

RASSEGNA IBERISTICA

40

settembre 1991

João Camilo, <i>O Herói à procura da sua identidade: Reflexões sobre O conquistador, de Almeida Faria</i>	Pag. 5
Silvio Castro, <i>Literatura e ideologia em Adonias Filho</i>	» 15
Manuel G. Simões, <i>As traduções italianas de José Craveirinha</i>	» 23

AA.VV., Actas del I Coloquio Internacional de Cervantistas (D. Pini Moro) p. 31; J.A. Pérez-Rioja, *La España de los años 20 en el lenguaje* (T.M. Rossi) p. 34; AA.VV., *Dialoghi. Studi in onore di Lore Terracini*. A cura di I. Pepe Sarno (F. Meregalli) p. 36; K. & R. Reichenberger, *Das spanische drama im Goldenen Zeitalter* (M.G. Profeti) p. 37; L. de Vega, *Teatro* (G.B. De Cesare) p. 38; P. Calderón de la Barca, *The schism in England*. Transl. K. Muir and A. Mackenzie, introd. A. Mackenzie (F. Meregalli) p. 41; G. Mayans y Siscar, *Epistolario X. Mayans con Manuel Roda y Conde de Aranda*. Transcripción, estudio preliminar y notas de A. Mestre (G. Stiffoni) p. 43; G. Bécquer, *Rime*. A cura di R. Trovato (M.G. Profeti) p. 45; Franzbach, *Die Hinwendung Spaniens zu Europa. Die generación del 98* (S. Truxa) p. 47; AA.VV., *El espacio privado. Cinco siglos en veinte palabras*. Comisario L. Fernández-Galiano (F. Meregalli) p. 48; A. Sastre, *Il viaggio infinito di Sancho Panza*. Testo spagnolo con trad. di G. Varsi, introd. di O. Musso (M. Scaramuzza Vidoni) p. 51; J.J. Millás, *La soledad era esto* (A. Negre Cuevas) p. 53.

F. Nájera, *En el espejo de la mirada* (D. Liano) p. 54; O. Steinberg de Kaplan, *Manuel Puig. Un renovador de la novela argentina* (S. Regazzoni) p. 55; O. Soriano, *Una sombra ya pronto serás* (D. Liano) p. 57; A. Méndez Vides, *El paraíso perdido* (D. Liano) p. 58; M. E. Walsh, *Novios de Antaño* (R. Lenarduzzi) p. 60; D. Liano, *L'uomo di Montserrat* (S. Serafin) p. 62.

AA.VV., *Novo Cancioneiro*. Prefácio, organização e notas de A. Pinheiro Torres (M. G. Simões) p. 64; M. Cesariny de Vasconcelos, *O Virgem Negra Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais e estrangeiras por M.C. V. Who knows Enough About it seguido de Louvor e Desratização de Alvaro de Campos pelo MESMO no mesmo lugar. Com 2 Cartas de RAUL LEAL (HENOCH) ao Heterónimo; e a Gravura da Universidade. Escrito e compilado de Jun. 1987 a Set. 1988* (A.J. Castanho) p. 66; AA.VV., *A Voz Igual. Ensaios sobre Agostinho Neto* (M.G. Simões) p. 67; D. de Laytano, *O Linguajar do gaúcho brasileiro* (G. Meo Zilio) p. 70.

J. Salvat-Papasseit, *Poesie futuriste*. A cura di A. M. Saludes (M. G. Profeti) p. 74.

BULZONI EDITORE

«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 più contributi originali.

Direttori:

Franco Meregalli
Giuseppe Bellini

Comitato di redazione: Giuseppe Bellini, Marcella Ciceri, Bruna Cinti, Angel Crespo, Giovanni Battista De Cesare, Donatella Ferro, Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Paola Mildonian, Elide Pittarello, Carlos Romero, Teresa Maria Rossi, Silvana Serafin, Manuel Simões, Giovanni Stiffoni.

Segretaria di redazione: Silvana Serafin

Diffusione: Susanna Regazzoni

Col contributo
del Consiglio Nazionale delle Ricerche

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

Redazione: Dipartimento di Iberistica — Facoltà di Lingue e Letterature Straniere — Università degli Studi — S. Marco 3417 — 30124 Venezia.
Fax 041-5298427

ISBN 88-7119-397-0
Copy right © 1991 Bulzoni editore
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

Finito di stampare nel mese di dicembre 1991

dispositio

Revista Hispánica de Semiótica Literaria

Vol. XI, 1986

Editors: Cedomil Goic and Walter Mignolo

LITERATURE AND HISTORIOGRAPHY IN THE NEW WORLD

ARTICLES: *Literary Production and Suppression: Reading and Writing about the Amerindians in Colonial Spanish America*. Rolena Adorno; *Verbades ficticias y ficciones verdaderas (De una antigua relación de viaje a una novela histórica moderna)*. Elide Pittarello; *Ariadne's Thread: Auto-Biography, History, and Cortés's Segunda Carta-relación*, Stephanie Merrimo; *Lope de Aguirre the Wanderer: Knowledge and Madness*. Beatriz Pastor; *Nafragios e infortunios: Discurso que transforma fracasos en triunfos*. Lucía Invernizzi Santa Cruz; *The King's Justice in Pineda y Bascuñan's Cautiverio Feliz*, Dennis Pollard; *La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)*, Walter D. Mignolo; NOTES: *Carpentier y Colón: El arpa y la sombra*, Roberto González Echevarría; *La retórica del discurso marxista en el siglo XIX*, Ruben M. Tani; THEORY: *A History of Self-Knowledge in the West*, Félix Schwartzmann; BOOK REVIEWS: Gustavo Pérez Firmat, *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*, Angel G. Louriero; Rolena Adorno, *Guaman Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru*, Margarita Zamora; Hugo Verani, ed. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Will H. Corral; Carmello Virgilio y Naomi Lindstrom, ed. *Woman as Myth and Metaphor in Latin American Literature*, Janet N. Gold.

Vol. XII, 1987

Guest Editor: Lia Schwartz de Lerner

PHILOLOGY AND SEMIOTICS

INTRODUCTION: Lia Schwartz de Lerner; CONVERGENCES: LINGUISTICS AND PHILOLOGY / PHILOLOGY AND SEMIOTICS: *Value Aspects in Jurij Lotman's Semiotic of Culture / Semiotics of Text*, Renate Lachmann; *Una encrucijada entre filología, lingüística y semiótica: el corpus*. Enrique Ballón Aguirre; *The Saussurean Axes Subverted*; Irmengard Rauch: *Virginity: Towards a Feminist Philology*, Mieke Bal; *Simpraxis o el lado "oscuro" de la comunicación estética*. Susana Reisz de Rivarola; *Structuration and Destructuration in the "Romances"*, Cesare Segre; TEXTUAL CRITICISM BETWEEN SEMIOTICS AND TEXTUAL GENETICS: *The New "Ulysses" between Philology: Semiotics and Textual Genetics*, Paola Pugliatti; *Sistema y diasistema: sobre la "varia lectio" de "El Conde Lucanor"*, 1,39, Aldo Ruffinatto; *Una variante de Góngora: "Dehesas azules / compos de zafiro" (Apuntes para una teoría de la escritura barroca)*, Maurice Molho; *El texto auténtico del "Buscón": nuevo examen de la cuestión a la luz de la genética textual*. Edmond Cros; ON THE BOUNDARIES OF THE FIELD: *Lingüística del texto e historia de la literatura*. Klaus Heger; *Neorretórica y retórica general*, José María Pozuelo Yvancos; *Hacia una re-introducción de la di-*

mención diacrónica en el análisis del texto, Antonio Gómez Moriana: NEW MODELS / NEW READINGS: *Acts of Abduction: A Note on Lexical Innovation in the "Romance-ro" Tradition*, Louise Mirrer: *Intertexto y Contexto: "La gara dell'amore e dell'amici-zia" fronte a "Duelo de amor y amistad"*, María Grazia Profeti; *El texto poético como parodia del discurso crítico: los últimos poemas de Susana Thénon*, Ana Maria Barrenechea; *Two Black Plays on White Power. Some Observations on the Semiotics of Ideology*, André Lefevere; *Notas sobre las explicaciones bíblicas de Fray Luis*, Mercedes Etreros

Subscription, Manuscripts and Information:

Dispositio

Department of Romance Languages

University of Michigan

Ann Arbor, Michigan 48109

The Candian 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, incluse 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

ICO

JOÃO CAMILO

O HERÓI À PROCURA DA SUA IDENTIDADE:
REFLEXÕES SOBRE *O CONQUISTADOR*, DE ALMEIDA FARIA

«Le réalisme, dont la seule définition est qu'il entend éviter la question de la réalité impliquée dans celle de l'art, se trouve toujours quelque part entre l'académisme et le kitsch.»

«Voici donc le différend: l'esthétique moderne est une esthétique du sublime, mais nostalgique; elle permet que l'imprésentable soit allégué seulement comme un contenu absent, mais la forme continue à offrir au lecteur ou au regardeur, grâce à sa consistance reconnaissable, matière à consolation et à plaisir. Or ces sentiments ne forment pas le véritable sentiment sublime, qui est une combinaison intrinsèque de plaisir et de peine; le plaisir que la raison excède toute présentation, la douleur que l'imagination ou la sensibilité ne soient pas à la mesure du concept.»

(Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Eds. Galilée, 1986, pp. 21 e 32)

1. Os ecos que de Portugal me chegaram das críticas ao mais recente romance de Almeida Faria deixam-me entrever que a obra foi em muitos casos mal acolhida, tendo mesmo sido considerada por alguns como uma «obra falhada». Um artigo publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (17.7.1990) atribuiu essa «falha» da obra, se entendi bem, à hesitação do narrador do romance entre o registo «irónico» e o registo «sério». A autora da crítica (Linda Santos Costa) concluía em seguida que Almeida Faria é melhor «quando é sério» do que «quando ironiza».

Quem leu atentamente a narrativa de Almeida Faria deu-se conta, efectivamente, dessa ambiguidade ou «hesitação»: o narrador, que escreve em geral a partir de uma perspectiva irónica e de distanciamento crítico em relação à sua própria história, resvala a dado momento para o «registo sério», o que pode surpreender e deixar perplexo o leitor. Mas bastará essa «hesitação» ou ambiguidade para fazer de *O Conquistador* uma «obra falhada»? Depende, evidentemente, do sentido que se quiser dar à expressão «obra falhada». Imagino

que a crítica a que me refiro pretende afirmar que a obra é «literariamente falhada».

É possível que *O Conquistador* seja de facto uma obra da qual se pode dizer que é «literariamente falhada». Como tantas outras, porém, desde Bernardim Ribeiro a Camilo Castelo Branco, a Eça de Queiroz e a Fernando Pessoa. Sem querer fazer comparações por ora despropositadas, refiro-me não só ao que estes autores nos deixaram de «literariamente» menos bom, mas também ao melhor, isto é, a obras que constituem ainda hoje a parte mais válida e viva do nosso património literário. Porque as obras literárias importantes, mesmo quando são «obras-primas», apresentam sempre, do ponto de vista exigente e idealizado da «estética literária», algumas falhas (que a crítica, ao longo dos anos ou dos séculos, não tem receado assinalar). Essas «falhas», porém, não impediram as obras a que me refiro de permanecer, de inquietar, e até de sobreviver a outras obras, consideradas «perfeitas» ou «mais perfeitas» no momento em que foram publicadas, mas cuja «perfeição» não as impediu de serem mais ou menos rapidamente engolidas pelo tempo e esquecidas (porque eram insignificantes).

