituciones sin que se diera un cambio substancial en el hombre o, mejor, dicho, en su encauzamiento social.

Podríamos aducir otras muchas conexiones intertextuales para acreditar nuestra aseveración inicial, pero vamos a seleccionar unos pocos ejemplos.

El "frente modesto", que por dos veces se instala en el "valle pequeño" turbando su vida, está figurando aquí, como aquel otro frente en el cuento "El primo Rafael" y en *Jaque a la Dama*, la contienda que está desgarrando el país entero.

La religión *otra* que separa culturalmente a "los protestantes de la aceña", los aísla socialmente y les exige un tributo, es la misma que motiva *El libro de las memorias de las cosas*.

La relación heterodoxa entre la hermana del amo y la madre de la protagonista remite al tema del cuento "Los caracoles", al amor de las dos monjas prota-

gonistas de *Extramuros* y a una de las vivencias de la protagonista de *Jaque a la dama*.

La amarga experiencia de Quincelibras y Ventura, los derrotados forzados a vivir furtivamente en los montes con el solo recurso de la huida, repite la situación de los cinco fugitivos de *La que no tiene nombre*.

Asimismo la Infanta de esta novela, como la Dama en aquélla, abre el camino al rescate narrativo de la memoria colectiva en cuanto personaje de leyenda asimilado simbólicamente a la muerte.

Estos, y otros materiales temáticos se repiten, por supuesto, con soluciones formales distintas; sin embargo, la conexión intertextual también alcanza la letra. Facilitando el cotejo de dos textos cerramos nuestras indicaciones, esperando haber dejado en claro el significado de esta novela para con el repertorio narrativo de JFS.

En la hoguera (1957)

— El pobre estaba viendo jugar a las cartas cuando se sintió mal. ... Fue cosa de media hora. Nunca se quejó del corazón. ...

— Para la cuestión del entierro ustedes verán qué prefieren. ...

— En la casa acostumbramos hacerlo a primera hora de la tarde. ... Tiempo tienen de sobra. El carpintero vive aquí, junto a nosotros, y el señor cura está toda la mañana en casa. El portero les indicará. ...

— Mi marido no está. Vienen por la caja, ¿verdad? ... ¿No les importaría esperar a que venga mi marido? El es quien lleva eso. ...

Allí reclinados contra la pared, les mostró varios ataúdes con la pintura todavía fresca. — En verano siempre tengo unos cuantos, ... Miren éste está muy bien — golpeó con los nudillos en la tapa —. Además lleva un forro interior de zinc, para que no pase la humedad.

La caja ... con molduras, tenía una ventanita con cristal a la altura del rostro. El carpintero la abrió con cuidado, o casi con orgullo y Miguel desvió la vista, ...

— Así se puede ver cómo está. Claro que solo sirve para panteones. Es un crimen enterrar una caja así, ...

Los jinetes del alba

— La pobre ... estaba viendo jugar a las demás cuando se sintió mal. ... En media hora se nos fue. Aquí nunca se quejó del corazón, ...

— Para la cuestión del entierro, ustedes dirán qué prefieren. ...

— Aquí ... acostumbramos hacerlo a primera hora de la tarde. Tienen tiempo de sobra. El carpintero vive junto a nosotras, y el capellán no sale de casa en toda la mañana. La portera se lo indicará. ...

— ¿Venían por la caja? Mi marido no está. ... No les importaría esperar, ¿verdad? Es él quien lleva eso. ...

Apoyadas en la pared, les mostró unas cuantas cajas de pino, alguna con la pintura fresca todavía. ... — En invierno siempre tengo unas cuantas. ... Miren ésta va muy bien — golpeó con los nudillos en la tapa —. Además, lleva forro de zinc para que la humedad no se la coma.

La caja ... con molduras doradas, tenía un ventanillo a la altura del rostro.

El carpintero lo había abierto con orgullo y la madre desvió la mirada. ...

— Así se la puede ver, ... Claro que solo sirve para panteones. Es un crimen enterrar algo así.

Olía a pino fresco. Nadie hubiera pensado que aquella madera recién cortada, ... estuviera destinada a morir enterrada, ... El primo Antonio se decidió por una de las baratas ... pp. 179-183 (Madrid, Ed. Magisterio español, 1976, 2ª).

Olía a pino fresco, ... Nadie hubiera pensado que aquellos rimeros de madera acabarían bajo tierra. La madre se decidió por una de las más baratas ... pp. 225-226.

Teresa Maria Rossi

Paulino Garagorri, *Introducción a Américo Castro*, Madrid, Alianza editorial (El libro de bolsillo, 1041), 1984, pp. 147.

Garagorri raccoglie in volume, secondo il suo costume, i suoi brevi e densi (secondo il suo costume) scritti, in questo caso su Américo Castro. Essi risalgono all'epoca 1963-1975: di attuale vi sono solo una *Nota preliminar*, una *Nota postliminar* e qualche nota a singoli testi, che, come succede per le antiche, apre suggestive prospettive di ricerca. Egli afferma, nella *Nota preliminar*, che "a la muerte de Castro siguió — como es sólo — una retracción de su notoriedad", mentre, "en el presente se acusa de nuevo la atención hacia su obra mediante estudios, congresos y la renovada circulación de sus escritos". Non avevo osservato questa parabola, e mi sarebbe piaciuto che Garagorri ne desse una documentata descrizione. Del 1976, di quattro anni dopo la morte, è il volume *Américo Castro and the Meaning of Spanish Civilization* (su cui cf. questa *R.I.*, I, genn. 1978, 42-45), cosa che non sembra confermare quello schema. Castro, cittadino degli Stati Uniti, lasciò un'eredità intellettuale in America, dalla quale non si può prescindere se si vuole delineare la vicenda della sua "notorietà".

Ma approfittiamo dell'occasione e rileggiamo i vecchi scritti di Garagorri. Naturalmente, non ci deludono, anzi ci si rivelano stimolanti come allora. Direi che il più importante sia *Historia y literatura*, che risale al 1967. Castro diventa in esso un punto di partenza congeniale (Garagorri, erede di Ortega, non può non sentire una certa congenialità con Castro, parente di Ortega, anzi secondo me da questo influito nella sua problematica); ma Garagorri va oltre, coinvolgendo Cervantes, Vives, Alemán, ecc. Sono dati e riflessioni su cui occorre tornare; i giovani, a cui Garagorri particolarmente pensava preparando il suo libretto, non possono trascurarne la scoperta. Questo "español razonante", che scrive con esemplare (e poco comune) sobrietà, continua ad essere un maestro.

Franco Meregalli

Fray Ramón Pané, *Relación acerca de las antigüedades de los indios*, Nueva versión, con notas, mapa y apéndice por José Juan Arróm, México, Siglo XXI, 1984⁵, pp. 125.

En 1498, el fraile catalán Ramón Pané, cuya modestia es retórica (“pobre ermitaño de la Orden de San Jerónimo”, se define), terminó de escribir un pequeño tratado en el que se relataban los mitos y las costumbres de los taínos, indios éstos que fueron de los primeros conocidos por españoles. El librito de Pané tiene una interesante historia, que vale la pena referir. Una vez terminado el manuscrito, fue entregado a Colón quien lo llevó a España en 1500. Allí yació sin ser publicado. Sin embargo, Pedro Mártir de Anglería lo consultó y un resumen de él fue publicado en la versión italiana de la *Década primera* (1504). Las Casas lo leyó también, pero su compendio, en la *Apologética historia de las Indias*, es menos fiel y apasionante. En fin el hijo del descubridor incluyó la transcripción completa del escrito de Pané en el capítulo LXI de la *Historia del almirante don Cristóbal Colón por su hijo don Fernando*. Por desgracia, la muerte sorprendió a Fernando en 1539 sin que hubiera publicado la filial biografía. Hubo que esperar hasta 1571, fecha en que Alfonso Ulloa publicó, en Venecia, la traducción al italiano del libro de Fernando Colón, para que el tratado de Pané viera la luz. Y como el manuscrito se perdió, lo que se publicó en español fue la traducción del italiano.

La edición que nos ocupa fue hecha por José Juan Arrom. Además de la traducción, el conocido crítico hispanoamericano publica un estudio preliminar, notas y, por último, transcribe en apéndice los escritos de Colón, Pedro Mártir de Anglería y las Casas, basados en o referidos a la *Relación* ...

El “Estudio preliminar” muestra la cronología de la obra, sigue la trayectoria del manuscrito y discute algunos problemas relacionados con el conocimiento y la transcripción de las lenguas indígenas por el fraile. Las apéndices, aun cuando sustancialmente narran el mismo contenido, varían según la visión del recapitulador. Mientras Colón hace énfasis en la posibilidad de salvación de los naturales, Pedro Mártir, en prosa muy clara, tiene la virtud de la ironía al comparar costumbres cristianas y gentiles, en tanto que Fray Bartolomé aprovecha el material para sus conocidos fines polémicos.

Con ser breve, la *Relación* ... es un libro muy completo. Inicia señalando la nomenclatura de los dioses (“cemíes”). Luego pasa al origen de las gentes: la población de la Española vivía en dos cuevas; de la más grande salió la mayor parte de los hombres, y de la menor, los menos. Uno de los primeros, encolerizado porque no le habían cumplido un encargo, se lleva consigo a todas las mujeres de ese universo. Surge, entonces, la necesidad de crear a la mujer. Algunos encuentran, por fin, a cuatro seres asexuados. Los capturan y, engañando a un pájaro carpintero, los convierten en mujeres. Tal es el origen del sexo femenino. Pero no hay mar. Un hombre mata a su hijo y deposita los restos en una calabaza. Al cabo de cierto tiempo, el hombre abre la calabaza y de ella, en lugar de huesos, salen grandes cantidades de peces. Yaya, que así se llama el cruel, se contenta de ello y se pone a comer el inesperado maná. Cuatro gemelos descubren la cuestión y, a es-

condidas del hombre, quieren participar del festín. Pero la calabaza se les cae y de ella sale agua, agua infinita, que inunda toda la tierra y es el mar.

Capítulos aparte merecen las creencias sobre los muertos. Son golosos de la guayaba, se esconden de día y por la noche pasean confundidos entre los vivos. El que los quiera reconocer no debe hacer más que cerciorarse de su ombligo. Si no lo tienen, son espíritus vagantes que desaparecen ante el iluso. Administran estas creencias los sacerdotes o "behiques" que ejercen también la función de curanderos. Como sucede con la mitología, los dioses tienen una serie de aventuras entre sí, algunas de las cuales son referidas por Pané. El libro se cierra en los momentos en que el descubrimiento está degenerando en derramamiento de sangre. Pané pretende hacer pasar por mártires cristianos a algunos indios que se plegaron muy pronto a los españoles y fueron ajusticiados por sus paisanos. En otro episodio, el religioso cuenta que fueron regaladas imágenes cristianas a unos indios. Éstos, según sus tradiciones, piadosamente enterraron a los santos para favorecer la cosecha. Los españoles gritan a la blasfemia y los infelices naturales terminan colgando de los árboles.

Aparte de la importancia señalada al principio, la *Relación ...* de Pané constituye una de las pruebas de que, aún en las Antillas, los descubridores encontraron sociedades con un cierto grado de organización cultural. Aunque las palabras "salvaje", "bárbaro" o "idolatría" le son inevitables, el libro deja implícito que los indígenas poseían una explicación del mundo cuyo grado de fantasía no está lejano del de otros pueblos, como señala Pedro Mártir de Anglería. Si a esto añadimos que los resultados de la encuesta de Pané certifican la existencia de una tradición oral idónea para transmitir dicha explicación del mundo, podemos decir que se comprueba la existencia de un sistema simbólico que, al hacerse lingüístico, ya es altamente desarrollado. Ligado a éste como en todas las culturas, descubrimos la existencia de una medicina lo suficientemente compleja como para combinar el uso de hierbas con ritos propiciatorios. Se puede coleccionar fácilmente que algunas de estas hierbas son potentes alucinógenos cuya finalidad principal es la de desarrollar reacciones catárticas en los enfermos. Es por todo lo anterior, quizá, que los taínos no se sometieron mansamente al español. Casi inmediatamente el español es visto como enemigo, como la confirmación de la profecía que dice: "vendría a su país una gente vestida, que los habría de dominar y matar y que se morirían de hambre" (p. 48). Pané nos cuenta del asesinato de los indios colaboracionistas de parte de sus paisanos, de los tentativos de organizar una resistencia armada y de la dura represión que tuvieron que ejercer los españoles.

Así pues, el libro resulta de indispensable lectura para todos los que se interesan en los problemas de Hispanoamérica. Aparte de ello, es importante su fecha de redacción. Por ella, como señala Arróm en el "Estudio preliminar", la *Relación ...* es "el primer libro escrito en el Nuevo Mundo en un idioma europeo" y su contenido convierte a Fray Ramón Pané en el primer etnólogo americanista.

Dante Liano

Stelio Cro, *Realidad y utopía en el descubrimiento y conquista de la América Hispana (1492-1682)*, Prólogo por F. López Estrada, Troy, Michigan, International Book Publishers, 1983, pp. 273.

In quest'ultimo decennio si è sviluppato un interesse nuovo per la letteratura utopica spagnola. Ciò ha senza dubbio una delle sue motivazioni nel ritrovamento di alcune opere, come *Sinapia* — il cui manoscritto anonimo è stato pubblicato da S. Cro nel 1975 e da M. Avilés Fernández nel 1976 (*Descripción de la Sinapia, península en la tierra austral. A classical utopia of Spain*, a cura di S. Cro, Hamilton, Mc Master University, 1975; *Sinapia. Una utopía española del Siglo de Las Luces*, a cura di M. Avilés Fernández, Madrid, Editora Nacional, 1976) — e il *Tratado sobre la Monarquía Columbina*, ristampato dopo due secoli a cura di P. Alvarez de Miranda (*Tratado sobre la Monarquía Columbina. Una utopía antiilustrada del siglo XVIII*, Madrid, El Archipiélago, 1980; il curatore P. Alvarez de Miranda è autore anche dell'interessante articolo *Sobre utopías y viajes imaginarios en el siglo XVIII español*, in "Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester", Salamanca 1981, pp. 351-382). La conoscenza di tali opere ha contribuito a minare il pregiudizio assai diffuso di una letteratura spagnola tutta dominata dal "realismo" (Vd. p.es. Baquero Goyanes, *Realismo y utopía en la literatura española*, in "Studi Ispanici", vol. I, Milano 1962, pp. 7-28, che parla del rifiuto di un pensiero utopico) e ha confermato invece in essa una consistente presenza di temi utopici.

In certa misura, indicazioni su questi temi si potevano trovare da tempo in alcune note opere di A. Castro, nello studio di M. Bataillon sull'"erasmismo" spagnolo, nelle ricerche compiute da S. Zavala su alcuni utopisti ispanoamericani. Dalla metà degli anni Settanta comunque gli studi sull'utopia si intensificano, sia pur raccogliendo, dapprima, i frutti di ricerche precedenti.