A noção de «literariamente perfeita» é subjectiva e demasiado complexa para ser invocada seriamente sem ser explicada e discutida (a estética não escapa, nunca escapou à ideologia; factores de ordem social e económica têm de ser tidos em conta). Além disso, tal noção e outras semelhantes, dado o uso simplista, vago e mecânico que delas tem sido feito, são de menor importância em muitos casos.

A literatura é *discurso*, antes de mais nada. Discurso submetido à lei dos géneros literários e da estética: tais são os limites em que se move esta modalidade de criação. Mas a noção de género literário não pode entender-se desligada de factores temporais: os géneros literários são criação humana (e portanto actividade gerada e situada na História) de modelos que orientam e condicionam (orientaram e condicionaram) a produção de discursos e a própria noção do que é a literatura. A noção de género literário depende do contexto cultural (em sentido amplo ou em sentido restrito). O mesmo se pode dizer da estética, que é sempre a estética de uma época e de um grupo e não, como se sabe, uma noção universal, intemporal, eterna e imutável, de tipo divino.

A noção de «literariamente perfeita» remete para uma visão dos problemas estéticos que soa hoje a coisa antiga, pois continua a privilegiar a «procura da beleza» e a «perfeição formal» como objectivos essenciais e até exclusivos da obra de arte, sem no entanto pôr em causa ou querer discutir seriamente o que é a «beleza», o que é a «perfeição formal». Não há poéticas explícitas em vigor, mas é como se toda a gente soubesse o que é a obra «literariamente perfeita». Ora o que pode ser «literariamente perfeito» para um grupo determinado de pessoas e numa determinada época, continente ou país, não o é for-

çosamente para outro grupo de pessoas noutra ou na mesma época, noutro ou no mesmo continente, noutro ou no mesmo país. Nesta questão, que é também a da modernidade, têm de ter-se em conta factores múltiplos e complexos. A noção de «perfeição estética» é ainda uma das formas que toma a ideologia, isto é, a nossa necessidade de nos submetemos a uma lei ou ordem que não seja apenas, perigosamente ou insuportavelmente, a nossa, mas sim a de um grupo no seio do qual possamos incluir-nos.

Não é obedecendo ao gosto, às regras estéticas impostas por um grupo de pressão detentor de poder que se escrevem forçosamente obras importantes (está mesmo provado que com frequência é o contrário que acontece). Sei que a noção que certas pessoas têm do que deva ser a literatura não é a que me orienta a mim. Mas essa diferença, se exceptuo certos momentos de fragilidade ou hesitação inevitáveis, cada vez me incomoda menos. Pode perturbar-me às vezes, como todas as formas de solidão, mas é ela também que dá sentido ao que eu faço ou me proponho fazer.

Por todas estas razões gostaria de propor, sem reccar o paradoxo aparente, que se fizesse o elogio da «obra falhada». Falhada, isto é, com imperfeições segundo as regras da «estética» que se toma, demasiado espontaneamente, como ponto de referência. Obra com falhas, fendas, espaços de omissão ou de imperfeição não preenchidos, não resolvidos. Que nem o autor preencheu, nem o leitor preencherá nunca perfeitamente, já que há falhas ou fendas que são simplesmente impossíveis de ocupar e de resolver (embora nos seja permitido às vezes ter a impressão que percorremos brevemente o espaço ou o intervalo da fenda, ou que nele nos detemos, entrevendo o que no seu enigma se desenha ou insinua). No contacto com a obra literária, o mais que se pode ter é a ilusão do preenchimento ou da resolução da falha, ilusão que as obras «perfeitas» criam e alimentam artificialmente (em certos casos sublimemente, mas nem sempre), umas vezes sem atraíçoar, outras vezes atraíçoando uma relação significantemente importante com o real.

2. A expressão «perfeição literária» parece, portanto, soar hoje muitas vezes a coisa antiga, a necessitar de ser repensada. E terá deixado de ter a importância que se lhe atribui – é a impressão que temos. Poderiam citar-se poemas de Sá-Carneiro e de Fernando Pessoa, que não podem ser suspeitos de escreverem mal ou de não dominarem a técnica de composição poética, em que as repetições e o simplismo, «grosseiros», são nitidamente prova de uma intenção de evitar a «beleza» e a «perfeição» correntemente e tradicionalmente admiradas (veja-se o poema «Dispensão» de Sá-Carneiro, por exemplo).

Os progressos da educação fizeram com que muita gente seja hoje capaz de escrever obras de uma «perfeição literária» mais ou menos aceitável, evidente e até exemplar; e no entanto em muitos casos sem grande interesse para

a literatura nem para quem as lê. Como certas maçãs que se encontram hoje nos supermercados: polidas, vermelhas ou verdes de luxo, envernizadas, soberbas diante dos olhos e para o tacto; e depois, ao meter-se-lhe o dente, sem sabor, farinhentas, insípidas, ocas e decepcionantes.

Por isso a obra apontada como «literariamente falhada» pode ser precisamente aquela que mais interesse tem: em vez de se limitar a concretizar impecavelmente um projecto, resolvendo artificialmente ou convencionalmente (até brilhantemente, porque não?) certas contradições e dificuldades inerentes à actividade da escrita, impõe-se-nos antes de mais nada como um *discurso* – discurso com «falhas», evidentemente – e não apenas como uma *obra literária* (que chatice, as «obras literárias»).

É nas falhas do discurso que os sentidos, provavelmente, se deixam entrever com mais facilidade. Muitas vezes, senão sempre, sobretudo como dificuldade ou impossibilidade de *sentido*, isto é, como qualquer coisa difícil ou impossível de imaginar, de ser apontada ou identificada com clareza, transformada em palavras (em «discurso»). Quem sabe se as «falhas» de uma obra literária não são precisamente aquilo que nelas, melhor porque mais dissimuladamente, fala do essencial? Aquilo que nelas, por isso mesmo, e por uma dificuldade ou impossibilidade não resolvida «literariamente», mas sugerida e marcada enquanto «falha», melhor resiste à passagem do tempo?

A falha é provavelmente o lugar onde se revela a «verdade» da obra e a obra como «verdadeira», isto é, o lugar onde o discurso, rugoso, instaura com o real e com a experiência uma relação que não é aprendida, em que se reduz a parte de «eco» às outras obras e se afirma a desobediência ou indiferença às normas literárias que elas sempre tentam estabelecer. Na falha revela-se a necessidade expressa pelo sujeito, independentemente da sua vontade, de mais verdade; e revela-se a recusa de verdades alheias que, sem termos consciência disso, sempre começamos e muitas vezes acabamos por tomar por verdades nossas. Desse risco que se correu, dessa dificuldade ou impossibilidade que não se resolveu, o que ficou não foi (apenas) a «imperfeição»; mas a marca do «que não se pode apresentar» evocado por Lyotard. A falha de uma obra literária, as nossas falhas em geral, anunciam sempre o futuro, deixam entrever (mas dificilmente) outra modernidade, outra ordem do discurso e do mundo.

3. O narrador de *O Conquistador* queria-se irónico, desmistificador, duro e cruel consigo mesmo e com os mitos nacionais. Mas a dado momento do seu percurso narrativo a «falha», que já começara a insinuar-se no nosso espírito sob a forma de incredulidade ou dúvida (o narrador não nos parecia inteiramente «digno de confiança», mas não era por causa da ironia apenas; é que a história importante tinha todo o ar de se passar a outro nível, que não era o literal, e que parecia escapar ao narrador ao mesmo tempo que se poderia

dizer que era nesse abismo que ele queria afundar-se e tentar revolver, ou pelo menos deixar à mostra, os meandros do sentido) – a dado momento do percurso narrativo a «falha» torna-se evidente, manifesta: e é precisamente quando o narrador, cometendo o que alguns críticos consideram um erro e eu designaria por um «cair enfim em si» (mas o que é cair em si senão cair «no vazio», descobrir a dificuldade de se imaginar a si próprio à margem da relação com os outros?), resvala do «registro irônico» para o «registro sério». Pelos vistos era impossível escapar a essa fatalidade: temos sempre que acabar por nos levar a sério, mais tarde ou mais cedo, e por muito que façamos por assumir um discurso outro, que nos é alheio mas que nos dera a ilusão da consolação (ou da consolidação de determinada imagem de nós próprios, imagem de que aparentemente não queremos nunca despedir-nos, nunca nos despedimos sem dor real; e é assim precisamente porque o vazio ameaça e nós não o ignoramos).

Sebastião queria rir-se de, ridicularizar, corrigir (e corrigir-se), desmitificar e desmistificar, causticamente. Mas acaba por deixar-se enredar nas malhas do que tentava criticar e minimizar, do que (com alguma ou toda a razão; mas de que serve ter razão contra o inconsciente?) despreza. A sua relação com o destino e com os valores que põe em causa muda a dado momento do seu percurso narrativo. E ele aceita-se e agrada-se subitamente «sério» onde se queria apenas irônico, encontramos-lo preocupado onde se queria despreocupado, trágico embora estóico onde ainda o esperávamos cáustico. O que fora recalcado através de uma tentativa de comando do real pela ironia e distanciamento vem à superfície quando provavelmente o narrador pensava que já tinha o leitor «na mão», isto é, quando o próprio narrador já se convencera de nos ter convencido de que a verdadeira história era a da «leitura literal» e não a que se escondia por detrás de tudo o que era contado. «Distraído», Sebastião trai-se. Ou concede-se enfim o direito de revelar, discretamente e como se se tratasse de uma falha involuntária, o que o leva a agir e a falar. Desse modo se dirige àquela parte de nós que, discreta e silenciosa, por detrás do interesse com que líamos (e ouvíamos), se calava mas permanecia atenta.

Sebastião parecia não querer levar a sério (e até desprezar e negar) a pessoa que era. As aventuras que contava, distanciara-se delas, e de um real que lhe desagradava, ironicamente (talvez com mais tolerância para consigo próprio do que pode parecer). Mas bruscamente é obrigado a pôr em questão o seu destino. E não já ironicamente, mas falando «a sério». O esforço por uma auto-crítica lúcida, divertida mas severa, da sua pessoa e dos valores em que se move a sociedade portuguesa gorou-se em parte. **É a falha.** Mas é então que a história de Sebastião se revela ser o que é e se torna, por isso mesmo, mais interessante, obrigando-nos a atribuir uma outra dimensão ao que já tínhamos lido antes de constatarmos a mudança de registro.

A história que Sebastião se contava a si próprio não passava de uma ficção, para uso pessoal antes de mais nada. A cada um de nós a sua, isto é, a cada um de nós a «paranóia» de nos tomarmos por isto ou por aquilo (por cavaleiro do amor, por herói, por vítima, por escritor ou por crítico, nomeadamente¹). Mas sem se dar aparentemente conta disso, Sebastião começa a escrever noutra registo, ultrapassando os limites do círculo (ou «vaso», como diria Álvaro de Campos) em que acreditara poder manter-se. E é por aí, por esse transbordar, que a narrativa precisamente se torna interessante e importante, pois a história de Sebastião, afinal, é trágica. *O Conquistador* é, não uma história de aventuras «eróticas», mas a história da luta pela conquista de uma identidade pessoal.