Col titolo *Utopía y contrautopía en el Quijote* (Santiago de Compostela 1976) J.A. Maravall ha ripubblicato, ampliato, un lavoro del 1948, evidenziando le varie sfaccettature del pensiero utopico spagnolo nell'ambito politico-sociale e in quello letterario. Ha poi raccolto altri suoi scritti sull'argomento nel volume *Utopía y reformismo en la España de los Austrias* (Madrid 1982). J.L. Abellán, nella sua *Historia crítica del pensamiento español*, II: *La Edad de Oro (siglo XVI)* (Madrid 1979) ha ampiamente illustrato il significato utopico assunto dalla scoperta dell'America, l'origine spagnola del mito del buon selvaggio ecc. F. López Estrada in *Tomás Moro y España* (1980) ha messo bene in evidenza l'influsso dell'utopista inglese (esponente maggiore, assieme ad Erasmo, dell'"umanesimo cristiano") sulla cultura ispanica lungo un arco di tre secoli dal Cinquecento al Settecento (F. López Estrada ha svolto indagini volte anche ad individuare temi che definisce 'pre-utopici' nella letteratura spagnola: vd. *Prehumanismo del siglo XV ...*, in "Medieval, Renaissance, and Folklore Studies in Honor of J.E. Keller", Newark 1980, pp. 189-203, e *Por los caminos medievales hacia la utopía ...*, in *Aspetti e problemi delle Letterature Iberiche. Studi offerti a Franco Merigalli*, Roma 1980, pp. 209-217).

Appunto su quest'epoca "calda" dell'utopia, per usare un'espressione di Baczkó, vertono le ricerche di Stelio Cro, che sono ora proposte in modo organico — tale da presentare un quadro d'insieme del pensiero utopico spagnolo dalla scoper-

ta dell'America alla stesura di *Sinapia* — nel suo volume *Realidad y utopía en el descubrimiento y Conquista de la América Hispana (1492-1682)*.

La particolare forma di utopia che si ebbe nella cultura spagnola appare qui caratterizzata da un passaggio dalla discussione teorica (politico-religiosa) all'attuazione pratica, con una parabola di sviluppo che ha origine nel pensiero riformatore cristiano-sociale (dove proviene la "carga espiritual" dell'utopia stessa) e si esaurisce con la sintesi "sistematica" di *Sinapia*, dopo una lunga fase di tentativi di sperimentazione utopica, seguita alla scoperta del Nuovo Mondo.

Cro inizia rintracciando nelle cronache della scoperta dell'America temi come la ricerca delle isole edeniche da parte di Colombo, i continui riferimenti di Pedro Mártir de Anglería e di altri cronisti al "paraíso", alla "isla feliz", alla "fuente de la juventud" ecc. Un rilievo particolare è dato alla complessa elaborazione del mito del buon selvaggio, che, pur riprendendo un topico classico (si pensi ai Germani di Tacito), mostra tutta la sua vitalità ed efficacia nella nuova identificazione con l'indio.

L'utopia esce dall'ambito teorico attraverso le esperienze di Vasco de Quiroga, di Las Casas e di altri frati evangelizzatori, nonché dei gesuiti che fondarono le "reducciones". E proprio quest'impegno di attuazione pratica potrebbe aver influito, a parere dell'autore, sulla "escasez de las elaboraciones teóricas de la utopía española" (p. 5). Alla base del pensiero di questi missionari c'era un'interpretazione antimachiavellica del buongoverno, un ideale politico derivante da una lunga tradizione del pensiero cristiano che tendeva ad una *renovatio*, da attuare o conformemente all'idea medievale di un impero cristiano universale, con tinte messianiche e millenaristiche, o conformemente all'ermismo.

Cro dedica una notevole attenzione al pensiero di Erasmo, alla sua diffusione in America e soprattutto ai suoi seguaci in Spagna, dai fratelli Valdés a Cervantes. Individua l'influenza degli ideali riformatori erasmiani nei tre momenti della riforma interiore (presente soprattutto nel *Diálogo de Mercurio y Carón*) di A. de Valdés), della letteratura evasiva pastorale (*Diana* di Montemayor, *Diana enamorada* di Gil Polo) e infine dell'utopia "humanístico-cristiana" che ha il suo maggior rappresentante in Cervantes. Minor risalto dà invece alla vena riformistica derivante dal gioachimismo e dal savonarolismo, che ebbero grande influenza sul pensiero e sull'attività di quei francescani del Messico che sono stati oggetto di un vasto studio di G. Baudot, *Utopía e Historia en México. Los primeros cronistas de la civilización mexicana (1520-1569)* (Paris 1977, trad. sp., Madrid 1983).

Alla base dell'utopia americana Cro vede anche il mito dell'età dell'oro, partendo dalle sue fonti nella classicità greco-latina e nell'umanesimo italiano. Un esempio di fonte umanistica si ha nel carteggio tra Pietro Bembo e Gonzalo Fernández de Oviedo: mentre il Bembo vede i popoli del Nuovo Mondo attraverso il mito dell'*aetas aurea*, Oviedo, legato a schemi aristotelici, li considera barbari (è una contrapposizione analoga a quella che troveremo nel dibattito Las Casas — Sepúlveda).

Studiando le fonti della leggenda della "Ciudad Encantada de los Césares", la favolosa città che alcuni scritti dicono essere stata scoperta dal "capitán Francisco César" e che si trova descritta secondo varie versioni, Cro ipotizza che essa sia un'elaborazione dell'utopia rinascimentale della "città ideale", la quale a sua

volta riprende l'archetipo di una società felice. E' interessante lo schema che Cro fa delle costanti presenti nei testi sulla Ciudad Encantada. Sono elementi comuni nella tradizione utopica sviluppatasi in area ispanoamericana. Tra di essi figura la convivenza tra spagnoli e indios "que viven en paz sin diferencias raciales ni religiosas" (p. 173). E' l'ideale stesso — possiamo osservare — espresso da Las Casas in quella che è stata definita da Maravall la sua opera di maggior ispirazione utopica, il *Memorial de remedios para las Indias* del 1516.

Per quanto riguarda *Sinapia*, Cro sostiene che il suo anonimo autore la scrisse "en medio de las crisis de la España del siglo XVII"; essa sarebbe "testimonio único de esta España poco conocida, la que creyó en el pacifismo y la laboriosidad y despreció la pompa hueca del pundonor y finalmente condenó con severidad la injusticia social" (p. 220). Appare quindi ispirata da quelle stesse critiche sociali che indussero parecchi missionari a cercar di realizzare una nuova società in America. Giustamente Cro inquadra l'opera nel filone culturale dell'"humanismo cristiano", di cui era stata espressione l'*Utopía* di Moro. Con quest'ultima, e con i progetti dei frati evangelizzatori, *Sinapia* ha molti punti in comune: il cambiamento radicale della società, la struttura politica elettiva, quella sociale basata su una famiglia di tipo patriarcale, quella economica di tipo comunitario (senza la proprietà privata, considerata fonte di ingiustizie), la condanna della guerra, una religiosità che rimanda alla semplicità della vita della Chiesa primitiva. E' in buona parte una ripresa degli ideali erasmiani, tendenti a una *renovatio* soffocata poi dal clima controreformistico (p. 198).

Quest'ansia di rinnovamento, come chiarisce S. Cro, è sottesa anche all'opera di Cervantes, soprattutto al *Quijote*. Ci soffermiamo maggiormente su questo punto, nell'impossibilità di passare in rassegna tutta la ricca serie degli argomenti trattati dall'autore. Va ricordato che Maravall, nel libro sopra citato *Utopía y contra-utopía en el Quijote*, dopo aver messo in luce lo slancio utopico ben presente nel Cinquecento spagnolo, che però verso la fine del secolo rischia di finire nell'evasione, individua in Cervantes un moto di reazione a questo fenomeno, cioè appunto una tendenza controutopica. Aggiungiamo che un concetto analogo ci sembra espresso da M. Socrate, secondo il quale il *Quijote* con la sua ironia sembra contrastare i sogni utopici manifestando un *desengaño* che si lascia alle spalle anche il sogno di un'età dell'oro quale l'aveva risvegliato l'esperienza americana (M. Socrate, *La chimera e l'utopia: per una lettura del "Quijote"*, "Angelus novus", n. 23, 1972, ora nel vol. *Prologhi al "Don Quijote"*, Padova 1974, p. 62 s.)

Cro invece inserisce più decisamente il *Quijote* nella prospettiva utopica. Cervantes, erede dell'"humanismo reformista y utópico" che "se desenvuelve paralelamente a la conquista" (p. 110), nel trattare il tema della libertà e della pace segue "las ideas de los primeros cronistas y de los reformistas" (p. 111). Analizzando l'episodio di Sancho governatore, Cro sottolinea molto opportunamente "el aspecto utópico del *Quijote* relacionado con la utopía hispanoamericana" (p. 112), mentre valutando globalmente l'opera dice che "su profundidad de pensamiento nos obliga a percibir detrás de la ironía cervantina la intención reformista" (p. 114). Questa intenzione sarebbe ancor più accentuata nel *Persiles*, la cui "utopía humanística [...] se entiende mejor si se estudian las referencias que Cervantes hizo en esta obra al material de Indias" (p. 115).

Dopo queste affermazioni ci sembra però difficilmente comprensibile quella con cui il terzo momento dell'utopia ispanica — quello rappresentato in particolare da Cervantes e caratterizzato, soprattutto nel *Persiles*, da un forte influsso delle cronache americane — viene definito “el del erasmismo y del humanismo cristiano contrarreformista” (p. 116). Non sembra qui ben chiarita la distinzione dell'umanesimo cristiano” dallo spirito della Controriforma, che rappresenta una dichiarata opposizione non solo al protestantesimo, ma anche alle istanze erasmiane, tanto che chi le riprese dovette farlo in forme velate e metaforiche. Ciò del resto è ben detto altrove dallo stesso autore: “Desde 1559, fecha del Índice [...], los ideales reformistas no se pudieron expresar libremente. De esta nueva actitud oficial e inquisitorial surgió un nuevo género de literatura de ficción, en que los ideales de renovación interior se encubrieron con el hábito aparentemente inocuo de los pastores y las pastoras o de la ironía socarrona del *Quijote*” (p. 93).

Il desiderio, che può sorgere, di maggiori precisazioni su questo ed eventualmente su qualche altro punto, non riduce comunque, anzi conferma, il grandissimo interesse che suscita questo saggio, importante per la sua ricchezza di materiali e di analisi su due secoli di cultura “utopica” nell'area ispanica.

Maria Rosa Scaramuzza Vidoni

Eugenio Chang-Rodríguez, *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983, pp. 238.

En la abundante literatura crítica sobre José Carlos Mariátegui dominan los trabajos que enfocan exclusivamente los aspectos políticos y socioeconómicos de su obra. Y es normal, pues el propio Mariátegui en numerosos pasajes, y ya de entrada en la “Advertencia” con la que encabeza su libro más leído, parece subordinar toda la complejidad de su pensamiento a la afirmación de su credo socialista y marxista. Y es también el propio autor de los *Siete ensayos* el que contribuyó al ocultamiento de su obra de juventud al enterrarla bajo una lápida con el epitafio: “edad de piedra”.

Hay que agradecer ahora a Eugenio Chang-Rodríguez, quien ya se había ocupado del pensamiento político del pensador peruano en *La literatura política de González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre* (México, De Andrea, 1957), el haber sacado de la sombra la obra literaria y en particular poética del joven Mariátegui (sean cuales fueren sus defectos técnicos), y el haber recalcado su importancia en la trayectoria espiritual del escritor. Ya desde el título, se anuncia la originalidad crítica y metodológica de Chang-Rodríguez: se trata de iluminar la estrecha relación entre la estructura poética y religiosa y la proyección política e ideológica del pensamiento de Mariátegui. La empresa valía la pena, y la obra del fundador de “Amauta” se nos revela ahora en una dimensión más rica, más compleja y sin duda más contradictoria y más agónica también.

Mariátegui recaló siempre el carácter agonista de su pensamiento y no dis-

frazó nunca, como tampoco los disfrazó Nietzsche, ni el mismo Marx, sus aspectos contradictorios. Esto en la obra expuesta y asequible al público y que, *grosso modo*, comprende los siete años que van de su regreso de Europa en 1923 a 1930, año de su muerte. Pero esta etapa de la producción mariáteguiana fue precedida por lo que el propio Mariátegui dio en llamar despectivamente su “edad de piedra”, que ocupa en la vida del escritor un período cronológico aproximadamente igual: 1911-1919, y en la que Chang-Rodríguez recuenta 921 títulos entre crónicas, cuentos, poemas, dramas y artículos de crítica literaria y arte. Pese a su escaso valor estético, el autor califica esta obra de “considerable y significativa”. Y el análisis que hace de algunos textos seleccionados entre esta voluminosa producción persuade al lector de que es significativa y considerable no sólo por su volumen, sino también por la luz que arroja sobre la gestación del pensamiento más maduro del ensayista peruano. En este sentido el análisis se apoya en una declaración de Mariátegui: “He madurado más que he cambiado. Lo que existe en mí ahora existía embrionaria y larvadamente cuando yo tenía veinte años” (p. 117). Al conectar y poner en contraste las dos épocas Chang-Rodríguez pone de relieve dos fenómenos igualmente importantes para la comprensión cabal del pensamiento de Mariátegui: la unidad del tema vital que subyace a todo el proceso creativo, de 1914 a 1930, por una parte, y las tensiones y conflictos que, por otra parte, ponen a prueba desde el viaje a Europa, un pensamiento en movimiento constante; esta tensión, si bien no se resuelve (y ahí radica sin lugar a dudas la agonía) se mantiene heroicamente en un equilibrio que cobra forma en un proyecto original: Mariátegui parece aspirar a conciliar la poesía y la ciencia, la religión y la revolución social, la mística y la economía, el nacionalismo y el ecumenismo. Es indudable que el intento de fusión de términos tan heterogéneos da a menudo a la obra un aspecto heteróclito. Pero sería impropio compararla con un simple mosaico. Raramente la fusión degenera en confusión, y la obra resulta pese a todo coherente: la demostración de que las raíces de esta coherencia se encuentran en la persistencia de un determinado número de constantes es uno de los grandes méritos del trabajo de Chang-Rodríguez.

En efecto, el método que vertebra los análisis de *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui* se basa en un postulado implícito, pero que se explicita en la declaración ya citada del director de “Amauta”, (a saber que los contenidos de la obra de la madurez estaban embrionariamente en la obra juvenil), que considera la obra como desarrollo o maduración orgánica de temas vitales que deben estar presentes, aunque ocultos o inhibidos, ya en los primeros escritos de un autor, y que volverán a hallarse, transformados en la expresión y más ricos de contenido, en el apogeo de la obra. Son las *constantes*. Estudiando y relacionando la obra de la “edad de piedra” y la obra ulterior, Chang Rodríguez encuentra seis constantes: 1) profunda religiosidad, 2) antipositivismo romántico, 3) irracionalidad filosófica, 4) antipatía al academismo tradicional, 5) exaltación del heroísmo, y 6) heterodoxia. “Su fuerza es tal — dice el autor — que cuando Mariátegui recibió en Europa nuevas influencias ideológicas y estéticas, las conforma a sus marcadas preferencias. Aquí radica, a nuestra manera de ver, la clave para comprender a cabalidad la originalidad del pensador peruano (p. 80).

De estas constantes, las más decisivas para la evolución de la obra nos parecen

ser la primera y la última. Son ellas las que en última instancia condicionan la visión romántica del mundo así como la hostilidad al racionalismo y al academismo, y permiten por consiguiente a Chang-Rodríguez poner en ecuación la ideología y la poética; los capítulos más importantes en este sentido son el 2: "La literatura de la 'Edad de piedra'", el 3: "Religión y revolución", el 4: "La superación del anarquismo" y el 7: "Poética y Marxismo". En todos ellos resaltan al mismo tiempo la religiosidad y la heterodoxia del Mariátegui de los años juveniles y del Mariátegui maduro: la primera impregna su socialismo de un espiritualismo de marcado origen cristiano, y la segunda lo desorbita del dogma establecido: del católico, pero también del marxista.

Chang-Rodríguez rastrea las manifestaciones del espíritu religioso de Mariátegui tanto en su vida (retiro en el convento de los Descalzos en 1916), como en sus cuentos y poemas juveniles. Haciendo un análisis estilístico de algunos cuentos publicados en 1915 ("La señora de Melba", "El baile de máscaras" y "El hombre que se enamoró de Lily Gant") el autor subraya la presencia constante de estructuras ternarias y una obsesión del número tres (observemos que la misma obsesión se encuentra en Vallejo, sobre todo en *Trilce*). Pero no nos parece convincente su hipótesis de que la estructura trimembre de la adjetivación y las construcciones adverbiales contengan una representación de la Divina Trinidad (pp. 49,61,66): igual un marxista podría aventurar con tanto o tan poco fundamento que se trata de una prefiguración de la estructura ternaria de la dialéctica ... Más ilustrativos desde el punto de vista de la inquietud religiosa del joven Mariátegui nos parecen algunos poemas citados o reproducidos en el libro, en particular "El elogio de la celda ascética" (p. 89), así como su profesión de fe en Dios en una carta abierta dirigida a Alberto Hidalgo publicada el 1 de enero de 1917. Pero también es muy sugerente en lo que concierne a la permanencia de la actitud espiritual de Mariátegui la frase citada por Chang-Rodríguez (p. 36 — nota 6) extraída de un artículo póstumo: "A medias soy sensual y a medias soy místico", que coincide casi letra por letra con un verso de un poema de la "edad de piedra" publicado en "Colónida", n. 3, en 1916, en que el poeta se define como "un niño un poco místico y otro poco sensual". Se puede colegir que la sensualidad — evidente a través de los tópicos modernistas que esmaltan la literatura de la "edad de piedra" — sufrió un proceso de inhibición, mientras que el temple místico se fortaleció y se depuró y, laicizándose, se plasmó en una mística de la revolución y de la historia.

Chang-Rodríguez afirma que la opción política en Mariátegui "se reconcilia con su adhesión a Dios" (p. 108). Pero esta conciliación parece por lo menos muy ambigua. Más bien se tiene la impresión de que Dios y las creencias fundamentales de la metafísica cristiana acaban por esfumarse del todo en la obra de los años veinte: si el *sentimiento* religioso persiste, el *objeto* al que se aplica ese sentimiento ha cambiado o se ha invertido totalmente: es la salvación del hombre en *este* mundo y no en *el otro*, lo que es, si no se quiere jugar con los conceptos, la negación de la doctrina cristiana para la cual el reino de Dios "no es de este mundo". Al fin y al cabo la ética cristiana se funda en una escatología. Por lo demás, en este aspecto de su obra Mariátegui en el fondo no se aleja mucho del marxismo original, ya que el propio Engels escribe en su *Contribución a la historia del cristianismo primitivo* que "tanto el cristianismo como el socialismo obrero, predicen

una liberación próxima de la servidumbre y la miseria. El cristianismo traspone esta liberación en el más allá, en una vida después de la muerte, en el cielo. El socialismo la sitúa en este mundo, en una transformación de la sociedad". Es lo que ciertamente creía Mariátegui en su nueva fe, y es lo que Chang Rodríguez expone con claridad en las páginas 106-110 de su libro, demostrando además como Mariátegui ya en los años veinte tendió un puente hacia la fundamentación ideológica de la llamada teología de la liberación. Pero por eso mismo, si hay en Mariátegui, como lo afirma el crítico (p. 81), una superación de la etapa marxista, no nos parece que tal superación se de en este terreno — el de la ética del compromiso con los pobres y los desvalidos y la lucha revolucionaria por la salvación del hombre en este mundo — pues esta idea o creencia ya se vislumbra como hemos dicho en la visión mesiánica del socialismo y el marxismo originales. En Mariátegui el desvío del marxismo nos parece radicar más bien en la constante irracionalista, en su adopción de la teoría soreliana del mito como configurador de la historia y en su rechazo del cientifismo y el determinismo. Chang Rodríguez expone todo este itinerario espiritual del pensador peruano sin ocultar sus contradicciones ni sus lagunas. Al hacerlo asedia el núcleo poético en torno al cual se expande la ideología del autor de los *Siete ensayos*.

Américo Ferrari

Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neo-fantástico*, Madrid, Gre-dos, 1983, pp. 248.

Già nel '62, a proposito della filiazione del genere dei suoi racconti, J.C. scriveva: "Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre" ("Casa de las Américas", 15-16, 1962, p. 3).

Raccogliendo, quasi, l'insoddisfazione, non solo terminologica ma anche sostanziale, espressa da Cortázar, Jaime Alazraki affronta in questo studio la dibattuta questione della definizione teorica di quel tipo di produzione letteraria, genericamente designata col nome di letteratura fantastica. I precedenti tentativi di sistematizzazione (Vax, Caillois, Lovecraft e, per il nostro autore, anche Todorov) avevano isolato come tratto distintivo del genere la presenza dell'elemento *paura*, ossia, il criterio per definire un testo fantastico risiederebbe nella sua capacità di incutere terrore al lettore.

Anche introducendo ulteriori classificazioni, come fa Caillois, (che distingue "cuentos de hadas, lo fantástico propiamente dicho y la ciencia-ficción") ci troveremo ugualmente con un tipo di finzione fantastica che non trova collocazione in nessuna di queste forme. "¿Qué hacemos con algunas narraciones de Kafka, Borges o Cortázar, de indiscutible ancestro fantástico, que prescinden de los genios, del horror y de la tecnología?" (p. 25).

Viene introdotta, in questo modo, la nozione di neo-fantastico, dove *lo otro*

non costituisce il punto d'arrivo a cui si accede attraverso la paura o la *suspense*, bensì emerge da un modo nuovo di postulare la realtà, "de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico" (p. 28).

Questa messa in discussione della realtà non è peculiare del genere fantastico, ma si estende alla letteratura e all'arte contemporanee che operano da una prospettiva più ampia, dove le categorie di causa ed effetto cominciano a sfaldarsi, e, con esse, la rigida immagine di una realtà che si basa sui sillogismi.

Il neo-fantastico non intende, quindi, scuotere il lettore attraverso la paura o scandalizzarlo trasgredendo un ordine inviolabile. La trasgressione fa parte di un nuovo ordine che lo scrittore si prefigge di rivelare e di capire. Per far ciò, ricorre a delle *metafore* che sfuggono alla logica razionale con la quale abitualmente decidiamo sulla realtà o irrealtà degli avvenimenti e delle cose.

Ma c'è di più. Il neo-fantastico, riallacciandosi all'idea nietzschiana che il mondo "es una invención, una magra suma de observaciones" si propone di reinventarlo partendo da un linguaggio nuovo, si presenta, cioè, come una *alternativa gnoseologica*.

L'Autore, citando frequentemente gli studi di Cassirer attorno alla relativizzazione che nel campo delle scienze ha significato l'accettazione di varie geometrie oltre a quella euclidea ["Lo que es inexplicable en una de ellas encuentra una respuesta satisfactoria en otra" (p. 60)] giunge alla conclusione che "si concebimos la realidad como un espacio donde lo causal es una geometría, aunque no la única, y dónde hay lugar para otras geometrías no causales, que repugnan a la razón pero que expresan nuevas formas dentro de ese espacio, es natural que lo fantástico adquiera también su carta de realidad" (p. 62). La realtà espressa dal fantastico presenterebbe un grado di complessità simile a quello della geometria non-euclidea rispetto alla geometria metrica.

Fin qui le premesse teoriche che, articolate in nove capitoletti, occupano la prima parte del saggio. Nella parte successiva, di estensione molto più ridotta, vengono presi in considerazione alcuni contesti letterari e filosofici, quali l'esistenzialismo e il surrealismo, in rapporto alla formazione di Cortázar-scrittore e alla rilevanza assunta rispetto al fantastico.

La terza e ultima parte, *Bestiario*, rappresenta una lettura dei racconti, pubblicati da Cortázar nel 1951, alla luce della poetica del neo-fantastico enucleata nella parte iniziale. Tale analisi può essere vista come la ricerca di una isotopia attraverso lo studio della struttura dei contenuti.

Nonostante l'eterogeneità di tali contenuti, l'Autore è riuscito a comporre un quadro sinottico in cui ha evidenziato determinati elementi ["espacio, ambiente, personajes, conflicto, desenlace-solución" (p. 205)] che in maggiore o minor grado sono presenti in tutta la narrazione, ma che diventano unità narrative grazie al loro modo di correlarsi, peculiare dei racconti di *Bestiario*.

Ma se, come dice R. Barthes, l'unico tratto che distingue la letteratura dagli altri mezzi di comunicazione è il suo dipendere "de una forma o de un sistema de signos con cuyos significantes la literatura interroga al mundo", quali interrogativi trasmette il significante di *Bestiario*?

L'elemento che maggiormente si impone è una *opposizione costante*, opposizione fra un ordine chiuso e un ordine aperto, fra una tesi e una antitesi, fra una falsa libertà e una libertà vera, tra una realtà isterilita dalle abitudini e una realtà rivitalizzata dall'uomo. In questa opposizione sono riconoscibili i termini di quella "búsqueda novelada" che è *Rayuela* e che in qualche modo rappresenta la continuazione filosofica dei racconti di Cortázar.

Il saggio esaminato, è un utile apporto alla discussione intorno alla letteratura fantastica. Viene a soddisfare, anche se parzialmente, le aspettative di chi si occupa (dovremmo dire forse?) del "neo-fantastico" ed è destinato a suscitare nuovi interventi critici, auspicabili e necessari in un terreno ancora troppo controverso.

Antonina Paba

Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*, Barcelona, Plaza & Janés, 1981, pp. 535.

En 1967, al agradecer un premio literario en Caracas, el peruano Mario Vargas Llosa habló de los "materiales suntuosos, ejemplares" que suministran las tierras latinoamericanas al escritor del continente, para que éste, "a través de hechos, sueños, testimonios, alegorías, pesadillas o visiones", muestre una realidad "deforme, mal hecha y que debe cambiar (*La Literatura es fuego*, "Mundo Nuevo", 47, 1967). *La guerra del fin del mundo* recoge plenamente esta visión del escritor. Para la ocasión, Vargas Llosa sale de su natural medio hispanohablante para aventurarse en una realidad que habla otra lengua, pero que en sus dimensiones colosales, como lo son las del Brasil, resulta ser un fiel reflejo del mundo americano de habla española. El material utilizado esta vez por Vargas Llosa es realmente 'suntuoso': en cantidad, por la extraordinaria acumulación de hechos y personajes, y en calidad, por lo de original y maravilloso que tiene el mundo y el tiempo en que el novelista decide incursionar.

Los hechos de los cuales se aprovisiona Vargas Llosa ocurrieron en octubre de 1897 en el norte del estado de Bahía. Allí, en un poblado llamado Canudos, un ejército de nueve mil hombres pone fin, con una atroz masacre, a una experiencia rebelde cuya singularidad residía en el amalgamamiento de reivindicaciones económicas y sociales con arrebatados impulsos místico-religiosos. En efecto, los rebeldes eran míseros campesinos, antiguos esclavos, terribles bandidos arrepentidos, prostitutas, mercachifles, mendigos, seres harapientos y marginados hasta de las más pobres comunidades del país, todos ellos reunidos en torno a la extraña figura de un santón llamado Antonio Mendes Maciel, apodado 'el Consejero' ('O Conselheiro'). Sus preceptos, seguidos con exaltación por los treinta mil habitantes que llegó a tener Canudos, constituyeron una filosofía y una conducta política que el gobierno central brasileño no podía tolerar. Eran ideas contradictorias entre sí: por un lado, tendencias progresistas — solidaridad, participación, libertad —, por otro,

ideales conservadores — monarquismo, antilaicismo, repudio del progreso técnico —; todo ello cohesionado por una visión mística que raya en el fanatismo tremebundo: la idea del Apocalipsis, del fin del mundo en coincidencia con el morir del siglo, la esperanza de la salvación en Canudos — como el Arca bíblica —, la identificación del mal en la joven república brasileña, llamada el Demonio, el Anticristo, el Perro Negro, los masones. Esta es la armazón ideológica que rige la vida de la comunidad rebelde. La vida allí es de una seráfica pobreza: “La comunidad vivía entregada a ocupaciones espirituales: oraciones, entierros, ayunos, procesiones, la construcción del Templo del Buen Jesús y, sobre todo, los consejos del atardecer que podían prolongarse hasta tarde en la noche y durante los cuales todo se interrumpía en Canudos” (*La guerra del fin del mundo*, p. 61).

No se utiliza el dinero de la República, se practica un desinteresado trueque, la ley son las sencillas normas de convivencia pacífica y las enseñanzas del Consejero. En ello y en otras ideas y prácticas, Galileo Gall, un frenólogo y aventurero escocés llegado por diversos avatares al Brasil; cree ver la realización de su anhelada utopía anarquista. El es la pieza clave para que el gobierno vea, o finja ver, una conjura del ‘imperialismo inglés’ apoyado por el monarquismo criollo; a esto se suma la cruzada que emprende la Iglesia oficial contra una religiosidad popular que le sabe a superstición, concupiscencia e insumisión.

Están, pues, las líneas maestras que repiten el esquema vargasllosiano que ve, por una parte, la sociedad victimaria representada por los poderes civil, militar y clerical, y por otro, la víctima innatamente inocente que es corrompida o aniquilada, en este caso no individuo — como en anteriores obras — sino todo un grupo humano: la inocua comunidad de Canudos. La vía elegida para la denuncia, pues de ello se trata, es la de la sátira, cuyo blanco principal es el poder y sus expresiones, ridiculizado hasta hacerlo aparecer como una máquina despiadada pero estúpida. Bastan para ello los trazos que delinear a los personajes que lo representan; Epaminondas Gonçalves, el político republicano; el barón de Cañabrava, nostálgico monarquista; el coronel Moreira César, mortífero y severo militar; Fray João Evangelista, el clérigo reaccionario. Sin embargo, no sólo al poder se dirigen las estocadas irónicas de Vargas Llosa, también él ríe de la mística de Canudos y del anarquista Gall, aunque no con un guiño feroz, más bien con divertida ternura.

A estos personajes principales se suman decenas de otros que, en tono menor, van componiendo un universo abigarrado y complejo, una red de situaciones, actores, lugares e historias que conforman una realidad caótica, una maraña que quedaría tal si el escritor no la ordenara mediante la estructura misma de la novela. La unidad es la secuencia, casi como técnica cinematográfica, que retrata a un personaje o su historia, una situación del presente, del pasado o del futuro, a veces la simple reproducción de un documento, la noticia de un periódico, una epístola. La forma elegida es la de la omnipresente tercera persona que, situándose en variadas perspectivas — cada una de ellas correspondiente a una secuencia —, busca la visión totalizadora del mundo allí representado. De este modo, y en forma simétrica, las secuencias forman capítulos que a su vez se agrupan en las cuatro partes que componen la obra; una construcción que se acerca a la de *Conversación en la Catedral* (1969).

En la obra no hay una intención autobiográfica, alusiva o evidente como en

La tía Julia y el escribidor (1977) o en la obra teatral *La señorita de Tacna* (1981). Hay en cambio, si se nos permite el término, una constante referencia 'autobibliográfica', pues casi todos los personajes son proyecciones de anteriores figuras que pueblan la galería humana de la obra vargasllosiana; el mismo Consejero tiene su antecesor en el Hermano Francisco, el santón de la Hermandad del Arca en *Pantaleón y las visitadoras* (1973). Ciertamente, también hay personajes inéditos en el universo literario de Vargas Llosa; algunos se alejan, inclusive, de la fuerte caracterización realista que el autor ha dado siempre a sus protagonistas, como sucede con el León de Natuba, el extraño ser sabio y deforme que nos sugiere el mundo de Macondo.