Será *O Conquistador* uma «obra falhada»? Se queremos com tal expressão atirar a narrativa para os armários do insignificante ou do que não tem valor (valor «literário», digamos; mas já ficou claro que a noção de «valor literário» não depende exclusivamente da noção de «perfeição estética»), a minha resposta é não. A falha ou a imperfeição está na obra enquanto obra, digamos, «literária»; mas nem por isso faz dela uma obra «literariamente falhada». Porquê? Porque a falha está tanto no discurso como no destino de Sebastião (os dois equivalem-se em certo sentido). Essa circunstância faz de *O Conquistador* tudo o que se quiser menos uma «obra falhada», isto é, tudo menos uma obra incoerente, sem sentido que nos interesse e diga respeito, sem importância «literária».

4. Nesta questão de leituras, cada um faz a que pode (e talvez não tanto a que quer). A minha leitura do romance deixou-me entrever, praticamente desde o início, a deslocação do seu lugar simbólico que sofrem todas as personagens importantes do «teatro» familiar (não me interessa muito saber, nem neste caso nem noutros, o que é que Almeida Faria foi buscar à verdade histórica; o que me interessa é o que ele de facto introduziu no seu romance, o xadrez que nele foi tecendo). A avó, inventando a história inverosímil do nascimento fantástico de Sebastião, tenta negar desse modo a paternidade ao pai e a maternidade à mãe, remetendo-os para uma espécie de maternidade e paternidade fictícias e reduzindo-os a figuras relativamente apagadas, sem o valor e a autoridade que deveriam ter (embora na p. 53 lá surja o pai, depois de informado pela mãe «do tamanho do membro filial» – a maneira como esta informação circula no interior do triângulo familiar é sintomática – com a ameaça

¹ É Lacan quem emprega o termo «paranóia» com este sentido, nomeadamente quando evoca «a alienação paranóica que data da transformação do *eu* especular em *eu* social». *Écrits I*, Paris, Seuil, Points, 1966, p. 95.

velada de castração). O próprio Sebastião tem consciência desta apropriação abusiva pela avó de um poder que não lhe pertencia; mas parece encontrar na situação algum prazer ou acreditar que retira dela algumas vantagens. Retirará? Ou é apenas a necessidade de escapar à autoridade do pai que o mantém nessa ilusão? Ou é a necessidade de arranjar um substituto (aparentemente mais cómodo, menos ameaçador) para a autoridade ausente (falhada) do pai que o leva a procurar uma submissão atenuada à avó cúmplice e possessiva? Seja qual for a explicação que se queira dar desta anomalia, parece claro que Sebastião se perde no meio da confusão assim criada. E talvez se possa detectar nesta distribuição errada dos papéis simbólicos a razão das dificuldades que a personagem vai encontrar em seguida (nomeadamente a sua impossibilidade de afirmação, a sua instabilidade constante, o seu descontentamento e frustração, o ar vago que parece tomar a sua existência – o nevoeiro lá está, várias vezes, a sugeri-lo).

Ao assumir-se como «conquistador», Sebastião parece obedecer a uma fatalidade e ser vítima de um dom (o sexo maior) que recebeu. A impressão que nos fica, porém, é que as mulheres o exploram como objecto sexual, que se enriquecem e afirmam na sua feminilidade à custa dele (ilusão que nos transmite o próprio Sebastião? evidentemente que sim; mas parece-me despropositado privilegiar uma leitura anti-feminista do romance, pois os problemas que põe *O Conquistador* são de ordem mais geral, situam-se a outro nível). As mulheres ameaçam a sua integridade, reprovam-no simbolicamente através da figura da professora, desiludem-no nessa parte de si que, longe de procurar apenas «a satisfação sexual» e as gloriuzinhas que dessas peripécias se podem retirar, na realidade não cessa dolorosa e tristemente de procurar a sua própria identidade através do amor, isto é, através da mulher. Amor e mulher que em geral «não há», que constantemente, repetidamente, se revelam ausentes do lugar onde Sebastião imagina poder encontrá-los para se encontrar a si próprio (a «mulher», o «feminino», tal como o «homem», o «masculino» – damos conta disso a certo momento – são uma invenção nossa, fazem parte da «ficção» que são as nossas relações com os outros e connosco próprios). Ainda não sei se entendi bem o que Lacan quer dizer quando afirma que «em amor só se dá o que não se tem» (o que «não se tem» será o que o outro «tem», isto é, nomeadamente a possibilidade de nos devolver a imagem da nossa identidade? e, reciprocamente, somos nós que detemos a possibilidade de devolver ao outro a consolidação ou os elementos de construção da sua própria identidade?). Mas creio que Sebastião acabou por entender mais ou menos bem o que o mesmo Lacan pretende dizer quando proclama que não há «relações sexuais». Nesse domínio, precisamente, parece que não há «relações». As falhas, como se vê pelo percurso de Sebastião e pela sua insatisfação final, não são preenchidas ou só o são ilusoriamente.

De processo de maturação dessa frustração da personagem é que parece resultar o irremediável ascetismo final (muito à Jacinto de *A Cidade e as Serras*, mas felizmente sem solução artificial, sem solução de facto, como no excelente e também ambíguo – isto é, irónico e «sério» ao mesmo tempo – romance de Eça).

Não pude nunca sentir que Sebastião falava com verdadeira e convincente alegria das suas «relações amorosas», apesar da ironia adoptada. Pareceu-me sempre, pelo contrário, que a «voracidade feminina» o incomodava tanto como ter de assumir esse destino de «cruzado do amor» (de «cavaleiro do amor», para permanecer no interior do imaginário de Almeida Faria) com uma vocação de santidade que seria a recompensa da sua capacidade de fazer feliz o maior número possível de mulheres (projecto que faz parte da nossa mitologia, mas que nem D. Juan nem Freud conseguiram concretizar, ao que parece. Quem poderá?).

Sebastião fez o que pôde para submeter-se a esse destino que parece ter-lhe sido imposto do exterior, como verdade alheia sobre si próprio. Fez o que pôde, por outras palavras, para assumir esse destino de «conquistador» que sentiu que lhe tinham traçado ou a que se sentiu condenado (impossível não pensar no rei D. Sebastião, espécie de D. Quixote trágico da nossa História, que parece não ter tido a felicidade ou a infelicidade de «cair em si» e se limitou a «cumprir o seu destino». Ou teve esse momento de lucidez final que lhe deixou entrever que a História é uma ficção, que o seu destino era uma trágica paródia? Quem sabe?). Mas embora Sebastião tenha tentado fazer da ficção tomada emprestada de outros (a de vir a ser um «conquistador»), a sua ficção própria (o seu destino), o subterfúgio não resultou. Daí o resvalar, inevitável a dado momento, do tom irónico para o tom «sério». Daí a ascese final, que se anunciava na decepção das «relações eróticas», apesar da vontade com que Sebastião queria convencer-se do contrário (e acaba por querer convencer-nos a nós, mas já sem o entusiasmo suficiente). Ficou-lhe, para poder continuar a viver, uma solução para o futuro: a imagem mítica de Clara, em que se projectou como amador (ou a partir da qual pôde imaginar-se no papel do «amador»). Clara é a mulher que ele não pôde «gastar» ou «consumir» (ou que não o pôde ou quis «consumir» a ele, não o deixou descobrir – mas também não destruiu a sua esperança – a imagem de si próprio de que ele anda à procura, que quer elaborar ou confirmar). Rapariga e não mulher, aliás, da família platónico-petrarquista-camoniana das Lauras e Beatrizes. A rapariga, porém, é apenas uma promessa da mulher que há-de vir a ser. E ninguém sabe exactamente em que mulher se transformará a «rapariga divinizada» (ou antes, sabe-se que, se não morrer antes, se transformará numa mulher real, perdendo o que de divino o amador pusera nela; mas o mito pode subsistir enquanto tal no espírito do amador, que prefere ignorar a transformação da rapariga divini-

zada em mulher, ou é incapaz de suportá-la). Sebastião, o conquistador, ao apostar no seu futuro a partir da imagem de si que construiu através de Clara corre, por isso, riscos que não avalia. Mas quem desespera, como podia não ceder à tentação consoladora de esperar? Sem imagem especular, como continuar a suportar-se?

O que Sebastião procura nas mulheres não é, portanto, a santidade altruísta, como ele parece pretender; mas a sua própria identidade. Não sei se D. Sebastião partiu para o desastre africano à procura de sentir-se o rei que não devia sentir que era (ser rei é uma ficção, evidentemente; tomar-se por rei é sempre un acto de «paranóia», embora se se é rei «por direito» ou «segundo a Lei» ninguém pareça dar por isso). O Sebastião, de *O Conquistador*, é à procura de si como homem e como pessoa que se move entre as mulheres. São elas que detêm, e não lhe dão, a prova que ele procura da sua identidade (identidade de homem e identidade de conquistador). Não lha podem dar, porque a mulher real não está nunca à altura da mulher imaginária e imaginada, do mito. O homem também não: nem é o que o imaginam, nem aquilo que se imaginou. E daqui nascem todos os conflitos e discursos, provavelmente.

Mas até o título do romance é susceptível de uma interpretação simbólica diferente da que aparece como mais evidente: Sebastião quer «conquistar», isto é, «apropriar-se de». «Conquistar», «apropriar-se de», é neste caso fazer seu o destino próprio, fazer sua a imagem que de si se procura. Sebastião consegue, é bem sucedido? Já se viu que não, que a imagem que de si lhe devolvem não o satisfaz, não é a que ele procurava. Mas quem consegue triunfar realmente de tal batalha, de tal guerra de conquista? Somos obrigados a viver com uma imagem de nós mesmos que é um compromisso entre o que nos imaginamos ou queremos ser e o que os outros «nos dizem» que somos; os outros são o espelho que limita ou reduz a proporções mais adequadas ao real a nossa imagem sempre de algum modo «paranóica» de nós mesmos. Sebastião, como todos nós, é demasiado exigente consigo mesmo. A falha da sua existência perturba-o mais do que devia, provavelmente porque ele crê (com sentimento de culpa) que ela não existe nos outros como existe nele. É porque ele toma por um problema pessoal um problema que, imagino, é de nós todos (nascido da «falha» que os outros, ou a relação com o outro, sempre representam na nossa existência), que Sebastião, provavelmente, cai nessa espécie de melancolia, no tom «sério» final.

Curiosamente, mas não inocentemente nem fortuitamente, quem é que Sebastião chama para o conduzir à morada austera do isolamento ascético? O amigo pintor, isto é, o fabricante de imagens da realidade, por quem de resto Sebastião mostra ter particular afecto e admiração. Compreende-se porquê. Se Sebastião o chama é por necessitar de *realidade* (quem não precisa?). O que

Sebastião inveja no amigo é essa capacidade, que aparentemente ele possui, de «produzir real», isto é, de saber apropriar-se da realidade, de fornecer aos outros imagens dessa realidade.

Mas o amigo leva-o, deixa-o lá e parte (como um pai nos conduz até certas fronteiras do real e nos abandona em seguida ao nosso destino). E que faz Sebastião uma vez só? Agarra-se à única imagem que da sua passagem pelo mundo lhe ficou como possível suporte da sua identidade (e da realidade): Clara, a inocente, a inacessível. Porque inacessível, inesquecível (como todas as imagens, de resto; mas Clara não foi ainda submetida inteiramente à prova da realidade, por isso pode permanecer como esperança). Imagem e inesquecível porque ausente. Provavelmente só se pode amar profundamente aquela ou aquele que se ausentou, que está ainda apenas (ou de novo) no lugar incerto e simbólico do desejo, acenando com toda a plenitude da promessa de não trair nem frustrar, de não desiludir quando a realidade vier interferir com o carácter simbólico profundo e obscuro da relação.