A pesar de dichas pinceladas fantásticas, la obra se enmarca en el rigor realista que coherentemente el novelista peruano ha mantenido a lo largo de toda su extensa obra de ficción. Aún más, y como señaláramos al comienzo, el autor se basa en hechos reales de los cuales ya había una abundante crónica y literatura precedentes. La más importante es la crónica novelada del ingeniero y periodista brasileño Euclides da Cunha (1868-1909), quien en su extensa obra *Os Sertões* (1902) narra los acontecimientos de Canudos después de una erudita descripción del paisaje, del clima y de los hombres de los sertones — regiones del norte de Bahía, áridas y tropicales a la vez —; luego están las novelas *João Abadie* (uno de los personajes fijos de la historia de Canudos), de João Felício Dos Santos, *Capitão Jagunço* de Paulo Dantas, y también la obra teatral *Evangelho de Couro* de Paulo Gil Soares, basada en los mismos sucesos.

Vargas Llosa tiene, como se ve, una importante deuda con una sólida base de inspiración literaria y real, base que él recrea con las infinitas posibilidades de la ficción literaria, en línea con sus propias ideas acerca de la relación entre la ficción y la realidad, en la que la primera "goza de aquello que la vida vivida — en su vertiginosa complejidad e imprevisibilidad — siempre carece: un orden, una coherencia, una perspectiva, un tiempo cerrado", para permitir entonces "al hombre completo, en su verdad y en su mentira confundidas" (Prólogo a *La señorita de Tacna*, Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 10). Vargas Llosa desliza la clave de identificación de este concepto suyo cuando le hace decir al periodista miope, testimonio de la vida y muerte de Canudos: "En realidad, no vi nada [...] Se me rompieron los anteojos [...] Estuve allí cuatro meses viendo sombras, bultos, fantasmas [...] Pero aunque no las vi, sentí, oí, palpé, olí las cosas que pasaron [...] Y el resto lo adiviné" (*La guerra del fin del mundo*, p. 340). Quien dice estas palabras representa en la obra a Euclides da Cunha, primer cronista de Canudos, pero sin duda es también el propio Vargas Llosa, escritor (adivinator) de profesión.

Fredy Cancino Barríos

Héctor Bianciotti, *L'amore non è amato*, Palermo, Sellerio, 1984, pp. 243.

Una volta ancora questo scrittore argentino, che vive da tempo a Parigi, dove lavora presso un'importante casa editrice, mostra le sue vigorose qualità di grande narratore. In Italia qualche anno fa fu tradotto un suo romanzo, *La ricerca del giardino*, libro di grande interesse, valido per un'indagine intima del mondo argentino — e dell'autobiografia dello scrittore —, intorno al quale egli va dipanando sempre trame sottili. In *L'amore non è amato*, il cui titolo è tratto da uno dei testi riuniti nel libro, il Bianciotti presenta una serie di narrazioni di particolare rilevanza, per le quali, a mio parere impropriamente, lo si è voluto avvicinare a Borges, del quale fu, e si dichiara, discepolo, ma che ben poco ha a che fare con il suo peculiarissimo modo di trattare la realtà, con il tono del suo racconto, più vicino, se vogliamo, per certe tinte crude, a un suo contemporaneo, recentemente scomparso — nell'incidente aereo in cui perse la vita anche Manuel Scorza —, vale a dire Jorge Ibarguengoitia.

Con questo non si vuole qui diminuire l'originalità, la peculiare caratteristica narrativa che distingue il Bianciotti nel mondo della narrativa latinoamericana, ma solo indicare quanto egli sia distante dal suo grande conterraneo, che tuttavia in qualche modo segue quanto a capacità introspettiva, a fascino della meditazione. Ma in ogni pagina di Héctor Bianciotti si afferma un senso cupo della vita che turba il lettore e al tempo stesso lo attira. I suoi racconti hanno un sapore amaro, trattano di frustrazioni, di tragedie oscure dell'essere, di rudi, violenti e disumani rapporti tra personaggi elementari, venuti da una lunga miseria e resi chiusi dalla sofferenza. Essi vivono e agiscono sullo sfondo di un ossessionante paesaggio, quello della pianura argentina, teatro di dimesse gesta, compiute da immigrati dalla provincia veneta, che qui hanno messo radici, ormai, ma che continuano a vivere una difficile integrazione col mondo americano.

La realtà è oscura, pesante, quasi sempre disperata. Il mondo si empie di frustrazioni, è dominato da una dura presenza di morte. La violenza, anche gratuita, tronca le aspirazioni, impedisce i sogni. Le premonizioni sono incessanti; l'esplorazione dell'individuo è impietosa e genera un lucido lavoro della mente, che si fa nota inquietante. Il tutto confluisce nella costruzione di un grigio universo, nel quale all'uomo è vietata ogni possibilità di gioia.

I racconti de *L'amore non è amato* costituiscono l'affermazione conturbante dell'impossibilità per l'uomo di essere felice. La nota autobiografica è continuamente presente. Il Bianciotti non può dimenticare le sue origini, il mondo contadino, al quale toglie ogni nota di poesia. Degli emigrati ricorda solo gli aspetti negativi, senza ripudiarne tuttavia la dura esperienza di vita. Ma non tutto è legato a questi temi. In vari racconti un certo clima irrealistico conduce a un complicato meccanismo di meditazioni. Spesso il lettore è attratto in spazi di insospettata dimensione, che sta tra la realtà e l'irrealtà. Un panorama di specchi confonde le possibilità di discernere il concreto dall'irreale, dal sognato. Atmosfere di pura bellezza si frangono e si frantumano in sensazioni d'incubo. Un gioco di illusioni, di apparenze adocchianti sembra rendere l'immagine fragile dell'esistere.

Forse meglio di altri testi precedenti, le narrazioni de *L'amore non è amato*

valgono a dare la misura di questo inquietante scrittore, compiaciuto spesso dei suoi temi, ma sempre abile nell'interpretazione dell'essere e della sua non facile, né sempre chiara, storia sulla terra.

Giuseppe Bellini

Iris Zavala, *Que nadie muera sin amar el mar*, Madrid, Visor, 1982, pp. 103.

Que nadie muera sin amar el mar è un corpus di 36 poesie, in versi liberi, che segnano le varie fasi di una "despedida" amorosa, ordinate in tre sezioni, secondo l'iter progressivo di allontanamento.

La prima sezione, *Nauta de vientos*, raccoglie le poesie più remote, che sono quelle che maggiormente riflettono la reazione dolorosa e violenta del soggetto di fronte alla separazione. *Nauta, marino, viajero, rostro extranjero, bellissima cuita* sono le metafore nelle quali si cela il *tu*, muto interlocutore di questi dialoghi (monologhi). "Te hablo a ti, ausente" (p. 12) è dichiarato in un verso della poesia che apre il libro.

Attraverso il linguaggio marino sfilano una serie di immagini che appartengono al campo semantico del mare. Il titolo stesso, così suggestivo, *Que nadie muera sin amar el mar*, ci offre una chiave di lettura; *el mar* è quasi un prolungamento fonico, una eco o, più propriamente, la risacca di un'onda, di *amar* (che lo contiene) per cui la consegna primaria è *Que nadie muera sin amar*, definendo di conseguenza il lessema *mar* come metafora dell'amore.

Al dolore per la separazione si aggiunge, sempre nella prima sezione, un sentimento di disperazione ("qué hago, perdida ...", "fuera nada es seguro ...") che sfocia, a volte, in violente invettive ("perezca quien preparó tus naves") per adagiarsi, infine, su un sentimento di cosciente solitudine ("carecer de ti / será la sola pena").

Il titolo della seconda sezione, *La marina mirada*, designa metonimicamente ancora una volta il *tu*. Possiamo dire che i testi ruotano attorno a una antitesi principale *yo/tú*, rappresentata dai pronomi personali disseminati nel libro con le funzioni di soggetto e di complemento e dei relativi possessivi, in un gioco di chiare opposizioni ("Me alegre que habites / sin mi / tus extraviados campos / mientras yo / en mi constante lengua / repito tu nombre": p. 28, corsivo mio). E' una antitesi che investe la totalità del libro e che emerge attraverso opposizioni lessicali (día-noche; luz-sombra; espacio-laberinto), verbali (concluí-comencé; se hundeflota; abre-cierran) e, infine, attributive (libre-confinada; inseparable-separada; simple-compuesta).

In questa seconda sezione domina il tema della lontananza e dell'assenza, non più temporanea ma definitiva, del *tu* ("Tu marina mirada / se esconde ...", "cuán lejos tú", "Tu navío / en oleaje extranjero", "sembrado de espuma de otras

orillas”) e della sua “nocturna fuga”, ossessivamente ripetuta sotto varie forme: “tu errante correr por el mundo”, “ese curso que no tiene fin”, “errante carrera por el mundo”, ecc.

Verso la fine del libro (che riassume un processo durato due anni, 1978-1980) esausto da una lotta in un mare agitato, l'io poetante manifesta un'ansia di pace e di tranquillità, segno forse della raggiunta accettazione delle cose: “... pase este día sin / nube. / Y que el aire / se aquiete. / Vuélveme libre / y vence esta cabeza / con el sueño.” (p. 30).

D'ora in avanti, soprattutto nella terza e ultima sezione *Escalas de una mirada*, tutto è predisposto, ordinato e cristallizzato per il ricordo, quanto vissuto è patrimonio ormai della memoria. I testi poetici fissano delle immagini pittoriche. Anche il linguaggio assolve questa funzione; si parla ora di *círculos, líneas, luz, sombra, imagen, punto de fuga*. E con la prospettiva, che allontanando aiuta a storicizzare, sembra nascere anche la speranza: “entonces la vela rehuye la nostalgia / y se lanza / al sereno mar que descansa ...”.

Oltre a *Que nadie muera sin amar el mar*, che viene pubblicato per la prima volta, il libro ospita anche una selezione personale dell'Autrice della produzione poetica anteriore. “De los que escojo, no me he desprendido tan fácilmente”, scrive nel prologo a un *Lector amigo* ... Anche se non è ben chiaro come vada intesa questa confessione, tuttavia ce ne rallegriamo. I testi presentati, infatti, in *Y otros poemas* ... appartengono a libri scritti nel 1968, 1970 e 1973 e pur manifestando una giusta sensibilità verso una tematica di carattere sociale e, incluso, politica, appaiono in certo qual modo datati e positivamente superati, in quanto a stile e dominio del linguaggio poetico, da *Que nadie muera sin amar el mar*.

Antonina Paba

- E. Gutiérrez, *En mí y no estando (Antología poética)*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1983, pp. 163;
- L. Rocha, *Phocas. Versiones/interpretaciones 1962-1982*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, pp. 95.
- L. Rugama, *La tierra es un satélite de la luna*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1983, pp. 109.

¿La poesía es “la única prueba concreta de la existencia del hombre?” Un verso de Cardoza y Aragón recibe la mayor confirmación de su existencia poética: el pasaje al *fraseario* de la lengua. Y más todavía: a la práctica cotidiana, al menos en Nicaragua, cuya existencia como nación está pasando, en modo lento (no silencioso), al terreno del mito. Junto a la Nicaragua geográfica, crece la “utopía de Nicaragua”: esa Nicaragua-Otra es la construida por Cardenal, por Cortázar, por Coronel Urtecho, por el “imaginario colectivo” de los nicaragüenses y de sus admi-

radores extranjeros (o sus detractores, da lo mismo: se discute de la calidad del sueño soñado), por sus muchos poetas. Tres de ellos han sido publicados, entre otros, el año pasado: Ernesto Gutiérrez, Luis Rocha y Leonel Rugama.

Gutiérrez (1929), como señala con acierto Sergio Ramírez en la "Introducción" al libro que reseñamos, se presenta preocupado, sobre todo, por una "interpretación existencial del mundo" (p. 13). Hay, en él, un áspero pesimismo católico (universal, sí, pero también religioso) ante las posibilidades humanas. Alrededor de sí encuentra solamente a la adversidad, representada ya sea en la naturaleza como en las criaturas que la pueblan. Los pocos momentos de esperanza son derrotados por oleadas sucesivas de dolor, que se halla desde la experiencia sensible hasta los procesos interiores de la conciencia. Contra ese dolor se yergue un principio vital que el individuo saca, en primer lugar, de sí, y al que llama sucesivamente "vida", "amor" y, en fin, "Dios". En segundo lugar, el principio positivo está en la comunidad, vista como proyección del yo, en forma de patria, poesía o política. La forma poética asumida por Gutiérrez es la que se ha impuesto en las últimas generaciones nicaraguenses: las cosas del mundo entran, ya poéticas, dentro de los versos, los cuales confieren ropaje rítmico a la materia tratada. No es en la elaboración del tropo sino en la construcción paratáctica en donde se esfuerza el poeta. Antes bien: se percibe una deliberada huída de los cánones de la metáfora para ahondar por otros rumbos. La aceptación de la materia como materia poética podría ser una de las claves de interpretación de la poesía de Gutiérrez: quizá hay, detrás de esa propuesta, la transposición literaria de la sacralidad del mundo, de la concepción de éste como virtual Reino de Dios en construcción, idea cara a algunas corrientes teológicas contemporáneas.

Aunque su consideración del mundo externo asemeja en mucho a la de Gutiérrez, Luis Rocha muestra una visión más optimista. El concepto de sacralidad se traslada a la palabra, delante de la cual es reverente y lúdico, sin contraste aparente. Las composiciones de Rocha son, a veces, de amplio aliento y, a veces, de carácter epigramático. La presencia en el mundo de vicarios de la eternidad (Cristo, el mar) se hace explícita en la visión religiosa de la comunidad: "re-unión" de sus miembros que toma, en la poesía política, la forma del Frente Sandinista, grupo que, para el poeta, no solamente lucha por las libertades políticas sino por la aspiración utópica de sus componentes. Las composiciones breves, en algunos casos verdaderos aforismos, condensan la significación y se proponen como enigmas, desbrozan al verso de las palabras "de relleno", de conjunciones o preposiciones, en desnudez inquietante. (Es muy probable que la búsqueda poética sucesiva a esta generación se oriente hacia la solución propuesta por Rocha). El cuidado formal abarca el campo de la disposición tipográfica del poema. Quizá como una compensación, hay una apertura y búsqueda léxica hacia los vocablos populares o que designan objetos populares. Sin duda, Luis Rocha es uno de esos poetas fundamentales para su propia tradición literaria, pues abren caminos fértiles para los que vendrán después.

Consideremos, por último, un poeta que estaba llamado a dar una contribución importante a la poesía latinoamericana. Se trata de Leonel Rugama (1947-1970) cuyo asesinato por la Guardia Nacional privó a Nicaragua de un poeta de gran validez. Si se piensa que casi todo lo que se ha publicado de él fue escrito

alrededor de los veinte años, no puede menos que sorprender su precocidad. Hay quienes se pasan una vida luchando con las palabras para llegar a dar resultados honestos en el arte difícil de la poesía. Muy pocos, poquísimos, son visitados por la intuición que hace, de sus primeros libros, libros definitivos (Vallejo, Neruda, Guillén). A estos últimos pertenece Leonel Rugama. "Joven tremendo, tan tremendo que se murió de tremendo" dice, de él, José Coronel Urtecho. Rugama se hace cronista de lo cotidiano: el gesto leve y repetido, los juegos infantiles o el ajedrez juvenil obsesionante, la muchacha vista por la calle y amada de allí para siempre. Esa apacible e inadvertida rutina con que se construye, soñolienta, la vida de cualquier hombre, es la fuente para la producción de una poesía directa, sin más pretensiones que la de dar cuenta de lo poético percibido en ese transcurso existencial. Es lo poético del sujeto que investe a las cosas. Ya investidas, éstas emergen en el poema, recurrentes, como son en la realidad, pero, puesto que aparecen dentro del contexto prestigioso del verso, inmediatamente trascienden y se hacen algo más. Esto es, poesía. En Rugama está ausente la escatología (en el sentido de finalización del devenir) que campea en casi toda la poesía contemporánea de su país. A él le preocupa la estrategia narrativa, de sabiduría envidiable, para contar un juego de ajedrez, un paseo en lancha por el río o la búsqueda de un rostro en el autobús (tema contemporáneo, si los hay). Naturalmente, se puede encontrar una simbolización a todo ello. Pero parece evidente que la intención del poeta, en principio, no fue más que la sencillez. El ritmo de la construcción de lo narrado se corresponde, luego, con el ritmo verbal, en donde intercalaciones, repeticiones, exclamaciones mantienen el aliento suspendido hasta un final natural, ausente de artificio. Los juegos de correspondencias en la factura de la composición, presentes en toda la obra de Rugama, están presentes en forma descarnada en el ya famoso *La tierra es un satélite de la luna*. Dotado del don de la profecía, Rugama escribió su propio epitafio y la nota biográfica final, escueta y no celebrativa. Es un héroe, pero sería un error recordarlo sólo como un muerto glorioso. Entre tantos que dieron su vida por altos ideales, él sobresale por haber legado a su país una obra poética ya madura y de gran calidad.

Dante Liano

Mario Cacciaglia, *Lingua popolare in Brasile*, Santa Maria degli Angeli (PG), La Porziuncola, 1984, pp. 136.

Mario Cacciaglia, a poca distanza dall'ultimo volume *Storia bibliografica del Teatro brasiliano* (1983), che seguiva da vicino quello su *Quattro secoli di teatro in Brasile* (1980), ambedue utilissimi ed aggiornati strumenti di lavoro letterario, ci offre ora questo originale e, per certi aspetti, indispensabile strumento di lavoro linguistico, particolarmente appetibile per noi dialettologi e storici delle lingue iberiche in quanto presenta materiali dialettologici relativi ai livelli cosiddetti di *gíria*, nella variante brasiliana del portoghese, raccolti personalmente durante lunghi anni di permanenza e di attenta osservazione in loco: materiali, oltre che (nell'insieme) attendibili, aggiornati, dato che si riferiscono a modalità verbali recentissime. Tenuto conto che i fenomeni fonetici, lessicali e fraseologici descritti dall'autore sono in continua e veloce evoluzione e che parte di essi sono destinati, prima o poi, a scomparire, il frutto di questa sua indagine è destinato, a sua volta, a lasciare una traccia non irrilevante negli studi linguistici del brasiliano contemporaneo. Tali materiali riguardano non solo la lingua orale, direttamente *vissuta* dall'A. nell'esperienza quotidiana, ma anche quella lingua scritta dei *giornali* e, in particolare, dei *columnistas*, che riflette, a certi livelli e in relazione a determinati settori sociali, la stessa lingua *colloquiale*. Essi interessano, oltre alla dialettologia iberoamericana e alla storia della lingua, la storia della cultura in quanto illuminano certi squarci di vita mondana della Rio, della São Paulo e della Bahía contemporanee. La loro stessa forma di presentazione e collocazione *contestuale* prescelta dall'A. favorisce questo tipo di *illuminazione* socio-culturale a cui i linguisti oggi sono sempre più attenti. Infatti egli prescinde dalle tradizionali classificazioni teorico-metodologiche, basate su categorie grammaticali o funzionali, o comunque astratte, a favore di una *mise en relief* del contesto, non solo verbale, ma anche storico, psicologico e ambientale. Se ciò può sembrare, per certi aspetti, un limite alla sua metodologia, per altri aspetti ne costituisce sicuramente il pregio. Per quanto concerne, in particolare, i materiali neologici (che sono finora quelli meno studiati appunto perché vanno colti, per così dire, *al volo*) egli, in parte, li testimonia e li descrive (quelli, numerosi, che portano la sigla M.C.) sulla base della propria esperienza auditiva di osservatore immediato (a ciò non può essere indifferente chi, come me, proviene dallo stesso tipo di esperienza nel dominio ispanoamericano) e in parte li documenta sui testi, sia spoliando i lessici contemporanei disponibili, sia, direttamente, sulla stampa locale; e addirittura riesce spesso a precisare (*invitando a nozze* gli storici della lingua!) da quale singolo *columnista* (in quale giornale e all'interno di quale rubrica) è partita l'innovazione che poi si è diffusa, a cerchi concentrici, ai vari livelli: *gatonauta* (p. 100), *geração de pão e cocada* (ib.), *mulatonauta* (p. 108), *sacudir o esqueleto* (p. 121), ecc.

Il lessicografo e il dialettologo potranno trarre materiali di prima mano (accompagnati spesso da utili indicazioni sullo strato gergale in cui si danno), per lo studio sincronico e diacronico del portoghese-brasiliano contemporaneo, tanto

dai tre studi più originali in cui si articola il volume (*La lingua parlata a Rio de Janeiro*; *La lingua popolare a San Paolo*; *La lingua popolare a Salvador* [Bahía]) quanto dallo stesso *Glossario* (pp. 67-132) da cui pure emerge un'ampia messe di notizie, oltre che linguistiche e semantiche, *istituzionali* e socio-culturali, che solo potevano essere raccolte sistematicamente, nel contesto vitale, da chi fosse sul posto (e *con le orecchie tese* ...) da lunga data.

Al riguardo l'A. ha avuto cura, fra l'altro, di indicare, caso per caso, il significato proprio dei singoli lessemi o locuzioni o modi di dire (significato non sempre ovvio per chi non abbia dimistichezza specifica con le varianti brasiliane del portoghese) parallelamente al significato neologistico. Particolarmente interessanti sono per noi i neologismi semantici. Basti l'esempio di *puta* 'meretrice' che, dalla connotazione negativa, passa a quella positiva-ammirativa: *un puta diretor de cinema* 'un bravissimo regista cinematografico' (p. 117).

Numerose sono le osservazioni pertinenti, e spesso penetranti, che l'A. ci offre all'interno di questo suo panorama: da quella della *cariochizzazione* (p. 8) per cui (soprattutto a causa della potentissima rete televisiva *Globo* con le sue diffusissime *novelas*) l'egemonia linguistica di Rio si sta diffondendo a tutto il Brasile (e arriva perfino in Portogallo), a quello che io ebbi a chiamare (per il rioplatense) *snobismo linguistico verso il basso* e che consiste in quell'atteggiamento "della classe colta i cui esponenti non disdegnano, anzi ostentano, una certa *descontração* (disinvoltura) di linguaggio, una certa popolarità, soprattutto negli ultimi tempi" (p. 9).

Tra questa messe di notizie che potrebbero sembrare *marginali*, ce ne sono alcune che risultano importanti anche per il semiologo in quanto segnalano dei materiali linguistico-gestuali che possono essere incorporati a quel *lessico gestuale* brasiliano su cui io stesso sto lavorando da tempo, come, per es., *desmunhecar* (< *munheca* 'polso') che vuol dire 'agitare il polso leziosamente' e quindi rappresenta l'invertito sessuale' (p. 90); *ginga* 'giocar di spalle e di fianchi (identico alla camminata del bullo romano) caratteristica del *malandro*, tipo umano cui si atteg-gia, più o meno inconsciamente, ogni carioca' (p. 39); *il battere le mani* 'quando si vuole entrare in casa di qualcuno' (p. 60); *il toccar legno col pugno chiuso* 'a fini apotropaici' (p. 102). E' chiaro che l'A. avrebbe potuto pure far cenno ad altri gesti che accompagnano certe espressioni linguistiche da lui stesso segnalate, come, per esempio, quello di *toccarsi il gomito* per indicare il ben noto *dôr de cotovelo*: lett. 'mal di gomito' e, metafor., 'invidia, gelosia, mal d'amore' (p. 90); ma è altrettanto chiaro che egli non ha preteso di fare una ricerca specifica di semiologia gestuale.

Veniamo ora all'aspetto che riguarda l'elemento linguistico italiano nella *gíria* il quale mi interessa più da vicino (cfr. il mio *Jergalismos italianos en la "gíria" brasileña y su relación con el "lunfardo" argentino*, "Bibliografía Hispaniensa in honorem Manuel Alvar, I, Dialectología", Madrid, Gredos, 1983, pp. 425 segg.). Innanzitutto va detto che Cacciaglia ha arricchito nel suo *Glossario*, anche con materiali personali, quel primo *corpus* dell'elemento linguistico italiano nel brasiliano popolare da me anticipato nel lavoro testè citato (e altrove) incorporando sia una serie di italianismi (o loro varianti) che erano stati segnalati come tali solo per il rioplatense; sia altri che erano stati segnalati ma che hanno cambiato di significato

in Brasile; sia, infine, altri che non erano stati segnalati. Fra i primi: *andar en cana* 'andare in prigione', *cafeolo* (lunf. *cafiolo*) 'ruffiano', *cafona* 'persona maleducata, rozza, di cattivo gusto', *cana* non solo col significato di 'prigione' ma anche di 'polizia', *catzo* 'membro virile' e interiezione, *espíantar* 'fuggire', *fajuto* 'falso', *grana* 'denaro', *justa* 'polizia', *manjar* 'intendere', *sonado* 'suonato, rimbecillito', *tchau* 'ciao', *tira* 'poliziotto'. Tra i secondi: *brilho* che dal signif. gerg. (e lunf.) di 'brillante, gioiello' è passato a quello di 'cocaina' (insieme al suo derivato *brizola* associato, per etim. pop. al cognome di un famoso uomo politico contemporaneo); *estrilar* che, dal signif. originario di 'gridare', è passato a quello contiguo di 'reclamare, protestare', analogamente a quanto avviene a volte oggi nell'ital. pop.; così pure *estrilo* 'strillo' che è passato a 'sirena d'allarme in un carcere'; *bacana* che, del signif. genovese di 'padrone (della barca)' (> lunf. 'persona che si sente comoda e sicura', 'persona che sta bene economicamente' e sim.) è passato a significati derivati (oltre a quello di 'padrone') come 'stupendo, onesto, bravo, elegante, raffinato, e tutto ciò che di positivo può essere riferito a persone o cose'.

Ma l'elemento più originale, all'interno di questa categoria, è quello del terzo gruppo: *aspetar* 'aspettare', *bagaxa* 'bagascia, prostituta' e il suo derivato *esbagaxar* 'assumere comportamenti e modi da prostituta', *esculachar* 'insultare, deridere, trattar male' (quindi con cambio semantico rispetto all'ital. *sculacciare*), *finestra*, *marinete* 'tipo di autobus' (< ital. *Marinetti* già noto in Brasile come emblema del moderno meccanicismo), *mavalá!* (< ital. *ma va là!*) alternando con *mas vai!* (it. *ma va!*), *mixar* 'andare a monte' (< genovese *miscio* 'povero' che si trova anche nel lunfardo), *putana* 'puttana' (col suo derivato *putanheiro* 'puttaniere' che oggi si sente pure in Portogallo), *somos en três* (< ital. *siamo in tre*), *vivaldino* 'furbo, abile, imbroglione' (< ital. *Vivaldi*, per etim. pop., sulla base di *vivo* = 'furbo'; cfr. riopl. *avivato* con lo stesso signif.).

Qualche imprecisione etimologica, qua e là (oltre a errori di stampa) (può trovarsi (succede a tutti) anche nel vasto materiale presentato da Cacciaglia. Per esempio: *achacar* nel senso di 'estorcere denaro' non rappresenta l'ital. "acciaccare" (che d'altronde ha già il suo corrispondente semantico nel port. *achacar*) ma il genovese *sciaccâ* 'copulare' preso col valore di *fottere* (bras. *foder*) nel senso metaforico, analogo al lunf. *achacar* / *chacar* / *shacar* 'rubare', 'ottenere denaro con raggiri' e sim.; *manjar* 'intendere' e sim. non proviene dall'ital. "mangiare" nel senso di mangiare la foglia" ma dal genovese gergale *mangjá* 'comprendere'; *espíantar* 'fuggire' non corrisponde all'ital. *spiantare* (che ha altri significati) ma al gergo milanese *spiantà(r)* e sim. che appunto significano 'fuggire'; *palerma* 'ingenuo, sprovveduto' e sim. si trova già nel port. peninsulare con valori analoghi (sciocco, stupido e sim.); così pure *charlar*, col valore dell'it. 'ciarlare', e *cascata* col valore dell'it. *cascata*. Si può aggiungere che invece *punga* 'furto del portafoglio' è gergalismo ital. mer. (< *punga* 'tasca'). Ma questi sono dei *nei* che non intaccano sostanzialmente il valore di questa ricerca linguistica con cui il brillante direttore di Istituti Italiani di Cultura nell'America Latina si colloca degnamente fra i pionieri della dialettologia brasiliana in Italia. Comunque a mio parere, egli ha assolto ampiamente al suo programma (dichiarato con una modestia che gli fa onore): "Questo studio vuole presentare semplicemente un campione sintomatico ed emblematico di materiali linguistici pre-elaborati relativi all'ambiente descritto

attraverso le sue espressioni più significative [...], così come sono state colte dalla viva voce dei suoi protagonisti, dall'ascolto della radio e della televisione, dalla lettura dei giornali; la *gíria* verrà presentata nel suo ambiente ed in rapporto con l'*humus* socio-culturale nel quale si sviluppa e fiorisce" (p. 32).

Non rimane che auspicare che egli possa continuare a dedicarsi a tale tipo di studi contribuendo così a riequilibrare, anche in questo settore, la tradizionale prevalenza delle ricerche letterarie su quelle linguistiche.

Giovanni Meo Zilio

Gaetano Ferro, *Le navigazioni lusitane nell'Atlantico e Cristoforo Colombo in Portogallo*, Milano, Mursia editore, 1984, pp. 254.

Esta segunda edição da obra de Gaetano Ferro é enriquecida (à distância de dez anos da primeira) por dois capítulos finais, dedicados a Cristóvão Colombo e à sua estadia em Portugal. Nos capítulos anteriores o autor apresentou, já em 1974, un estudo histórico-geográfico das navegações portuguesas no Atlântico, numa sequência temporal precisa e dialecticamente interdependente. A faixa lusa é vista como herdeira de uma cultura marítima medieval em que elementos clássicos, árabes, bizantinos, vikings, mediterrânicos europeus, etc., se mesclam e contribuem para um específico património náutico.

Mas como explicar que um país pobre e escassamente povoado passe a estar no centro de uma "aventura" moderna de expansão? Nos vários capítulos são analisados de uma forma concisa, mas científica, os elementos do complexo histórico-geográfico que caracterizavam Portugal no início das descobertas: a carência de capitais: a existência de uma burguesia comercial marítima que em Portugal assume uma fisionomia e força bem diversas do resto da Europa; a presença e participação dos ebreus; a procura de grupos aliados na luta anti-musulmana (o presumível reino do Prestes João); as medidas de protecção do comércio português empreendidas pela própria monarquia; a indiscutível situação geográfica propícia, aliada ao não menos pertinente ideal religioso da expansão da Fé. A "revolução económica" que se delinea e amadurece no séc. XV, na Europa, é factor também condicionante.

É sempre igualmente assinalada a contínua e profícua participação de italianos, sobretudo genoveses, nas diversas empresas de navegação levada a cabo e os privilégios a eles concedidos por parte do rei de Portugal, assim como os acordos que este, em 1370, com Génova e 1392, com Veneza, concretiza.