Clara é uma miragem de absoluto. A ideia que Sebastião se faz do amor, afinal, e depois do percurso de libertinagem triste e esforçado que é o seu, é ainda romântica. O que seria de interesse relativo se o desejo de plenitude amorosa, se a ilusão e a esperança de amor absoluto não fossem apenas o símbolo mais evidente da nossa necessidade de realização (de reconhecimento, de identidade), da nossa sede insensata de um destino humanamente divino. Ou trata-se simplesmente da nossa necessidade de ter alguma coisa que se assemelhe a um destino, da nossa necessidade de viver à margem de alguma coisa que se assemelhe a uma lei e nos assegure a coerência e a tranquilidade que só a protecção da Ordem traz consigo? O problema que a narrativa de Almeida Faria põe é ainda, na linha de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, o do sujeito, isto é, o da impossibilidade de escapar à fragmentação e de alcançar, através dos outros, e no real, a imagem reconfortante e tranquilizadora de nós mesmos, imagem com a qual poderíamos viver em paz na certeza de estar a cumprir um destino.

(Univ. da Califórnia, Santa Bárbara)

SILVIO CASTRO

LITERATURA E IDEOLOGIA EM ADONIAS FILHO*

Para chegarmos a uma – ainda que não única – compreensão da personalidade artística de Adonias Filho e de sua posição no quadro da cultura brasileira contemporânea, bem como do significado de sua obra na nossa literatura, urge, creio, realizar uma análise a mais larga possível da interrelação existente entre ele – enquanto indivíduo que procurou continuamente a mais justa posição no mundo – e a sociedade brasileira, da década de trinta aos nossos dias.

Adonias forma-se participante daquela geração que a partir de 1930 vive intensamente a realidade de um Brasil que se queria revolucionário. São os anos contraditórios e complexos de uma sociedade em procura de sua modernidade, modernidade esta que consistia principalmente na tomada de consciência de um estado de subdesenvolvimento.

Não há muito era passado o primeiro verdadeiro momento de denúncia desse estado, por ação da violenta dialéctica de negação encetada pela jovem geração dos modernistas de 1922. Dessa dialéctica revolucionária, além daquelas razões histórico-culturais e político-econômicas que mantinham o subdesenvolvimento da sociedade nacional – afirmara-se a necessidade absoluta da tomada de consciência da liberdade de ação e criação para o intelectual empenhado na conquista de modernidade para a vida brasileira.

Os anos trinta logo se apresentam como o momento propício à expectativa de uma meta de tal dimensão. A vitoriosa revolução de Vargas e o susseguir-se de ações políticas que pela primeira vez permitiam ver ao brasileiro um quadro político endereçado predominantemente à justiça social, movimentam os

* Apresentado inicialmente como conferência na Academia Brasileira de Letras, aos 10 de setembro de 1990, em memória do autor de *O Forte*, falecido na Bahia em agosto do mesmo 1990.

jovens na direção de uma geração de forte empenho moral e ideológico, tendente, entretanto, a uma atitude ortodoxa, muitas vezes inflexível, em correspondência com as diversas posições assumidas.

Neste quadro, a linha derivada do movimento modernista predominantemente leiga e voltada para uma visão internacionalista, encontra ao seu lado – ainda que muitas vezes em choques e conflitos – uma outra, esta também empenhada na pesquisa da modernidade, mas voltada a acentuar os valores da tradição e ao alargamento de uma consciência nacionalista.

Adonias Filho, o jovem Adonias desses anos de procuras ansiosas, se filia àquela linha de recristianização da vida e da cultura nacionais, começada em 1921, em particular pela ação de Jackson de Figueiredo. Embebe-se mais profundamente do correspondente movimento internacional, formando paralelamente uma consciência filosófica de tipo essencialista, mas que cedo se transformará em um existencialismo cristão, a partir de Kierkegaard, Berdiaeff sem, todavia, conseguir esconder a exaltante provocação sempre presente – ainda que negada – de Nietzsche.

Quando em 1937 os intelectuais brasileiros – aqueles de formação marxista ou os de orientação nacionalista – rompem com a revolução que se negara, o jovem Adonias Filho vive as mesmas condições ambientais vividas por um seu amigo da adolescência, mas colocado numa margem diversa, Jorge Amado. Por coincidência, no dia 22 de maio de 1990, em Bari, na oportunidade da «laurea honoris causa» concedida ao autor de *Mar morto* por seus sessenta anos de atividades literárias pela Universidade da cidade pulhese, falando de-le eu dizia na minha comunicação à congregação universitária:

«La rottura definitiva tra l'intelligenza brasiliana e il potere politico se verifica nel 1937 quando Vargas assume i poteri assoluti con la creazione dell'Estado Novo. Si dimostrava così ancora una volta come sia difficile la coesistenza tra la libertà propria dell'intelligenza creatrice e il potere politico che in generale non sa fare proprio il sistema di libertà sociale di questa stessa intelligenza»¹.

A partir de 1937, pode-se encontrar o jovem Adonias Filho na plena elaboração do processo cultural que caracterizará no futuro a sua complexa personalidade intelectual.

Inicialmente ainda se encontra no turbamento de uma reflexão que procura linhas definitivas de afirmação. A excessiva abstração das muitas lições

¹ A minha comunicação de Bari sobre os sessenta anos de atividade literária de Jorge Amado é em fase «di stampa», para a revista *Letterature d'America*, de Roma.

acolhidas o detém preso a um sentido humanista pleno de indeterminações, ainda que de estruturas facilmente reconhecíveis. O ensaio *Renascimento do homem* (1937), depois renegado, é o exemplo desta indeterminação.

Cedo, porém, as diretivas do pensamento do jovem escritor se aclaram, ainda que muitas vezes a perdurante linha de inflexibilidade ideológico-formal impede-lhe de atingir a mais larga compreensão da modernidade artística proposta à sociedade brasileira pela nossa vanguarda histórica.

Dedicando-se à crítica e ao ensaio, ele procura na poesia respostas para tais propostas. O ensaio *Tasso da Silveira e o tema da poesia eterna*, de 1940, é exemplo de uma colocação ainda vaga e ortodoxamente tradicionalista.

Alguns fragmentos de leituras desses anos – posteriormente publicados no seu *Jornal de um escritor* (1954) – fazem ver a dolorosa luta combatida entre uma vivíssima natureza criadora e uma obstinada formação convencional. Assim tratando da poesia moderna, relacionada por ele de preferência com as artes plásticas, no fragmento de 3 de fevereiro de 1943, encontramos:

«Para que a poesia?

A pergunta encerra toda condenação ao ilogismo.

Repressando os termos compreensivos, dispensando a impressão objetiva, eliminando a significação na linguagem, desprezando a relação inteligível, sacrificando o conceito e a imagem – destruindo, em resumo, a lógica formal –, os poetas modernos, em um grupo reduzido, outra coisa não feriram senão a poesia em sua própria constituição. ... O instrumento lírico é a palavra em seu esforço de representação. Deformando esse instrumento, impedindo-o de organizar em conceitos as noções abstratas, creio ser impossível discutir a consequência: anulou-se a poesia como valor racional, «un ordre logique». Extinguiam-se simultaneamente o pensamento e a imagem».

Se para o Adonias Filho desse momento não mais de formação mas de maturidade, as dimensões expressivas e factuais da poesia não superavam o processo metafórico, tal coisa não o impedia de seguir no plano da crítica geral a direção de uma consciência criadora que cedo saberá afirmar-se.

Enquanto continua na prática da crítica literária, já agora mais predominantemente referida à prosa, seu plano cultural mais conatural, ele prossegue na árdua batalha de conhecimento de si mesmo e de sua posição no mundo. Quanto mais avança no tempo, mais esta luta afirma a tomada de uma consciência existencial, aberta ao mundo, aos homens e às coisas.

A antiga intransigência formal não cede, nem mesmo diante desse novo estágio. É uma intransigência de fundo que, não impedindo o processo contínuo da liberação da consciência criadora, atormenta o homem Adonias Filho no contato com a realidade social e política de seu mundo objetivo. Mais que

nunca, acentua-se nele a predisposição para um existencialismo de amplos horizontes.

Alguns fragmentos do *Jornal de um escritor* nos alertam para o florescimento do romancista que está por surgir. Já então o sentido da angústia existencial, vinda diretamente daquele Kierkegaard que não temera acusar Deus como um ser decaído entre a imutabilidade e o amor, como ele mesmo, Adonias, anota; mais o conflito entre o ser e a divindade, entre o estar-no-mundo e a impossibilidade de reconhecê-lo; a dolorosa procura da esperança, para opô-la ao desespero sempre iminente, preanunciam os seus grandes romances futuros que, todavia, não darão respostas a tais e mais perguntas, mas que enriquecerão a sensibilidade brasileira de inéditas percepções.

No fragmento de 10 de janeiro de 1943 – momento da intensa dramaticidade para todo o mundo, seja no inverno europeu ou no verão brasileiro – ele anota:

«Curioso como um dos lados obscuros da estante obriga-me a reexaminar os livros, uns sobre os outros desarrumados. Sim, são os livros de Marcel Jouhandeau. É um romancista, o meu grande romancista Jouhandeau. Nenhum outro conheço tão insensível como a própria morte. Homen rude e trágico, de frieza de gelo, que inunda porém o seu drama com um sopro que se diria de febre. Insondável e distante, quase sem nervos e sepulto de alma, esse Jouhandeau – perdido no inferno e nas fantásticas trevas – talvez silencie agora definitivamente. [...] Em verdade, a predição metafísica dos castigo e das penas, a aflição que parece aguardar enquanto rolam os minutos de cada dia, ele como que as sente sobre a carne viva e o coração que lateja. [...] Deus é a sua obsessão».

Ainda que participando das mesmas angústias encontradas em Jouhandeau, Adonias sabe procurar uma alternativa mágica, ângulo de esperança para superar o seu impasse existencial:

«Se falo de magia a propósito de Jacob Wassermann é porque a magia, afinal, não é o sortilégio. Ao lado da alegria e do medo pode tornar-se uma virtude: aproximar ainda mais o homem de si mesmo despertando no coração a idéia da origem e do fim. Pode, desse modo, colocar-se entre os únicos e verdadeiros abismos que nos encerram a nós dentro da vida e do tempo. E constituir, por assim dizer, um espaço capaz de abrigar os sonhos e as esperanças, as alucinações e os grandes pressentimentos». (Fragmento de 8 de junho de 1943).

O exercício da crítica como profunda escavação não só em relação ao objeto criticado, mas igualmente como exercício de autoconhecimento e de organização da própria estrutura lógica —«A crítica precisa descer. E descer mui-

to, descer sempre até a sondagem definitiva» (*Jornal*, 10/2/44) – leva Adonias Filho a duvidar sempre mais de todos os sistemas fechados. Sendo uma linha dialética que implica principalmente a auto-análise, mais do que um sistema científico de avaliação das obras criticadas, ela conduz a crítica adonisiana a grandes iluminações, mas, correspondentemente, a tomadas de posição de falsas perspectivas. Como é o caso da análise de *Sagarana* na estréia literária de Guimarães Rosa em 1946². As quedas momentâneas do crítico Adonias Filho representam alguma coisa de muito importante: traduzem o processo continuado que ele realiza no confronto com a ortodoxia formal de sua originária organização cultural, sempre mais em luta com a sua natural tendência às contradições criadoras.