Mas são os problemas práticos dos navegadores, nas águas do Atlântico que os portugueses lenta, mas tenazmente, vão resolvendo, permitindo um avançar cauto, mas decisivo. Neste ponto o autor é particularmente claro e valendo-se de sólidos conhecimentos geográficos analisa em pormenor os regimes de ventos e correntes, assim como as alterações climáticas e consequentes dificuldades que os navegadores passam a ter que enfrentar. A construção naval assume, por tal motivo, impor-

tância determinante e as vantagens que advêm da caravela, por exemplo, são bem evidenciadas pelo autor que não deixa de se pronunciar negativamente em relação a uma certa historiografia recente (francesa essencialmente) que menospreza (segundo ele) o papel desempenhado pelos feitos técnicos: “Certa storiografia recente forse perché impegnata di idealismo, tende a ridurre o addirittura a negare il ruolo che le scoperte tecniche, considerate di carattere materiale, ebbero nello sviluppo delle vicende storiche ...” (p. 95).

Ressalta, então, com cuidada atenção, mas com a necessária desmitificação a figura do Infante D. Henrique que impulsionou, sem dúvida, de forma decisiva a arte náutica portuguesa, mas que mostrou sempre a maior solicitude pelo desenvolvimento da agricultura, nas terras da Ordem de Cristo de que foi governador; que para além do interesse demonstrado na exploração comercial das terras descobertas, se preocupou igualmente com o desenvolvimento e criação de indústrias, como a da pesca, a da moagem, a do coral e a do fabrico do açúcar.

Gaetano Ferro não deixa igualmente de fazer referência á tão discutida “escola de Sagres” que muitos historiadores, quer nacionais quer estrangeiros, enalteceram exageradamente; sobretudo com o advento do Romantismo o facto assume um colorido assaz particular; (veja-se Oliveira Martins, “Os Filhos de D. João I” in *História de Portugal*, vol. I, pp. 85-86). A opinião do autor é aliás, a de tantos outros historiadores portugueses (não muito citados pelo mesmo) como temos ocasião de constatar em Jaime Cortesão, por exemplo, para o qual a Escola de Sagres não pode ser encarada no sentido comum da palavra, mas sim como um centro de investigação, onde se dava primazia ao método experimental, aplicado à navegação e à geografia.

Dessa intensa colaboração entre os diferentes estudiosos nasce um efectivo impulso dado à arte náutica e os resultados são satisfatórios. Ao longo de várias páginas G. Ferro apresenta uma descrição das diferentes etapas da exploração portuguesa, intercaladas de explicações geográficas, náuticas e históricas dos diversos acontecimentos, utilizando por vezes, para além dos estudos de Orlando Ribeiro e de autores italianos, as obras de Zurara, Damião Peres e João de Barros.

Ao autor não poderia ter passado despercebida a participação de Alvise di Cadamosto e Antoniotto Usodimare nas navegações atlânticas, integradas nas várias iniciativas levada a cabo no último decénio da vida do Infante. Cadamosto deixa alguns escritos sobre as suas navegações os quais, porém, não se poderão ter em muita consideração pois relatou viagens que a si próprio atribuiu.

Mas a participação italiana, na expansão portuguesa, teve particular incidência no que se refere à colaboração na área cartográfica e astronómica. É um exemplo o contacto de Fra Mauro e Afonso V de Portugal que incumbe, entre 1457 e 1459, o primeiro, da criação de um segundo mapa-mundo (que se perdeu). “E ragionevole — diz G. Ferro — supporre che il disegno generale sia stato lo stesso di quello del mappamondo anteriore, a noi giunto, mentre probabilmente doveva essere più curato il tracciato delle coste occidentali dell’Africa, in base anche ai risultati delle scoperte del periodo del Cadamosto, che era di Venezia, così come a Venezia lavorava il frate camoldolese” (p. 139).

Após a análise mais ou menos extensa da obra do Infante ao longo da costa africana e antes de iniciar o estudo da continuidade da mesma empresa, depois da

morte di D. Henrique, G. Ferro medita sobre os contactos que os portugueses vão tendo com as populações que encontram, ao longo das suas viagens. Apellando para a tão discutida originalidade de expansão portuguesa, o autor tenta compreender o fenómeno do contacto entre o português e o indígena. A mestiçagem e a sua função, o cruzamento de raças como facto novo e criador de uma "nova humanidade". "Ingenuità umana [...]?" — interroga-se o autor — "una sorta de stupita ammirazione per il mondo esotico [...]?" (p. 158), ou um povo que por possuir um diverso grau de evolução cultural e social (em relações a outros povos europeus) e uma menos complexa estrutura económica não sente tanto a necessidade de introduzir distinções, entre os vários planos da sua actividade?

O quadro geral dado pelo autor, da expansão ao longo da costa africana até à chegada a Calecut, estende-se por mais dois capítulos, os quais são enriquecidos com considerações, bem precisas sobre as dificuldades e novidades que a navegação na zona equatorial oferecia.

Para além das inerentes características climáticas, outros problemas de ordem astronómica surgiam. A inexistência de estrela polar, por exemplo, tornava necessário o uso de novos métodos, de outras regras para a determinação da latitude, através da observação da altura do sol. Superados os problemas mais prementes e enviando-se várias expedições vai-se delineando com maior exactidão o continente africano e abrindo-se o contacto entre o Atlântico e o Índico.

Já em relação ao penúltimo capítulo (que constitui uma das recentes contribuições do autor) parece-nos a seu conteúdo, menos interessante, na medida em que os problemas alvitados têm sido alvo de vários e exaustivos estudos de portugueses e estrangeiros, já de há longa data, e o autor limita-se a uma vaga apresentação dos mesmos.

A questão da "corrida às descobertas" por parte da Espanha e de Portugal na zona Ocidental do Atlântico, os acordos luso-castelhanos (entre os quais o famoso tratado de Tordesilhas); as sequentes bulas papais favoráveis às façanhas espanholas, o discutidíssimo problema da intencionalidade do descobrimento do Brasil, são equacionados esquematicamente sem especiais referências bibliográficas ou de perspectiva.

Afigura-se-nos de maior alcance o capítulo dedicado à estadia de Colombo em Portugal e às vantagens que daí resultaram para o navegador genovês. A sua transferência da Ligúria para Portugal, entre 1473 e 1479, o seu matrimónio com uma portuguesa, e a sua permanência na Madeira, a ida a Inglaterra e a presumível partida de Bristol, não passam de suposições sobre os quais os documentos ainda não fizeram luz. Mais clara é a participação de Colombo nalguma das viagens ao longo das costas africanas e sobretudo a aquisição de conhecimentos valiosos no campo da cartografia, cosmografia e náutica, que se desenvolviam em Lisboa. "Certo gli anni passati in Portogallo furono decisivi per il giovane Colombo che vi concepì e maturò l'idea del grande viaggio verso Occidente" (p. 235) e ainda "É a Lisboa na frequentazione degli ambienti di marinai, di cartografi e cosmografi, di armatori e di studiosi al servizio della grande impresa delle esplorazioni che Colombo si arricchisce di notizie." (p. 237-238).

Esta segunda edição afigura-se-nos, assim, válida, não só como obra de difusão cultural, num país com quem Portugal manteve importantes contactos,

mas também, como uma reflexão de ordem histórico-geográfica, que enriquece a perspetivação que os normais livros de divulgação oferecem.

Julieta de Oliveira Lo Greco

Ettore Finazzi Agrò, *Apocalypsis H.G. (Una lettura intertestuale della "Paixão segundo G.H." e della "Dissipatio H.G.")*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 131.

Esistono libri della memoria. Libri che seguono le tracce incostanti, tortuose, del ricordo, vivendo delle associazioni — anche involontarie — che l'esperienza propone. E molto spesso si tratta di esperienze non dirette ma riflesse, vissute attraverso gli altri, che la memoria contamina con eventi "propri", vissuti dal soggetto in prima persona.

In questa regione indistinta ciò che si incontra sono essenzialmente "figure": immagini di spazi e di tempi, di cose e di persone che perdono i loro connotati materiali per divenire coaguli mentali, compromessi tra il reale e l'immaginario. Basta soltanto pensare a quel che avviene ad ognuno di noi con i protagonisti di opere letterarie, i quali divengono, spesso, nel ricordo, più reali di persone incontrate, effettivamente conosciute nel passato. O meglio, queste e quelli si confondono in immagini uniche, si assimilano gli uni alle altre in modelli senza tempo e senza luogo, in stereotipi che legano tratti comuni fino a formare immagini che partecipano delle due dimensioni — il *proprio* e l'*improprio*. Fino a formare, appunto, "figure".

La lettura (in senso lato) resta, in tale prospettiva, uno dei fattori principali per la costruzione della "dimensione di memoria". *Pratica*, anch'essa, che al pari di altre pratiche (storiche, politiche, "fisiche") produce effetti, si "solidifica" in risultati tangibili e fruibili.

Tra tali libri della memoria — di una memoria critica, in questo caso, di un ricordo interpretante — metterei anche l'ultimo volume di Ettore Finazzi Agrò, *Apocalypsis H.G.* Il sottotitolo recita: *Una lettura intertestuale della "Paixão segundo G.H." e della "Dissipatio H.G."*. Ma si badi che qui, come viene detto nelle pagine esordiali, intertesto non è sinonimo esatto di ripresa cosciente di tratti testuali consimili in contesti diversi. Giacché in questo caso l'intertestualità è piuttosto qualcosa di aggiunto dalla memoria del critico, il quale rintraccia un elemento comune tra due immagini propostegli dai suoi ricordi di lettura: "figure" fondamentali per ogni fruitore visto che si tratta dei titoli dei due romanzi.

In effetti, nelle intestazioni delle opere messe a confronto ritornano — sia pure in ordine inverso — due iniziali identiche. E' Guido Morselli, l'autore della *Dissipatio* (scritta nel 1973 ma pubblicata postuma nel '77), che chiarisce il senso da attribuire al digramma: *H.G.* sta per *Humani Generis*. Clarice Lispector aveva, dal canto suo, destinato la cifra a indicare il nome — mai scritto per intero — della protagonista del suo romanzo (la cui prima edizione risale al 1964).

Il saggio di Finazzi Agrò prende le mosse da questa "coincidenza", apparentemente trascurabile, insignificante in origine (se non per il fatto di permettere una lettura di G.H. come *Género Humano*), ma che consente di scoprire man mano, al di sotto di superfici testuali innegabilmente eteromorfe, altre coincidenze che finiscono per evidenziare "l'esistenza come di un reticolo di rinvii tra spazi e tempi diversi di un medesimo universo epistemico" (p. 13).

Il critico, di fatto, ci conduce per mano all'interno di questo "labirinto di similitudini", anch'egli come stupefatto dal dover registrare e inventariare tante "figure" affini, presenti nell'immaginario di autori peraltro così diversi — lei una delle massime scrittrici del suo paese, nota ed ammirata in patria e all'estero; lui negletto da editori e intellettuali e "scoperto" solo dopo il tragico suicidio avvenuto nel '77.

Ed è altresì logico che nella "caverna" in cui i protagonisti dei due romanzi si avventurano, essi calpestino le orme lasciate da altri protagonisti, da altre "figure di carta" della letteratura novecentesca: personaggi immaginari uniti da una solidarietà obbligatoria imposta "da una medesima *condizione umana*". Finazzi Agró indica sapientemente i limiti di queste compatibilità, attento altresì a mostrare dove le impronte divergono, dove si separano i cammini, perdendosi lungo gallerie differenti. Anche se, si badi, il fine dichiarato dalla Lispector e da Morselli resta fondamentalmente lo stesso: il rinvenimento del "pozzo principale", dell'abisso senza fondo nel quale, alfine, precipitare.

Per la scrittrice brasiliana questo Vuoto infinito è rappresentato dalla (sua) "differenza" sessuale in cui "trova ricetto l'indifferenziato, l'embrionale", simboleggiato, nel romanzo, da una blatta che la protagonista vede uscire da un armadio: il rapporto di identificazione e di fagocitamento intrattenuto con l'insetto consentirà a G.H. di fare finalmente esperienza di quella divina "neutralità" che rappresenta l'unico possibile riscatto di un Genere Umano avvilito in una quotidianità senza senso. Riscatto, peraltro, che anche Morselli insegue, senza mai raggiungerlo ma avvertendone lucidamente l'urgenza, cogliendone la ineluttabilità.

È proprio questa redenzione "impossibile" (del soggetto, del senso, delle cose ...) il tema comune delle due opere. Salvezza che, come mostra Finazzi Agrò, può solo derivare da un transitio simbolico attraverso la morte, da un annullamento dell'io all'interno di un "rapporto *passionale* con l'altro". Soltanto questa immersione nel Nulla che ci costituisce, questo sprofondamento in una alterità che ci *attraversa*, consentirà, forse, di ricostruire "l'orizzonte perduto del senso", di riunificare "i frammenti dispersi della verità" (p. 93).

All'*Humanum Genus* resta tale speranza: orizzonte o limite per raggiungere il quale è necessario un cammino di Passione e di Morte, ma nel quale consiste la sola eventualità di Vita, negli interstizi della vita stessa: "o grande vazio em mim será o meu lugar de existir".

Giulia Lanciani

Mário de Sá-Carneiro, *Meu amigo de alma*, Palermo, Sellerio, 1984, pp. XV-103.

Commemorando l'amico, morto suicida in giovanissima età — Mário de Sá-Carneiro era nato nel maggio del 1890 e si uccise nell'aprile del 1916 —, Fernando Pessoa richiama un concetto dell'antica sapienza, affermazione consolatoria per premature scomparse: "Muore colui che al cielo è caro"; ma entrando più concretamente nell'atmosfera letteraria "maudit" del suo tempo conclude affermando che "Non nasce nulla di grande che non nasca maledetto; non cresce nulla di nobile che crescendo non appassisca". Quale ultima consolazione, l'accettazione di un volere al quale nulla può opporre l'uomo: "Se così è, così sia! Gli Dei così hanno voluto".

Il citato "Ricordo di Sá-Carneiro", che il grande poeta portoghese pubblica in "Athenea", numero 2 dell'anno 1926, ed è ora riproposto nel volume di cui trattiamo, dovette essere scritto, in realtà, a non molta distanza dalla scomparsa di un così devoto amico, il quale, forse per primo, aveva compreso la categoria altissima del Pessoa e nelle sue numerose lettere lo aveva incitato più volte a essere il poeta che egli presentiva. Tra i due personaggi — il Sá-Carneiro fu anche lui poeta in *Dispersão* (1914) e *Indícios de Ouro* (pubblicato postumo: 1937), narratore in *Princípio* (1912), *A confissão de Lúcio* (1914), *Céu em Fogo* (1915) — intercorse una fitta corrispondenza, quasi morbosamente, o disperatamente, avida di risposta, quella del Sá-Carneiro, che ora qui è riproposta in limpida traduzione, mentre quella del Pessoa all'amico sembra sia andata perduta. Tuttavia, le lettere che attestano un solo versante di questo rapporto intimo, di questa amicizia, che è dedizione e attaccamento appassionato al tempo stesso, ma che si mantiene costantemente su una linea di rispetto e di ammirazione per il genio, permette di comprendere bene la natura di un dramma d'incontentabilità, di tedio, di sofferza incomprensione, cui si mescolano ristrettezze economiche e irresistibili tendenze al godimento della vita, che si accompagnano a note snobistiche, a un compiaciuto autocontemplarsi, a considerarsi artista incompreso, e perciò fatalmente votato al fallimento e a una fine violenta.