Os *servos da morte*, o primeiro romance, traz definitivamente à tona a luta que Adonias Filho vivia com o seu sistema cultural originário.

Como a estréia de Guimarães Rosa, este primeiro romance adonisiano aparece em 1946, e como *Sagarana*, ainda que por meio de operação estilística diversa, anuncia o aparecimento de um romancista comprometido verticalmente com a renovação da prosa brasileira.

Trata-se, como compreensível, ainda de um processo narrativo referido à tradição realista, máxime quando se confronta com processos descritivos da natureza:

«O dia estava limpo, sem nuvens no céu. O sol crescia sobre as montanhas, sobre as florestas do lado do mar, e trazia no calor da luz um convite à alegria mais pura».

Porém, ainda que uma certa convenção se possa encontrar no tratamento do texto, este já se apresenta com perspectivas de inovações, especialmente pela intensidade ritmo-expressiva de uma prosa que passa da natural dimensão expressionista a uma intensificação impressionista. A análise dos sentimentos, das almas; um tom profético, um sentimento religioso de encontros e desencontros vividos pelos personagens, seres de dramática intensidade existencial, sustentam as inovações formais procuradas pelo autor:

«Coisas existem, na nossa vida, infalíveis como a própria morte. Tarde ou cedo, acabam por chegar um dia. Precisamos aguardá-las com insensibilidade, quase com desprezo, para vencê-las ou por elas sermos vencidos».

Surgia um romance de natureza predominantemente existencial muitas vezes classificado de romance católico. Certamente o catolicismo oferece ao ro-

² A natureza predominantemente moralista do primeiro Adonias Filho encontrou forte campo de expressão na crítica literária. Famosos são os seus textos críticos saídos na imprensa brasileira sob o pseudônimo de Djalma Viana.

mancista um sistema cultural de fascinante atração e de, pode-se dizer, fácil apoio. No entanto, torna-se de difícil classificação uma ficção inovadora, em contínuo processo de organização e expressão estética, como o é o romance de Adonias inaugurado com *Os servos da morte*.

Ele mesmo, neste sentido, anota no *Jornal*, em data 22 de novembro de 1944:

«Não sei bem onde buscar as raízes da aventura no romance católico. E ignoro mesmo ser possível falar, exatamente, de um romance católico. Mas o que se percebe, no plano católico, é a contemplação sobrenatural da própria vida, uma sombra descendo sobre a grande excitação dos sentidos. Talvez seja difícil alcançar a sua natureza através de um destino problemático. Hoje, mais do que ontem, seu destino é coisa tão certa quanto sua penetração na alma e no coração da criatura».

As dúvidas sobre a luta contra a própria ortodoxia, Adonias a expõe em modo claro em *Memórias de Lázaro*, de 1952. O processo inovador da prosa narrativa se alarga neste texto de decidido tom épico. O tom convencional das descrições da natureza e do homem, presentes no romance de estréia, cede lugar a uma específica funcionalidade de linguagem que une espaço físico e espaço humano, fundindo os seres nas coisas e dando a estas a intensidade de realidades vivas.

«Raramente chove no vale. Mas, quando chove, sobretudo à noite, o vale se transforma. O vento engrossa o vôo, as árvores beijam o chão e a terra se converte em lama. As cobras, assustadas, invadem a estrada. No canal, o lodo movediço rola ao peso da água. Fachados em casa, os homens escoram as paredes com os corpos».

Neste Vale do Ouro, paisagem real e fantástica, a um só tempo, cumprem-se os destinos de tantos homens e mulheres, açoitados pelo vento incansável. Numa dimensão primitiva e épica domina o sentido perverso dos seres humanos. A única possível esperança é a fuga do vale, na direção da liberdade:

«Um morto, em seu túmulo, não estaria tão só. Em cima, o negro céu. Embaixo, a chapada vazia. Na frente a montanha. Nas costas, a estrada. Luz, apenas a dos meus olhos. Ali submerso, sem Jerônimo e o Vale do Ouro, em volta os cactos e os espinhos, comecei a subir, já fatigado, na esperança de encontrar as cabras selvagens de Gemar Quinto. Andei, andei muito, mas ninguém em torno senão eu próprio com o meu destino».

A definitiva conquista da linguagem tão duramente perseguida, própria de *Corpo vivo* (1962), é também, possivelmente, a conquista de uma perspectiva não ortodoxa na aventura existencial de Adonias Filho.

Corpo Vivo é o romance em que a linguagem projeta o sistema narrativo conveniente. Ação-reflexão-narração, produzindo continuamente com um mínimo de significantes, um máximo de significado. Ao mesmo tempo que se projeta uma prosa nova, revela-se um poético intenso que conduz a narração à mais profunda ficção. É a estória que cria e recria em coerência com a linguagem que se realiza.

«Os gemidos dos homens assustam os pássaros. A necessidade de gritar, em alguns, no momento da luta. O choque, no ar, da voz com o estampido. No fim quando os mortos são enterrados, é a terra com sede chupando o sangue».

Com a obra-prima que é *Corpo Vivo* o sistema aberto e heterodoxo da arte adonisiana está pronto. Mais uma vez se demonstra como a natureza artística em um sistema pessoal de tipo criador possui a força de impor-se aos mais complexos planos formais, modificando as estruturas convencionais, inicialmente predominantes, para atingir um nível de liberdade expressiva.

Alcançada a plena maturidade artístico-cultural, Adonias Filho prossegue num plano ascendente na produção narrativa, alargando sempre os ângulos de intervenção no mundo, ainda que se mantendo fiel às suas origens filosóficas mais naturais.

O Forte, de 1965, se endereça a recuperar as tradições mais profundas da terra baiana através da representação do mundo pela figuração de uma fortaleza e de sua história. O forte é um ser vivo em consequência da recuperação das muitas existências que por ele passaram. A partir da história de amor – estranha e moderna história amorosa – entre Jairo e Tibiti, o romancista leva o monumento a uma dimensão épica. O forte é um novo gigante Adamastor que vela sobre a cidade e preserva a sua memória.

«As janelas não se abriam, lisas as pedras no chão. Ali subia o povo, soldados e doentes, a peste e a guerra».

Sendo um intenso épico da Bahia, *O Forte* elabora uma simbiose dos elementos humanos que compõem a vida baiana. Brancos índios e negros se encontram para formar uma síntese de humanidade. Nela, a contribuição africana é de valia intensa.

O elemento negro, como fato essencial na formação da realidade brasileira, tem no romance de Adonias Filho uma colocação inédita. Não aparece como elemento dissociado do amálgama social, mas, pelo contrário, é visto integrado indissolúvelmente nele.

Esta colocação é reforçada em *Luanda Beira Babia*, de 1971. Aqui Adonias Filho se preocupa com o processo de íntima e imediata integração que se verifica entre Bahia e África, nos múltiplos percursos entre as duas margens.

Tudo procede como se os dois mundos fossem uma só jangada numa navegação constante.

Já com uma outra obra-prima, *As velbas*, de 1975, o percurso adonisiano faz-se no interior do Brasil. Através da insólita valorização romanesca de quatro mulheres anciães, numa esplêndida «performance» creativa, o autor percorre o interior da terra à procura das raízes mais distantes. Ainda uma vez a etnia brasileira se vê representada univocamente pelos seus componentes essenciais: Tari Januárie a índia que propicia ai filho Tonho Berê a oportunidade de conhecer o mundo na obrigada procura dos ossos paternos; Zefa Cinco; Zonga, a raíña negra, e Lina de Todos. No entrelaçamento de uma rede que une os quatro destinos, Tonho Berê é um outro anti-herói brasileiro da estirpe de Macunaíma.

Adonias Filho parte da ortodoxia para conquistar este mundo nacional aberto de revelações, seguindo porém a natureza cordial que guiava a sua mais profunda maneira de ser. Esta natureza cordial o induzirá, por un continuado processo reflexivo, a abandonar todo comportamento ideológico em favor de uma posição aberta diante do mundo. Já num fragmento escrito em 19 de outubro de 1943 ele previa um tal percurso:

«O que se faz preciso é transigir com o próprio destino. Aceitá-lo como aceitamos a fome e a tristeza, saber que incarna uma realidade de maior valor porque também mais lírica».

Hoje, mais do que nunca, de tudo isso nos pode ficar a convicção de que superar o ideológico, sem perder a herança ética absorvida pela honesta prática ideológica, não é fraqueza: é, sim, ato de uma constante revitalização.

MANUEL G. SIMÕES

AS TRADUÇÕES ITALIANAS DE JOSÉ CRAVEIRINHA

Os movimentos africanos de libertação foram seguidos com muito interesse pela *intelligentsia* italiana, que deles se ocupou largamente na década de sessenta, promovendo campanhas de sensibilização que ultrapassavam as fronteiras nacionais e divulgando alguns textos fundamentais, quer políticos, quer literários, que então se produziam nas ou sobre as colónias portuguesas. Entre muitos exemplos, assinala-se a publicação de *Dalla Negritudine all'Africanismo* (Milano, Feltrinelli, 1970) com os textos aprovados no Primeiro Festival Pan-Africano de Argel (21/7 - 1/8 de 1969), onde se destaca o «Manifesto Cultural Panafricano» e, como apêndice, uma breve mas exauriente ficha sobre os movimentos de libertação; e de *Nuova Poesia Negra* (Parma, Guanda, 1961), que inclui quatro poetas das «Ilhas da África Portuguesa» (Jorge Barbosa, Aguinaldo Fonseca, Osvlado Alcântara e Francisco José Tenreiro), três poetas angolanos (Agostinho Neto, Geraldo Bessa Victor e Mário de Andrade), e um de Moçambique (Kalungano) – tudo materiais extraídos da *Antologia de Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, de Mário de Andrade (Paris, Pierre-Jean Oswald, 1958).

A primeira divulgação da poesia de José Craveirinha nasce precisamente neste contexto, embora parta da iniciativa individual de Joyce Lussu, conhecida activista e militante de «Giustizia e Libertà» durante o fascismo italiano, fugida de Itália com seu marido, estudante de Filosofia em Heidelberg e de Letras na Sorbonne, desembarcada em Lisboa em 1941, atravessando as fronteiras com os contrabandistas, sob falsos nomes, procurados como eram pelas várias polícias fascistas¹. Aí volta passados vinte anos, depois do seu interesse pela

¹ Ela própria nos fala da sua experiência: «A Lisbona, ci eravamo dovuti fermare alcuni mesi, illegalmente, per attività della Resistenza. Ne avevo approfittato per imparare la lingua e iscrivermi all'università, col mio nome e cognome. Facevo assegnamento sui limiti intellettuali delle polizie fasciste, anche efficienti come la PIDE, la polizia di Salazar: infatti nessun

actividade política e pela poesia do grande poeta turco Nazim Hikmet, com a missão específica de recolher material para a publicação da obra de Agostinho Neto (então na cadeia do Aljube) para a qual tinha conseguido a adesão de Vittorio Sereni e de Alberto Mondadori, sensíveis ao lado antifascista e anti-colonial da operação². Este objectivo leva-a a contactar o próprio director da PIDE, coronel Homero de Oliveira Matos, que não cede, todavia, perante tanta coragem: «Le mie vicende di traduttrice di Neto furono avventurose. Tornai ancora un paio di volte a Lisbona, fino a che non fui arrestata dalla Pide, espulsa dal Portogallo e caricata, nonostante le mie vivacissime proteste e quelle del nostro ambasciatore, sul primo aereo in partenza»³.