Le lettere del Sá-Carneiro, nel disperato attaccamento all'amico distante, dal quale attende con ansia, e sollecita insistentemente, risposte celeri, lunghe risposte, e nel continuo farsi protagonista, rivelano vivo il dramma intimo dello scrittore, il suo carattere di estrema e tormentata sensibilità, che spiega la tensione all'autodistruzione. Il futuro è visto tutto sotto un segno tragico, in un primo tempo ancora vago. Da Parigi il 13 luglio 1914 scrive: "E la mia fine quale sarà"? Non lo so. Sempre più sono convinto che sarà il suicidio ... o almeno il suicidio spirituale: diventerò un corpo esiliato dal mio animo". Ma poi l'idea del suicidio vero si afferma gradualmente, fino a fargli decidere il giorno e l'ora. Da Parigi sempre, il 3 aprile 1916 scrive all'amico: "Oggi, lunedì tre mi ucciderò gettandomi sotto il Metro (o meglio il "Nord-Sud") nella stazione di Pigalle". E il giorno successivo informa che l'ha salvato *in extremis* la prostituta con la quale ha rapporti sentimentali e che d'ora innanzi provvederà al suo sostentamento. Con amaro cinismo scrive "Pensi un po', una cosa tanto contraria alla mia natura, alla mia psicologia! ... D'ora in poi non sarà più una battuta se diranno che sono stato mantenuto da una

donna ... Bello, eh? Una delizia. Come finirà questa storia? Mistero. Forse davvero nel Metro ... Ma non ci faccia caso”.

La corrispondenza, due lettere ancora nel volume, si arresta al 18 aprile. Il 26 Mário de Sá-Carneiro si suiciderà, nell'Hotel Nice di Montmatre, ingoiando il contenuto di un flacone di stricnina, avendo prima convocato l'amico José Araújo ad assistere alla sua fine. In un lettera al Pessoa, del 24 marzo 1916, lo sfortunato artista denunciava che l'“adulatrice Follia” soffiava sempre più forte in lui. Il 31 dello stesso mese scriveva: “Mio caro Amico, a meno che non succeda un miracolo, lunedì prossimo (o magari il giorno prima) il Suo Mário de Sá-Carneiro ingerirà una forte dose di stricnina e se ne andrà da questo mondo. [...] io, in verità, ormai non avrei più nulla da fare qui ... Ciò che potevo dare l'ho dato”. Apprendere che prima di uccidersi lo scrittore indossa il suo frac può far pensare a un atteggiamento esteriore, ma anche a qualche cosa di più serio. Il personaggio che la biografia ci tramanda “grasso e goffo”, come richiama la curatrice del volume, diviene nelle sue lettere ingravido e certamente indimenticabile nella nota toccante di sensibilità esasperata e di tragedia.

Giuseppe Bellini

* * *

Kathleen McNerney, *The Influence of Ausiàs March on early Golden Age Castilian Poetry*, Amsterdam, Rodopi Ed., 1982, pp. 125.

L'influenza esercitata da Ausias March sui poeti castigliani del Rinascimento ha sempre suscitato notevole interesse negli ispanisti, soprattutto con l'affermarsi delle indagini comparatistiche; in particolare coloro che si sono occupati dei rapporti tra le varie letterature della Penisola Iberica si sono trovati concordi nel riconoscere l'importanza dell'incontro con la lirica catalana per lo sviluppo della poesia castigliana del Siglo de Oro.

Il saggio della McNerney rappresenta il più recente contributo sull'argomento; si apre con una breve introduzione destinata a presentare in modo sintetico la vita e le opere di A. March e a sottolineare la fondamentale posizione del poeta valenzano quale “link” tra le tradizioni liriche provenzale e rinascimentale.

La parte sostanziale del saggio si sviluppa in cinque capitoli, dedicati rispettivamente ai cinque poeti nella cui opera l'impronta della poesia di March risulta più profonda: Boscán (in questo capitolo l'autrice recupera un precedente articolo: “Ausiàs March and Juan Boscán”, in *Estudis de llengua, literatura i cultura catalanes*, Eds. Albert Porqueras-Mayo, Spurgeon Bladwin and Jaume Martí-Olivella, Montserrat, L'Abadia 1979, pp. 195-208), Garcilaso de la Vega, Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina e Fernando de Herrera. In essi vengono posti a confronto i testi catalani e le varie rielaborazioni proposte da ciascuno di questi poeti. Alcune pagine conclusive tracciano infine un rapido panorama della fortuna di March nella seconda metà del 500.

Il saggio offre al lettore un repertorio di brani poetici castigliani assai vasto e

dettagliato. Da questo punto di vista risulta pienamente realizzato il proposito dichiarato dell'autrice nella prefazione: "I have attempted to gather in one place the Castilian poetry so often described by critics and historians as bearing the imprint of Ausiàs March's verse", ed in ciò mi pare vada identificato il valore del libro. In effetti l'autrice non si limita a proporre i testi castigliani composti secondo i nuovi schemi metrici di influenza italiana (sonetti, canzoni, etc.) come avviene generalmente negli studi comparatistici precedenti, ma raccoglie anche un nutrito numero di liriche di tipo tradizionale.

E' opportuno osservare inoltre che il libro è corredato da un'esauriente bibliografia.

Il saggio risulta invece poco soddisfacente dal punto di vista metodologico. L'autrice non definisce, infatti, che tipo di rapporto si instaura di volta in volta tra i testi confrontati: non compare alcuna distinzione tra il vero e proprio ricupero testuale, la citazione poetica e la semplice reminiscenza.

Il modulo di appropriazione del modello adottato dai poeti castigliani qui considerati non è, in effetti, sempre lo stesso: a volte è determinato testo viene tradotto in forma quasi letterale, attraverso il preciso ricupero di forme sintattiche e lessicali, con interventi minimi destinati soprattutto ad adattare la fonte catalana ad una differente struttura metrica; altre volte esso serve semplicemente come avvio per lo sviluppo di un discorso autonomo o viene fuso con altre fonti fino a dar vita ad un prodotto poetico nuovo.

Per esempio, il sonetto LXI di Boscán "Dulce soñar y dulce congoxarme", a proposito del quale la McNerney osserva: "It is perhaps in sonnet 61 that Boscán, this time without translating directly, most successfully captures the spirit of escapism and sadness with which March begins his first poem", rappresenta un caso significativo di innesto di varie fonti. Nella lirica compaiono infatti tracce evidenti del Canto I di March, concretamente nella ripresa del tema della forza creatrice dell'immaginazione e nella invocazione di un sonno più profondo che prolunghi la dolcezza dell'illusione, ma sembra che all'influenza della lirica del valenzano si sommi anche il ricordo del sonetto CCV del Petrarca "Dolci ire, dolci sdegni e dolci paci" che si manifesta soprattutto a livello lessicale, nella ripetizione insistente dell'aggettivo "dulce" o nell'impiego dell'espressione antitetica "dulce congoxarme", come traduzione del "dolce affanno", che turba il cantore di Laura.

Gli elementi derivati dalle varie fonti si saldano comunque in un discorso poetico personale ed il dato fondamentale da rilevare è l'estrema abilità con la quale Boscán utilizza i vari modelli, armonizzando le parti autonome con quelle accolte senza compromettere l'intima coerenza tra le componenti del sonetto.

Kathleen McNerney non approfondisce la sua analisi in questo senso; soltanto nei casi più evidenti, come per esempio a proposito del sonetto XLI di Hurtado de Mendoza, considera un brano poetico "nearly a translation" del modello catalano, ma assai più spesso si mantiene su un piano di imprecisione e genericità parlando di "resemblance", "suggestion" o "adaptation".

Lo sforzo dell'autrice è comunque rivolto soprattutto ad identificare un'affinità tematica tra la fonte catalana ed il relativo sviluppo castigliano. Anche a questo riguardo, però, bisogna osservare che alcune volte essa forza oltre il lecito il

fatto indiscutibile dell'influenza di March nell'opera di questi poeti, poiché alcuni temi che ritiene di derivazione catalana non sono necessariamente ispirati dalla poesia del celebre valenzano, ma fanno parte di un patrimonio culturale comune. A titolo di esempio, il motivo molto ricorrente sia nella poesia di March che in quella dei poeti castigliani del Rinascimento, dell'"unrequited love" o quello del "wish for death" rappresentano dei topici ampiamente diffusi nella lirica provenzale e testimoniati in Castiglia fin dai primi *Cancioneiros* quattrocenteschi (cfr. *Pierre Le Gentil, La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Rennes, Plihon, 1958, I, cap. II § 2 e cap. III).

Il capitolo dedicato a Hurtado de Mendoza mi pare il più valido del libro; il repertorio dei testi proposti è particolarmente ricco ed i commenti più curati e precisi.

Il meno felice, a causa di alcune affermazioni discutibili, è forse quello che riguarda Garcilaso de la Vega. In apertura del capitolo la MacNerney afferma che Garcilaso "seems to have captured the spirit and tone of the enigmatic Catalan more successfully than the other Renaissance poets", e ripetutamente nelle pagine seguenti identifica "similarities in tone" tra i due poeti. In realtà il poeta toledano è colui che opera la più intensa elaborazione stilistica delle immagini tratte dalla poesia di March. A questo riguardo valgono le osservazioni di Rafael Lapesa a proposito della influenza di March nella Elegia II (*La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Insula, II ed. 1958, p. 69): "la actitud espiritual transparente en el estilo proyecta sobre la escena otra luz más suave. Un conjunto de notas levemente apuntadas van disipando toda sensación de angustia". In effetti è difficile credere che il rigoroso intellettualismo e l'incisiva densità della lirica del valenzano potessero venir accolti senza riserve da parte di un autore ormai orientato verso le modulazioni ritmiche del petrarchismo.

Anche se la lacuna più evidente del lavoro riguarda proprio la definizione della tecnica di appropriazione del modello adottata dai poeti castigliani, il volumetto della MacNerney costituisce comunque un prezioso strumento per chi voglia affrontare l'esame di problemi che ho prospettato, grazie alla ricchezza e varietà dei testi raccolti.

Daniela Nava

Jordi Castellanos, *Raimon Casellas i el Modernisme*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1983, 2 voll.: I, pp. 381, II, pp. 393.

L'ingresso del Modernismo in Catalogna si presenta agli occhi dell'osservatore in tutta la sua eclettica e, a volte, paradossale fenomenologia, tal che è non sempre agevole ricondurre ad un senso unitario le sue molteplici espressioni, senza peraltro sacrificare quella "complejidad tejida de contradicciones" che, secondo Ricardo Gullón (introduzione a J.R. Jiménez, *El Modernismo. Notas de un curso*, Madrid, Aguilar, 1962, p. 28), costituirebbe la sostanza dell'epoca.

E' esattamente quanto riesce a fare Jordi Castellanos in questa sua radiografia artistica della *fin de siècle* catalana, qui rappresentata attraverso una delle sue poliedriche figure. Si tratta di un lavoro di massimo rilievo, non solo per il ricco apporto documentario che offre alla ricostruzione di quegli anni, ma anche per il rigore critico con cui ha vagliato, confrontato, verificato le innumerevoli fonti.

Castellanos si colloca in posizione laterale, se non proprio opposta, rispetto a concezioni più convenzionali e riduttive dei fondamenti modernisti, evitando accuratamente i termini delle più o meno rinnovate invettive novecentiste. Restituisce, inoltre, all'epoca dai più giudicata come "un bigarrat formigueig ideològica que només pot ser qualificat d'anarcoide, si no d'anarquista" (J. Fuster, *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial, 1978, p. 16), un suo rigore interno, caratterizzato da un intento di rottura con i presupposti culturali *renaixentistes* e dalla "voluntat de transformar en profunditat la cultura i la societat catalana" (I, p. 39).

E', questo, un elemento, secondo l'autore, che oltre a segnare un punto di netta demarcazione tra Modernismo e Naturalismo, per cui risulta di riflesso la divergenza con la nota tesi di Valentí che si impernia su un Modernismo positivista tutto da dimostrare, smentisce le accuse di evasionismo estetico ed ideologico, in quanto implica di fatto un confronto con la realtà che si vuole modificare.

Su questo speciale rapporto tra l'artista *fin de siècle* e la realtà si sofferma, quindi, lungamente, individuando nello sviluppo delle concezioni estetiche e, più globalmente, nell'intera vicenda esistenziale ed artistica di Casellas, le fasi salienti che scandiscono il progressivo affrancamento della giovane intellettualità catalana dalle forme di derivazione naturalista e il loro rapido maturare in senso simbolista.

Intorno agli anni '90, l'esigenza di rinnovare i contenuti di un'arte sempre più imbrigliata in pastoie accademiche porta il critico a introdurre, tra i criteri selettivi praticabili nella scelta dei soggetti, il *principi d'integritat*, il quale "parteix del principi de què la naturalesa tota és digna y ben digna de ser reproduïda per l'art com forma bella, sense prèvias seleccions ni prejudicis de categoria, ya es pot ben dir que s'ha dat un grand pas per inquirir el concepte de la pintura verista" (R. Casellas, *op. cit.*, a p. 52).

Questo, che a prima vista potrebbe apparire come un riconoscimento, peraltro tardivo, all'arte realistica, si rivela, ad una analisi più approfondita, come il punto di partenza di una sua riformulazione che porterà all'espressione di una realtà "più vaga e più profonda alla quale solo l'artista avrà accesso" (p. 58). Non va dimenticato, infatti, come alla base di tale proposta fosse non tanto la preoccupazione per

scelte tematiche sufficientemente realistiche, quanto la necessità di non porre limiti alla genialità individuale dell'artista che, attraverso la propria opera d'arte, doveva offrire non già la semplice copia della realtà ma la sua rappresentazione soggettiva ed emozionale. Ecco perchè l'estetica di Casellas è stata qualificata come estetica "de l'emoció".

Il "realisme-verisme" di Casellas ci appare, in definitiva, come la prima fase di una rivoluzione estetica che, partendo dal superamento del precedente retroterra culturale, doveva in qualche modo ricollegarvisi per infrangerne le cristallizzazioni.

Si arriva così alla configurazione di un'arte a cui possono appartenere di diritto sia le rovine del Partenone che le periferie di Parigi o di Amsterdam, o, come già facevano Rusiñol e Casas, il *Moulin de la Galette* con altri "loci amoeni" parigini.

Il "principi d'integritat", formulato in opposizione al concetto di "sublime" codificato secondo archetipi astratti di bellezza, avrebbe messo in crisi la viabilità artistica della pittura storica nata in Catalogna con i Nazareni. Una vera e propria polemica scaturì intorno al valore reale di questo genere pittorico che riscuoteva ancora un discreto successo di pubblico ma aveva il torto, secondo la critica più accreditata, di adombrare le opere più in linea con i nuovi orientamenti europei.

Dalle pagine del 'Diario de Barcelona' e de 'La Vanguardia', Roca i Roca, Casellas, Mañé i Flaquer e Ixart si alternano nella valutazione di questa pittura di genere e, sia pure in misura diversa, concordano nel ritenerla ormai solo oggetto di considerazione antiquaria.

Casellas, sostiene Castellanos, non attacca l'astrattezza di tale pittura ma l'inattualità, in nome di un Modernismo che, secondo lo studioso, non poteva non essere ostile al suo spirito apologetico della Catalogna tradizionale. Eppure è anche da questo versante, oltre che da quello preraffaellitico europeo, che proviene una delle componenti pittoriche letterarie più tipiche del Modernismo, ovvero, un certo gusto medievaleggiante sia pure rivisitato ma sostanzialmente non dissimile dall'entusiasmo nazareno dei vari Quadrado, Piferrer, Milà i Fontanals. Lo stesso Casellas individuerà nell'opera dei suoi principali introduttori, Rusiñol e Llimona, precoci e chiari segni di Modernismo.