Quanto A. Neto conseguiu fugir de Lisboa, Joyce Lussu deslocou-se a África e foi encontrá-lo em Léopoldville, então sede do MPLA. E foi provavelmente a partir das longas conversas que manteve com o poeta angolano que se desenvolveu a ideia de ocupar-se dos poetas de Moçambique: «L'Angola, dopo tutti gli incontri, in situazioni varie e intense, con Agostinho Neto e i suoi compagni, mi era ormai abbastanza familiare. Ma il Mozambico era una cosa assai diversa. Le poesie di Marcelino dos Santos e di Malangatana, di Rui Nogar e di Rui Knopfli, di Virgílio de Lemos e di Noemia de Souza, ma soprattutto quelle di José Craveirinha, evocavano l'immagine di una realtà originale, fortemente caratterizzata, nazionale in senso inconfondibile mozambicano. Volevo proseguire i miei studi sui nuovi poeti delle colonie portoghesi, che mi sembrano i più interessanti dell'Africa di oggi»⁴.

Sem visto, meio clandestina através da Tanzânia e da Rodésia, Joyce Lussu chega a Lourenço Marques às duas da tarde de um domingo, sabendo que deveria partir antes das oito da manhã do dia seguinte, isto é, antes da abertura da PIDE. Interessava-a o poeta José Craveirinha, preso nessa altura em Machava, mas queria ter uma ideia mais precisa da sua vida e do seu ambiente e, possivelmente, encontrar qualquer manuscrito inédito. Tinha notícia do livro *Chigubo*

agente pensò mai a cercarmi nelle aule universitarie, dove detti anche esami pubblici, ottenendo diplomi di letteratura e filologia portoghese; Avevo anche tradotto alcuni poeti dell'ultimo ottocento, ma poi tutti i manoscritti si erano persi nelle vicende della guerra e della lotta partigiana; e al Portogallo non avevo pensato più» (J. LUSSU, *Tradurre Poesia*, Milano, Mondadori, 1967, p. 63).

² O resultado da sua segunda estadia em Lisboa, para além dos contactos com Aquilino Ribeiro ou José Cardoso Pires, por exemplo, são os livros de Agostinho Neto, *Con occhi asciutti* (Milano, Il Saggiatore, 1963) e de Alexandre O'Neill, *Portogallo mio rimorso* (Torino, Einaudi, 1966), com texto bilingue. Como diz a tradutora: «Ma allora, nel 1961, O'Neill mi fu di guida nel viaggio dentro la realtà portoghese, come Hikmet lo era stato per la Turchia» (*op.cit.*, p. 68).

³ *Op. cit.*, p. 77.

⁴ *Ibidem*, p. 78.

(Lisboa, 1964), sabia que o poeta se tinha refugiado em Dezembro deste ano em Mbabane, na Swazilândia, mas era sua intenção esclarecer o mistério do seu regresso e da sua imediata prisão. Seguindo uma intuição sugerida por um verso do poeta, procurou o bairro de Mafalala, aí encontrou a casa e a «mítica» Maria, «che non poteva parlare del marito, né mostrarmi i suoi versi, né raccontarmi nulla: la PIDE le aveva imposto di non far da tramite tra il marito e il mondo esterno, per nessuna cosa. E' tutto nelle mani di suo fratello»⁵. Nesta altura da sua narração, Joyce Lussu não esconde a sua perplexidade ao focalizar o encontro com João Craveirinha, funcionário da PIDE, e ao ouvir da sua boca que se sentia português e não moçambicano⁶. Recusou-se a dar-lhe os últimos poemas do irmão, que tudo estava nas mãos da PIDE e ainda porque uma possível publicação só agravaria a situação do poeta, à espera de julgamento.

Não se sabe exactamente como Joyce Lussu recolheu os materiais para a publicação do livro de José Craveirinha, *Cantico a un dio di catrame* (Milano, Lerici, 1966), edição bilingue com versão, introdução e notas da tradutora, se considerarmos a organização deste livro. O seu ponto de partida não pode ser *Chigubo* (mais tarde *Xigubo*), do qual dá uma breve notícia na introdução⁷, pelo simples motivo de não incluir no volume o importante poema que dá título ao livro de Craveirinha publicado em 1964. Ao sair de Moçambique, J. Lussu diz ter voltado pela Tanzânia e ter falado em Dar-es-Salaam com Marcelino dos Santos, inclusivamente acerca de Craveirinha, mas não parece ter sido o poeta Kalungano a fornecer-lhe os textos, até porque, segundo ela, o momento não era propício para o levar a falar de poesia. Seja como for, o facto é que em 1/2/1967 *Cantico a un dio di catrame* era apresentado ao público, em Roma, por António Alçada Baptista, dado como Presidente do Movimento para a Liberdade da Cultura em Portugal, e por Giancarlo Vigorelli, secretário-geral da Comunidade Europeia de Escritores, numa organização de «Amici Italiani di *Présence Africaine*» e da Libreria Internazionale Paesi Nuovi, de Roma⁸.

⁵ *Ibidem*, p. 86.

⁶ *Ibidem*, p. 87.

⁷ «Il primo volumetto di suoi versi (32 pagine), stampato semi clandestino a Lisbona nel '64 col titolo 'Chigubo' gli costò caro». Além deste pequeno *corpus*, J. Lussu fala apenas de cinco poemas incluídos na antologia (ciclostilada) de poetas de Moçambique, publicada em 1962, em Lisboa; dos poemas incluídos na antologia de Mário de Andrade (Paris, 1958) e em «Modern poetry from Africa», de Moore e Bein, publicada em Londres (cfr. *Cantico a un dio di catrame*, pp. 19-20).

⁸ Na mesma sessão foi ainda apresentado *Portogallo mio rimorso*, de Alexandre O'Neill (Cfr. nota 2), com a presença do poeta, e distribuído um pequeno opúsculo (*Il destino della libertà nelle colonie portoghesi d'Africa*) dividido por secções: biografia de José Craveirinha; situação étnica e política de Moçambique; publicações de Craveirinha; a prisão; o 1º processo; a sentença.

O livro é constituído por 28 poemas: A) 13 publicados em *Xigubo*; B) 7 incluídos depois no volume *Karingana Ua Karingana*; C) e 8 não recolhidos em livros posteriores, certamente por vontade do poeta. Não é contemplada, portanto, qualquer composição de *Cela 1*, o que se compreende, dadas as coordenadas cronológicas em que parece inserir-se o *corpus* deste último livro.

A) De *Xigubo* publicam-se «Elegia a avó Fanisse», «Jambul», «Grito negro», «Cântico a um deus de alcatrão», «Cantiga do negro do batelão», «Msaho de aniversário», «Mamanô», «Mulata Margarida», «Subida», «Poema do futuro cidadão», «Imprecação», «Hino à minha terra» e «Ode a uma carga perdida num barco incendiado chamado Save». Estranha-se, como já se disse, a não inclusão do significativo poema «Xigubo», datado de 1958, até pela sua africanidade intensa e pela audácia de algumas imagens, com a carga sensual que caracteriza a melhor poesia craveirinhiana.

B) Sete poemas de *Cantico a un dio di catrame* confluíram mais tarde em *Karingana Ua Karingana* (1ª ed. Lourenço Marques, 1974; 2ª ed. Lisboa, Ed. 70, 1982): «Ao meu pai», que abre a edição italiana, depois intitulado «Ao meu belo pai ex-emigrante»; «Sangue da minha mãe», provavelmente a versão considerada pelo poeta como a primeira, visto que o poema com o mesmo título, incluído em *Karingana*, traz a indicação explícita de 2ª versão; «Quero ser tambor», «Mamana Saquina», «A todos os que pagam ao deus inverno a infalível contribuição anual» («2ª. Ode ao Inverno» em *Karingana*, com variantes); «Frustração» (em *Karingana* com o título «Quarteto», com um verso inicial novo e uma dedicatória – «A Cecília» – que nomeia um dos referentes da lírica); e «Regresso» (com o título «Mesmo de rastos» em *Karingana*). Se os poemas elencados em A) oferecem uma lição divergente em relação à posteriormente divulgada, embora sem alterações de substância, os da segunda série sofreram grandes transformações formais e simultaneamente de conteúdo. Neste aspecto, a versão de Joyce Lussu contribui para o estabelecimento da evolução do *corpus* poético de José Craveirinha, fornecendo ao crítico a ocasião para avaliar a oficina do poeta e a auto-exegese que foi exercendo sobre os seus próprios textos.

Exemplo paradigmático é o conhecido poema dedicado ao pai, cujas variantes não são apenas de âmbito estilístico mas dizem respeito à própria estrutura, como se pode verificar através do confronto da parte final de cada uma das versões:

E nestes versos te escrevo
e neles guardo escondidos por enquanto, meu pai
os póstumos projectos
mais belos no silêncio e mais fortes na espera
porque nascem e renascem do meu não cicatrizado
ronga ibérico semi-ronga afro-banto coração.

Meu resgatado primeiro
Craveirinha mocambicano!

(versão de *Cantico a un dio di catrame*)

E nestes versos te escrevo, meu Pai
por enquanto escondidos teus póstumos projectos
mais belos no silêncio e mais fortes na espera
porque nascem e renascem no meu não cicatrizado
ronga-ibérico mas afro-puro coração.
E fica a tua prematura beleza afro-algarvia
quase revelada nesta carta elegia para ti
meu resgatado primeiro ex-português -
número UM Craveirinha moçambicano!

(versão de *Karingana Ua karingana*)

C) Como já foi dito, oito composições de *Cantico a un dio di catrame* não foram republicadas, pelo menos em volume, depois da edição italiana: «Velha cantiga», «Poema do menino da mãe negra», «João Mussumbuluco», «Apenas», «Nós», «Pausa africana», «História bonita que um dia vou contar» e «Poesia da menina que um dia veio». Trata-se, na maior parte dos casos, de líricas de amor, expurgadas pelo Autor talvez por razões de vigilância ideológica que, a confirmar-se, me parece excessiva para a quase totalidade dos poemas.

Contemporaneamente à preparação do livro de Craveirinha, Joyce Lussu organizou um volume miscelâneo (*Tradurre Poesia*, já anteriormente citado) onde reuniu uma série de vozes poéticas oriundas da geografia da opressão e do colonialismo (desde a Turquia à África de língua portuguesa, da Polónia à Jugoslávia, da Albânia ao Curdistão), vozes precedidas de algumas considerações sobre o que ela própria chama «expedições ético-político-poéticas» (p.171). O volume, desta vez monolíngue, inclui 7 poemas de Agostinho Neto, 2 de Marcelino dos Santos, 2 de Virgílio de Lemos, 2 de Rui Nogar, 4 de Kaoberdiano Dambarà, e 8 de José Craveirinha: «A meu pai», «Velha cantiga», «Cântico a um deus de alcatrão», «João Mussumbuluco», «Quero ser tambor», «Poema do futuro cidadão» (título agora reduzido a «futuro cittadino»), «Sangue da minha mãe» e «Mamana Saquina». A tradução segue integralmente a de *Cantico a un dio di catrame*, apenas com duas correcções no primeiro poema, com a transcrição italiana do termo Saquina (agora «Sachina») e com a des-africanização do 5.º verso do último poema: «ambanine» (=‘adeus a todos’), expressão mantida na que deve ter sido a primeira tradução e agora transformada em «il ragazzo»⁹.

⁹ Veja-se «Glossário» a *Karingana Ua Karingana*, Lisboa, Ed. 70,1982, p. 171. Joyce Lus-

Acerca do problema específico da tradução, vale a pena transcrever algumas reflexões da própria Joyce Lussu, inseridas quase como justificação antecipadora de possíveis críticas: «Tradurre poesia non è arido esercizio accademico e filologico sulle complicazioni grammaticali e sintattiche di una lingua. Tradurre poesia è sforzo per comprenderla, è quasi riviverla. Basta solo (ma è indispensabile) avere col poeta il denominatore comune della posizione dell'uomo nei confronti della vita». E' claro que se podem partilhar alguns aspectos destas considerações (traduzir é sempre interpretar) mas reduzir a técnica da tradução à sintonia ideológica entre autor e tradutor é um conceito deveras ingénuo, para não dizer deformante, do acto de traduzir. Um semelhante método de conceber a tradução literária e, para mais, de um texto poético pleno de dificuldades, já deixa pressupor que as traduções da poesia de Craveirinha enfermam de muitos defeitos: desvios semânticos, incapacidade de interpretar o discurso de partida, daí resultando um texto italiano por vezes sem lógica e sem sentido, para não falar de problemas estilísticos de vária ordem.

Exemplos de errada interpretação encontram-se logo no primeiro poema «A meu pai» (pp.24-25), onde o verso 11, *meu falecido português puro*, apresenta, como tradução, *mio fallito portoghese puro*, o que se deve a um deficiente conhecimento da língua portuguesa, visto que «falecido» significa mais precisamente «defunto»; e o verso 16, *um glóbulo que seja do Zambeze do meu signo*, é traduzido inexplicavelmente *un globulo che sia dello Zambesi nel mio sigillo*, com a parte final do verso desvirtuando o significado e produzindo um vazio de sentido. Ainda no mesmo poema, um outro verso merece particular atenção: *eu Buck Jones no vaivém dos teus joelhos*, traduzido como *io Buck Jones sull'oscillare dei tuoi ginocchi* (pp. 26-27), seguindo a frequentíssima tentação dos tradutores para «poetizar» o poema original, operação que, no caso específico, produz um desvio dos níveis conotativo e denotativo, quando bastaria fazer a transposição pura e seimples de «vaivém» em «viavai».

Em «Grito negro» volta a errar banalmente a tradutora, não compreendendo o sentido da expressão *arder na exploração* («ardere nello sfruttamento») que traduz por *ardere nella ricerca* (pp. 52-53); e em «Ode a uma carga...» (pp. 94-95) Joyce Lussu não soube interpretar a posição antitética homens/mercadoria embarcados, situação que a deveria ter conduzido a uma leitura correcta dos verbos 'chegar' e 'caber'. Eis o resultado dessa tradução, com os versos 5-8 do citado poema

Os beliches eram muitos
eram muitos os beliches mas não chegavam
e o barco encalhou.

su, em nota a este poema tinha explicado «ambanine» como «giovane» (*Cantico a un dio di catrame*, p. 124).

Mas a mercadoria disciplinada coube

vertidos desta maneira:

Le cuccette erano molte
molte le cuccette ma non arrivavano
la nave si arenò.

Ma la mercanzia rimase disciplinata
(*Cantico...*, pp. 94-95).

E' evidente que *não chegavam* só se pode traduzir por «non bastavano» e que o último verso, sem sentido no texto em italiano, poderia ter como solução possível «ma ci stette la mercanzia stivata», muito diferente da forma encontrada por Joyce Lussu. É difícil, todavia, não lhe perdoar tanta audácia, visto que, de qualquer modo, se lhe deve a iniciativa de ter difundido em Itália uma voz moçambicana¹⁰, apresentando um *corpus* poético de uma certa consistência e sensibilizando, quanto mais não fosse, a *intelligentsia* italiana para o clamor de um povo que lutava pela independência, aqui representado pela palavra, que acaba por se revelar como o mais alto e nobre instrumento de intervenção.

Em 1959, com organização de Giuseppe Tavani, a editora Laterza, de Bari, publicou o volume *Poesia africana di rivolta - Angola, Mozambico, Guínea, Capo Verde, Sao Tomé*, com uma nota histórico-literária de Mário de Andrade e com traduções de G. Tavani e de Maria Vargas (pseudónimo de Maria Lamas), a partir de material recolhido por M. de Andrade. O primeiro dos tradutores subscreve ainda o texto «Colonialismo e rivolta poetica», que serve de introdução, e a segunda uma «Cronologia della repressione e della rivolta armata». José Craveirinha está representado com três poemas (texto bilingue, como é de norma): «Apenas» e «Grito negro», já antologados por Joyce Lussu, e «Mamparra m'gaíza», última composição de *Xigubo*, em versão com muitas variantes. Com esta operação assistimos a outra consciência da teoria e da técnica da tradução e, para tanto, basta confrontar, por exemplo, as duas versões de um fragmento do poema «Apenas», incluído nas duas antologias, partindo, claro está, do texto original:

Uma vez ou outra
e esquecerei tudo
até as manhãs em que nos vêm buscar

¹⁰ J. Lussu refere ainda que alguns poemas de Craveirinha se publicaram nas revistas italianas «Il Ponte» e «Senso e non senso», provavelmente com tradução sua (cfr. *Cantico a un dio di catrame*, p. 20).

e não sabemos se voltamos
e se somos homens ou coisas
e se conhecemos o sentido natural do riso
e se é verdade ou mentira
os filhos a chamar
e a casa
e a mulher de olhos espantados de medo
nem um assomo de remorso despertando.

Joyce Lussu oferece uma versão quase decalcada, não sem desvios estilísticos e semânticos:

Un giorno o l'altro...
e dimenticherò tutto
persino le mattine in cui vengono a prenderci
e non sappiamo se torniamo
se siamo uomini o cose
se conosciamo il senso natural di una risata
se è verità o menzogna
chiamare i figli
e la casa
e la moglie con gli occhi stupiti di paura
che non provocano nemmeno un sintomo di rimorso.
(*Cantico...*, p. 79)

Além disso, nota-se uma clara desatenção ao ritmo (veja-se, v.g., o último verso) e um deficiente conhecimento linguístico do português, patente em várias circunstâncias: *un giorno o l'altro*, *chiamare i figli*, etc.. Tavani e Maria Vargas, por sua vez, traduzem o mesmo fragmento desta maneira:

Di quando in quando,
e scorderò tutto
perfino i mattini in cui ci vengono a cercare
e non sappiamo se torneremo
e se siamo uomini o cose
e se conosciamo il valore effettivo del sorriso
e se è verità o menzogna
che i figli ci chiamino
e la casa
e la moglie dagli occhi atterriti di paura
senza destarci un solo indizio di rimorso.
(*Poesia africana di rivolta*, p. 93).

Com a última versão, de facto, pode observar-se um nítido salto de qualidade, aspecto que sobressai através duma realização que considera de modo sapiente a estrutura rítmica e a equivalência denotativa e conotativa, procurando ainda manter os traços estilísticos do texto de partida, quando não colidem, como é evidente, com o sistema linguístico-cultural do texto de chegada.

RECENSIONI

Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares 29/30 nov. y 1/2 dic. 1988, Barcelona, Anthropos, 1990, pp.414.

Non sarebbe giusto recensire questo volume senza accennare al particolare clima pionieristico che caratterizzò il convegno di cui raccoglie i lavori. Il «Coloquio» dell'88 fu infatti la prima occasione pubblica della neonata Asociación de Cervantistas. Oggi l'A.C. è una realtà consolidata grazie all'energica gestione del suo vicepresidente José M^a Casasayas, ed ha al suo attivo già tre colloqui in Alcalá de Henares, mentre fervono i preparativi del I «Congreso Internacional» nella città di Almagro (24/29 giugno 1991). Allora, invece, la sorte dell'associazione dipendeva dall'esito dei primi passi pubblici.

Dispiace non trovare pubblicati alcuni tra i contributi di più alto livello del colloquio, come le conferenze di M. Moner, M. de Riquer, J. Canavaggio e J. Herrero, i cui testi – spiega Casasayas nella nota preliminare – hanno avuto altra destinazione; così pure spiace trovare solo la menzione della conferenza di F. Arrabal, *El tercer brazo de Cervantes*: un «divertissement» in chiave grottesca riferibile al capitolo sempre interessante della recezione e ricreazione di Cervantes da parte degli scrittori. Malgrado ciò, e malgrado certe inevitabili sperequazioni, il volume comprende contributi importanti, di cui cercherò di dar conto, sia pure solo parzialmente.

Aprire la sezione delle «ponencias» A. Sánchez con lo studio *Sobre la penitencia de Don Quijote (I,26)* (pp. 17-33): individuate nel microtesto le principali direttrici di senso nonché gli ingredienti tematici e stilistici essenziali, Sánchez rapporta questa campionatura alle serie di appartenenza lungo l'intero *Quijote*. La citazione degli studi fondamentali che da Unamuno in poi si sono interessati al capitolo, oltre a dare la misura delle monumentali conoscenze dell'autore nel campo della bibliografia cervantina, mostra la colossale riscrittura di cui il testo è stato oggetto: intricata selva in cui Sánchez orienta il lettore con mano sicura verso la conclusione circa il carattere festivo del cap. I,26.

Estremamente suggestivo, e in gran parte convincente, è il contributo allo studio «genetico» del *Quijote* che Carlos Romero ci offre in *Nueva lectura de «El retablo de maese Pedro»* (pp. 95-130). Romero fa proprio la tesi, già sostenuta anche da M. de Riquer, secondo cui i capitoli III, 25-27 risalgono ad una fase di elaborazione molto tardiva del romanzo e furono interpolati da Cervantes nel secondo *Quijote* dopo aver letto Avellaneda (1614); la sottomette quindi a verifiche ripetute ed allargate che prendono

conferma non solo dai testi acutamente indagati ma anche da una lettura sottile del dettato cervantino. Nella sequenza trascelta Romero ci mostra un caso di fitta intertestualità che trova solidali altre parti del romanzo: in essa interagiscono il *Quijote* di Avellaneda, che funziona come «fuelle por repulsión», *El testimonio vengado* di Lope de Vega, l'*Entremés de Melisendra*, il «romance juglaresco» *Gaiferos, libertador de Melisendra* e, ancora di Lope de Vega, *El casamiento en la muerte*.

Interessante l'incursione nel *Quijote* realizzata in prospettiva sociologica da J. Joset in *Amor de mujer noble: una grieta en el baluarte aristocrático de la sociedad estamental* (pp. 149-156), sulla dialettica tra il «topos» virgiliano *omnia vincit amor* e la tematica della disuguaglianza sociale degli amanti.

Ricco e stimolante il contributo di A. Basanta, *Cervantes y el «Quijote» en algunas novelas españolas de nuestro tiempo* (pp. 35-51), in cui è ricostruito per linee essenziali l'impatto profondo, strutturante, di Cervantes sul romanzo spagnolo contemporaneo. Superando con destrezza l'insidia della dispersione, sempre in agguato in questo campo, Basanta dispiega una significativa campionatura della narrativa spagnola: Unamuno, Sánchez Ferlosio, Ayala, Martín Santos, Goytisolo, Torrente Ballester non ne sono che i nomi principali. Pregevole la connessione della narrativa di finzione con i più consistenti apporti critici su Cervantes, sicché la rivisitazione del *Quijote* da parte degli scrittori è vista correttamente come prodotto di una sintesi simultanea tra ri-creazione artistica e analisi critica. Ne risulta una nitida messa a punto dei tratti fondamentali del *Quijote* (dialogismo e intertestualità, polifonia e prospettivismo, dimensione ludica e parodica, alternanza tra romanzo e «romance», «enchassement», ambiguità e criticità) che, in quanto hanno portato a definirlo testo fondante del romanzo moderno, spiega alla luce di Cervantes i grandi rinnovamenti del romanzo.