Se il critico de 'La Vanguardia' nella sua valutazione complessiva del genere pittorico sotto accusa muoveva da considerazioni di ordine idealistico, non poteva dirsi lo stesso per Ixart il quale, oltre agli asseriti demeriti, sottolineava l'oggettiva difficoltà da parte dell'artista di adeguare le proprie capacità creative al fatto storico e l'impossibilità di riprodurre realisticamente il passato.

Non ci sembra, perciò, che Castellanos colga nel segno quando ipotizza l'allineamento del critico naturalista al processo innovativo avviato dal Modernismo. Ci pare, anzi, che tali preoccupazioni confermino la non avvenuta emancipazione dai postulati naturalistici nonostante l'evidente declino e la loro inattualità. Oppure è da ritenersi che la periodizzazione proposta da Valentí, che estende l'epoca modernista all'intera parabola post-romantica, precedentemente confutata, continui ad esercitare una qualche influenza.

Il documentatissimo studio di Castellanos conferma la complessità di una epoca delle lettere ispaniche per le quali il termine "modernismo", proprio per la sua

già rilevata polivalenza, resta a tutt'oggi "inevitabile". Il problema di fondo è, secondo noi, nel modo di interrogare tale complessità: una severa ricognizione sul concetto di modernità infatti renderebbe più evidenti le aporie concettuali ed estetiche contenute nel movimento che prese quel nome.

Loretta Frattale

J.V. Foix, *Obra Poètica, I. Gertrudis*, a cura de Jaume VallcorbaPlana, Barcelona, Edicions dels Quaderns, Crema, 1983, pp. 88.

La història de la poesia catalana contemporània — i sense exageracions també de la prosa — és impossible d'explicar i d'entendre sense aquests tres grans noms: Jacint Verdaguer, Josep Carner i J.V. Foix. Tres noms que, d'altra banda, recullen, exploten i ordenen els tres moments decisius de la nostra història més recent: la Renaixença, el Noucentisme i l'Avantguarda. I tot i que els estudis sobre aquests escriptors comencen a tenir una relativa importància, manca encara allò que en tots els casos hauria d'ésser bàsic: una edició crítica de les obres respectives. Lleu és el que s'ha fet en el cas de Verdaguer, si exceptuem els *Brins d'espígol*, a cura d'Amadeu J. Soberanas; pel que fa a Carner, comptem, de moment, amb *Auques i Ventalls* i *La primavera al poblet*, a cura de Joan Ferraté, mentre esperem l'edició crítica de les seves obres completes a càrrec del professor de la Universitat de Barcelona, Jaume Coll. Quedava un gran buit: Foix. Casualment el poeta de qui tots els escriptors del dia es reclamen sense recels ni dissimulacions. També aquell poeta que gaudeix d'un nombre més ampli i fidel de lectors. En aquest sentit, doncs, el fet de notar aquesta manca com una urgent necessitat cultural és el primer mèrit del seu curador, el també poeta Jaume VallcorbaPlana.

I no només per aquest costat. De fet, resseguir l'obra de Foix vol dir recórrer l'aventura de les possibilitats que en un determinat temps tingué la cultura catalana de viure la seva raó de ser cultural en termes d'avantguarda. Per un costat, i això és indiscutible, s'alçava la figura de Salvador Dalí, car fou ell qui amb més ressò explotà en català tots els trets més inequívocament avantguardistes; per l'altre, els escriptors més conscients, com ara Junoy, Salvador, i el mateix Foix, s'interrogaren de seguida sobre els límits, el nivell d'acceptabilitat que, ateses les circumstàncies de l'especificitat catalana, podien tenir els experiments avantguardistes, els quals per definició, implicaven destrucció de lleis, rebutjos institucionals i, en conjunt, un sanítós desordre.

L'avantguarda, sobretot quand es pensà en termes de surrealisme i atenyé el seu instant més virulent, s'endugué, i no fou casual, els genis locals a París. D'altra banda, i tampoc no és casual, s'emportà aquells que no treballaven — o almenys no d'una manera primordial — amb la llengua. Els pintors: Dalí, Miró. Ací el problema fou construir un moviment coherent que sense renunciar als seus impulsos d'origen respongués també a la feble realitat del país. I així jugar amb la llengua quan amb prou feines s'imposava la seva normalització, i apareixien avantguard-

distes a cada cantonada que no sabien les quatre regles; atacar els tics més vulgaritzadors de la idea del país, sense ésser titllats de traïdors, per reaccions defensives tan confusionàries com conservadores; fer l'esforç de superar un vella tradició retòrica, quan al mateix temps hom hagué de cremar etapes per refer la nostra trencada i trencadissa història literària e obtenir, com a mínim, la ficció de moderna normalitat, etc. El repte fou, doncs, crear una literatura que en el seu deler d'investigació de formes noves no perdés els propis horitzons d'identitat, o sia que, sabedora dels límits, i de les seves raons — l'opressió nacional — sabés contenir-se, perquè anar massa lluny voldria dir inexorablement girar-se bèl·licament contra ella mateixa, contra el sentit mateix de la literatura catalana en la realitat europea dels nostres dies.

Si una edició crítica d'un clàssic es justifica per ella mateixa, en el cas de Foix, s'hi afegeix una poderosa raó suplementària: la de poder seguir pas a pas, des dels primers textos apareguts a la revista *Trossos* el 1918 fins a l'any 1974 en què deixà d'escriure, en la seva materialitat més primària, la llengua, l'obra de qui ha estat sempre al davant dels moviments capdavanters en la cultura catalana des de principis de segle fins a saludar, per exemple, en pintura l'obra de Tàpies o Ponç.

Així, i a la vista del que aporta l'edició de Jaume Vallcorba, si deixem a part el que són obvis errors o errades que s'han anat repetint sense explicació plausible, em sembla que s'endevina un procés de modificació dels textos a partir de tres punts tonamentals. El primer, com és obvi —, per a Dalí, en canvi, fou tot el contrari — respon a la necessitat d'ajustar-se a la normativa gramatical sorgida de la reforma de Pompeu Fabra. El segon, en textos que clarament concedeixen als mots una llibertat total, fins al punt de vorejar sovint els marges de la intel·ligibilitat, consisteix a modificar algunes frases en benefici d'una gramaticalitat fins i tot planera. Finalment, i en un terreny que també és estilístic, i que tal vegada ens permet de pensar en una obra en conjunt planificada, remarcaria la desaparició sistemàtica d'aquells mots que, malgrat el seu efecte contextual, pertanyen a la llengua poètica clàssica, que en el cas català és la medieval. Un tipus de llengua que funcionarà amb èxit a *Sol, i de dol*.

Afegim els nostres desitjos que la publicació de l'obra completa de J.V. Foix es faci segons el ritme previst, i que en menys de dos anys poguem llegir-la críticament i sencera.

Anton M. Espadaler

PUBBLICAZIONI

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

- | | |
|---|----------|
| 1. C. Romero, <i>Introduzione al "Persiles" di M. de Cervantes</i> , 1968. | L. 3.500 |
| 2. <i>Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spagnolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801, in possesso delle biblioteche veneziane</i> (a cura di M.C. Bianchini, G.B. De Cesare, D. Ferro, C. Romero), 1970. | L. 6.000 |
| 3. Alvar García de Santa María, <i>Le parti inedite della Crónica de Juan II</i> (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro), 1972 | L. 5.000 |
| 4. <i>Libro de Apolonio</i> (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare), 1974. | L. 3.200 |
| 5. C. Romero, <i>Para la edición crítica del "Persiles"</i> (Bibliografía, aparato y notas), 1977. | L. 6.000 |
| 6. Annuario degli Iberisti italiani (1980) | L. 5.000 |

Rassegna Iberistica: Direttore Franco Meregalli

- | | |
|---|-----------|
| <i>Rassegna Iberistica</i> , n. 1 (gennaio 1978) | L. 3.000 |
| <i>Rassegna Iberistica</i> , n. 2 (giugno 1978) | L. 3.000 |
| <i>Rassegna Iberistica</i> , n. 3 (dicembre 1978) | L. 3.000 |
| <i>Rassegna Iberistica</i> , n. 4 (aprile 1979) | L. 4.000 |
| <i>Rassegna Iberistica</i> , n. 5 (settembre 1979) | L. 4.000 |
| <i>Rassegna Iberistica</i> , n. 6 (dicembre 1979) | L. 4.000 |
| <i>Rassegna Iberistica</i> , n. 7 (maggio 1980) | L. 5.000 |
| <i>Rassegna Iberistica</i> , n. 8 (settembre 1980) | L. 5.000 |
| <i>Rassegna Iberistica</i> , n. 9 (dicembre 1980) | L. 5.000 |
| <i>Rassegna Iberistica</i> , n. 10 (marzo 1981) | L. 6.000 |
| <i>Rassegna Iberistica</i> , n. 11 (ottobre 1981) | L. 6.000 |
| <i>Rassegna Iberistica</i> , n. 12 (dicembre 1981) | L. 6.000 |
| <i>Rassegna Iberistica</i> , n. 13 (aprile 1982) | L. 7.000 |
| <i>Rassegna Iberistica</i> , n. 14 (ottobre 1982) | L. 7.000 |
| <i>Rassegna Iberistica</i> , n. 15 (dicembre 1982) | L. 7.000 |
| <i>Rassegna Iberistica</i> , n. 16 (marzo 1983) | L. 8.000 |
| <i>Rassegna Iberistica</i> , n. 17 (settembre 1983) | L. 8.000 |
| <i>Rassegna Iberistica</i> , n. 18 (dicembre 1983) | L. 8.000 |
| <i>Rassegna Iberistica</i> , n. 19 (febbraio 1984) | L. 10.000 |
| <i>Rassegna Iberistica</i> , n. 20 (dicembre 1984) | L. 10.000 |

PUBBLICAZIONI IBERISTICHE DELL'ISTITUTO EDITORIALE
CISALPINO - LA GOLIARDICA

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

Studi di letteratura ispano-americana: Direttore Giuseppe Bellini

<i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. I (1967)	L. 2.300
<i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. II (1969)	L. 2.500
<i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. III (1971)	L. 2.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. IV (1973)	L. 2.200
<i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. V (1974)	L. 3.200
<i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. VI (1975)	L. 4.200
<i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. VII (1976)	L. 5.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. VIII (1978)	L. 6.500
<i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. IX (1979)	L. 6.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. X (1980)	L. 6.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. XI (1981)	L. 8.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. XII (1982)	L. 8.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. XIII-XIV (1983)	L. 20.000
<i>Studi di letteratura ispano-americana</i> , vol. XV-XVI (1983)	L. 18.000

REVISTA IBEROAMERICANA
Organo del Instituto Internacional de
Literatura Iberoamericana

DIRECTOR-EDITOR: Alfredo A. Roggiano
SECRETARIO-TESORERO: Keith McDuffie
DIRECCION: 1312 C.L. Universidad de Pittsburgh.
Pittsburgh, PA 15260. U.S.A.

SUSCRIPCION ANUAL (1983):

Países latinoamericanos:	25 dls.
Otros países:	30 dls.
Socios regulares:	35 dls.
Patrones:	50 dls.

SUSCRIPCIONES Y VENTAS:

Cecilia Rodríguez Javonovich

CANJE:

Lillian Seddon Lozano

Dedicada exclusivamente a la literatura de Latinoamérica, la *Revista Iberoamericana* publica estudios, notas, bibliografías, documentos y reseñas de autores de prestigio y actualidad. Es una publicación trimestral.

The Canadian Journal of Italian Studies

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

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

Abbonamento annuale
Individui: US\$20.00
Istituzioni: US\$30.00
Numeri arretrati: US\$8.00,
includere le spese postali;
Volumi arretrati rilegati: US\$50.00 l'uno
più le spese postali.

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

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

CANADIAN
JOURNAL
*of Italian
Studies*

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

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE E IBEROAMERICANE

diretti da *Giuseppe Bellini* e *Mariateresa Cattaneo*

N. 1

Sommario: 1. — A. D'Agostino, *La morte per acqua del conde de Niebla*; 2. — M. Scaramuzza Vidoni, *Una scenografia del subconscio ispanico: Il "Don Julián" di Juan Goytisolo*; 3. — G. Bellini, *Asturias y el conflicto de la expresión: un documento inédito*; 4. — D. Liano, *Sobre la joven narrativa guatemalteca*; 5. — M. Simões, *O impacto de Neruda em Portugal*; 6. — F. G. da Costa Andrade, *Miguel Torga numa perspectiva do seu destino de poeta*.

N. 2

Sommario: 1. — A. D'Agostino, *Nel testo del "Libro de los doze sabios"*; 2. — M. Cattaneo, *Una nota per Estrella. (In margine a "La vida es sueño")*; 3. — T. Barrera, *Adolfo Bioy Casares: "El héroe de las mujeres" y el cuestionamiento de la realidad*; 4. — M. Simões, *A construção da sátira na "Peregrinação": o "outro" como máscara de Fernão Mendes Pinto*; 5. — M. Escala, *L'univers satíric de Jaume Roig*; 6. — L. Busquets, *Vers una lectura psicoanalítica de "La plaça del diamant"*; — *Note*.

Redazione: Istituto di Lingue e Letterature Neolatine - Sezione Iberica e Iberoamericana - Facoltà di Lettere e Filosofia - Università degli Studi di Milano - Via Festa del Perdono, 7 - 20100 Milano.

© e *Distribuzione:* Istituto Editoriale Cisalpino - La Goliardica s.r.l., Via Bassini 17/2 - 20122 Milano (Italia).

ANALESI GALDOSIANOS

publica anualmente artículos, reseñas, noticias y documentos sobre la obra de D. Benito Pérez Galdós; textos y documentos para la historia intelectual de la España de Galdós, artículos y reseñas de libros sobre los problemas teóricos de la novela realista; y una bibliografía descriptiva clasificada sobre Galdós.

Director: Rodolfo Cardona

Subdirector: Anthony N. Zahareas

Redactores: Alfonso Armas Ayala, Juan Bautista Avalle-Arce, Carlos Blanco Aguinaga, Stephen Gilman, Peter B. Goldman, John W. Kronik, Geoffrey Ribbens, Gonzalo Sobejano.

Recensiones: Peter A. Bly

Redactor bibliográfico: Manuel Hernández Suárez.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

745 Commonwealth Ave.

Boston University

Boston, MA 02215

U.S.A.

En España a: Editorial Castalia, Zurbano, 39, Madrid (10).

CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE

“LETTERATURE E CULTURE DELL’AMERICA LATINA”

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

Volumi pubblicati: 1. — G. Bellini, *Storia delle relazioni letterarie tra l’Italia e l’America di lingua spagnola*; 2. — A. Albònico, *Bibliografia della storiografia e pubblicistica italiana sull’America Latina: 1940-1980*; 3. — G. Bellini, *Bibliografia dell’ispano-americanismo italiano*; 4. — A. Boscolo - F. Giunta, *Saggi sull’età colombiana*; 5. — S. Serafin, *Cronisti delle Indie: Messico e Centroamerica*; 6. — F. Giunta, *La conquista dell’El Dorado*; 7. — C. Varela, *El Viaje de don Ruy López de Villalobos a las islas del Poniente (1542-1548)*; 8. — A. Unali, *La “Carta do achamento” di Pedro Vaz de Caminha*; 9. — P.L. Croveto, *Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca*. 10. — G. Lanciani, *Naufragi e peregrinazioni americane di G. Alfonso*. 11. — A. Albònico, *Le relazioni dei protagonisti e la cronachistica della conquista del Perù*.