Possiamo considerare un contributo alla storia del romanzo anche il saggio *La literatura pastoril y Cervantes: el caso de la «Galatea»* (pp. 159-174) in cui F. López Estrada ci consegna con l'usata eleganza e disinvoltura estratti della sua pluriennale investigazione sul romanzo pastorale. La *Galatea* – ci dice – contribuì fortemente all'acclimatamento della novella italiana nella letteratura spagnola, e favorì, amalgamando novella e materia pastorale, la nascita di un modo di narrare che Cervantes realizzò nel *Quijote* e trasmise, attraverso questo, al romanzo moderno.

Notevoli contributi sulle *Novelas ejemplares*. C. Segre, in *La estructura psicológica de «El licenciado Vidriera»* (pp. 53-62), riprendendo l'approccio del 1985 su «Filologia e Critica», dove indicava una nuova possibile fonte della novella nei *Commentarii* di E.S. Piccolomini, integra l'analisi narratologica e sociologica del testo con l'esame della struttura psicologica del protagonista. Con questo studio, ormai uscito anche in versione italiana (*Fuori del mondo*, Torino, 1990), Segre, pur dichiarando di non voler sottoporre ad esame psicoanalitico un personaggio della finzione né tantomeno l'invenzione cervantina, contribuisce pur sempre a rafforzare la linea interpretativa sostenuta da L. Combet, che vede il sistema psicostrutturale dell'opera di Cervantes ruotare attorno al principio dello scacco masochista, cui sono connessi regressioni sessuale, complesso d'impotenza, latenza omosessuale di tanti suoi personaggi. L'intervento di Segre è tanto più significativo in quanto le sue deduzioni scaturiscono da una metodologia forte che di solito prescinde dalla psicoanalisi. Nella stessa direzione si sono mossi da prospettive diverse M. Molho, F. Zmantar, R. Rossi; il fatto che alcuni di essi hanno

suscitato polemiche anche molto accese non indebolisce in me la convinzione che l'ipotesi, da applicare rigorosamente ai testi, e non alla personalità di Cervantes, sia effettivamente plausibile.

E.C. Riley, in *La profecía de la bruja («El coloquio de los perros»)* (pp. 83-94), mette in luce l'originalità del *Coloquio de los perros* sul piano tanto dell'espressione quanto del contenuto. Per esplorare la novella, Riley assume l'«oracolo» di Cañizares come bussola orientativa e gli inserti metalinguistici come luoghi che rivelano il presupposto estetico, i codici e i modelli. Tra questi sottolinea il ruolo preferenziale del *Guzmán de Alfarache*, con cui il testo instaura un rapporto di emulazione e concorrenzialità che non si limita all'aspetto formale (proponendosi come «comentario-dílogo» in alternativa al «comentario-sermón») ma investe l'intero sistema ideologico (religioso, etico e sociale). Riferita paradigmaticamente la profezia della strega alle tradizioni bibliche, millenaristiche e carnascialesche, portatrici di messaggi di rovesciamento dell'ordine sociale, Riley mostra come la lezione cervantina – filtrata attraverso un «desengaño» che annichilisce l'iniziale istinto riformatore – sia essenzialmente una lezione di pragmatismo ed umiltà. Al testo narrativo Cervantes riserva un ruolo sperimentale, subordinato al fine di esprimere le sempre nuove, ma sempre più precarie, soluzioni escogitate dall'uomo per sopravvivere in un mondo di crisi (esplicito è il richiamo a F. Kermode).

Oltre che interesse, suscita in me qualche perplessità il saggio bibliografico di M.T. Malo de Molina, *Análisis de la bibliografía cervantina de los años ochenta (1980-1988)* (pp. 131-148); al quale – credo – l'elenco della produzione spogliata avrebbe conferito una concretezza e un'utilità sicuramente maggiori. Mi domando infatti se il criterio quasi esclusivamente quantitativo, espresso in cifre e grafici, sia sufficiente per un'«analisi» della produzione scientifica su Cervantes; e mi chiedo se lo spoglio su cui si basa sia da ritenersi del tutto esaustivo visto che un rapido controllo sulla bibliografia italiana, a me più vicina, dà risultati diversi. Per esempio, la Malo de Molina non cita l'Italia neppure tra i paesi (Colombia, Portogallo, Germania, Jugoslavia, Romania e Giappone) con il numero più basso di lavori monografici su Cervantes (1); trovo invece che l'Italia ne possiede 3 a firma di L. Bianchi (1980), A. Ruffinatto (1983), R. Rossi (1987). Fra le riviste non specializzate con il minor numero di voci (3), la studiosa si limita a citare «Criticón», «Ideologies and Literatures», «Boletín de la Real Academia Española» e «Hispania»; evidentemente avrebbe dovuto considerare anche «Studi Ispanici» di cui sicuramente 3 schede sono riferibili al periodo '80-'88.

Infine, lo studio di A. Navarro González (+) confronta la *Selva de aventuras* di Jerónimo de Contreras con il *Persiles* (pp. 63-82).

Formano la sezione delle «comunicaciones» ventiquattro contributi: C. Escudero, O.L. Ayala Flores, J.M. Lucía Megías, J. García González, S.A. López Navia, D. Pini Moro e A. Laskier Martín studiano il *Quijote* dal punto di vista retorico, ideologico e narratologico; G. Günter, K. Inamoto, F. Luttkhuizen, M.J. Gómez Sánchez-Romate e P. Tena studiano tematica, poetica e organizzazione narrativa delle novelle; J. Servera Baño e C. Soriano studiano il *Persiles*; J. Gracia García studia il *Viaje de Parnaso*; M.M. Gaylord, A. Rey Hazas e M.F. Franco Carrilero indagano aspetti della poetica cervantina; P.M. Vega Rodríguez studia la paremiologia cervantina; K. Inamoto, M.A. Roca Mussons e E. Sola indagano l'interrelazione, ipotetica o reale, tra Cervantes e suoi contempora-

nei (Lope de Vega, Antonio de Sosa, Lo Frasso). F. Sánchez Castañer scrive sul *Quijote* di Avellaneda. K. Sabik e E. Domínguez de Paz in collaborazione con P. Carrascosa Miguel presentano due contributi di ambito comparatistico. Nell'impossibilità di dar conto di tutti, mi preme richiamare l'attenzione su due saggi: *Los espacios de la poética cervantina* (pp. 357-368) in cui M.M. Gaylord sfrutta con efficacia suggestioni di Bachelard per mettere a fuoco le polarità entro cui oscilla la poetica di Cervantes; e *Conjeturas sobre un autor, una obra y la enigmática evaluación de Miguel de Cervantes: Antonio de lo Frasso y «Los Diez Libros de Fortuna de Amor»* (pp. 393-407) di M.A. Roca Mussons: un saggio penetrante che integra i risultati della ricerca archivistica con un apporto critico estremamente fine e sorvegliato, particolarmente idoneo a indagare il triplice oggetto nonché le molteplici forme di testualità da esso implicate.

Donatella Pini Moro

J.A. Pérez-Rioja, *La España de los años 20 en el lenguaje*, Madrid, Asoc.de escritores y artistas españoles, 1990, pp.227.

Un ensayo de lexicología: J.A. Pérez-Rioja, *La España de los años 20 en el lenguaje*. Una vez más J.A.P.-R. concreta su dedicación lingüística con este curioso léxico que presupone la elaboración de unas dos mil fichas. El autor recupera semejante número de palabras y frases idiomáticas del acervo expresivo propio de la década de entreguerras, en la que, después de la primera guerra mundial y antes de la civil española, se dio efectivamente el cambio de siglo con el remate del XIX y el arranque del XX. En aquellos años veinte, hoy remotos debido al frenesí existencial que ellos mismos estrenaron, la supervivencia de cierta civilización y cultura decimonónicas dejó por fin paso libre a un dinamismo innovador que afectó a las estructuras de la sociedad española con sentires y pensares distintos, con modas y modos novedosos; por eso J.A.P.-R. los ha escogido como entorno epocal de su investigación léxica, con la que ha escudriñado el «lenguaje» en cuanto «reflejo imparcial y fidelísimo de la realidad».

El autor se ha guiado por la memoria personal en su propósito de fijar voces y sentidos que caracterizaron la intercomunicación práctica de aquella época; sin embargo, también acredita el uso de palabras y frases a través de la documentación literaria (tratóndose del lenguaje comunicativo, privan los testimonios del 'género chico') o hace constar la aceptación general de las mismas comprobando su uso periodístico. Ordena el acopio de materiales según una repartición cuidadosamente razonada, dejando para el final el criterio alfabético; empieza por reflejar en su léxico el cambio epocal que conocieron los años veinte y divide así el *corpus* en dos capítulos: I «La España anclada en el pasado: palabras y expresiones fosilizadas» (pp. 11-143) y II «La España abierta que ya mira al futuro: neologismos y extranjerismos» (pp. 145-220). Luego subdivide ambas particiones en grupos ideológicos sugeridos por varias estructuras de la realidad referente tanto material como vivencial; este espectro socio-cultural se transparenta en los 14 apartados del capítulo primero y en los 12 del segundo. Finalmente, dentro de

cada apartado, elabora las entradas, ordenadas alfabéticamente, estableciendo la relación entre el signo y la realidad designada por medio de la concomitancia sinonímica, la ejemplificación del uso, la puntualización de las circunstancias del empleo. Los dos capítulos y cada grupo ideológico van precedidos de un prólogo breve o extenso pero siempre aclarador de formulaciones, contenidos y referencias circunstanciales; estos textos junto con un «Propósito» y el «Colofón» y, sobre todo, con la peculiar elaboración de las entradas hacen de este trabajo, cuyo cañamazo es un léxico, un ensayo de lexicología según anticipa, y a buen derecho, su título.

El libro que acabamos de presentar, si bien puede resultar una lectura agradable para cualquier aficionado a la palabra, igualmente será de interés para el lexicólogo; sustentemos ambas aseveraciones por medio de algunas muestras. Muchas entradas devuelven costumbres olvidadas (p.ej., *sisa* I.3, *carabina* I.5) o delatan el cambio meramente nominal de otras (p.ej., *yernocracia* I.3), proporcionan repastos de la historia (p.ej., *carcunda*, *moro Muza* I.2) y de la infra-historia (p.ej., *simón* I.11, *don Rodrigo* I.14). Aún más cautivador es averiguar, a través del léxico, los procesos de una vertiginosa modernización material o no; y, a la vez, comprobar cómo la pronta mutación léxica, el préstamo, va amoldándose a la lengua receptora (p.ej., *speaker*, *locutor de radio*, *locutor* II.21) aunque se da el caso contrario del calco que no logra imponerse (p.ej., *balompié*, *foot-ball*, *fútbol* II.20).

Inferimos que el léxico de oficios y medios de transporte es el más cambiante (p.ej., *ama seca*, *aya*, *chacha*, *niñera* I.5, *nurse* II.21) y las designaciones de diferentes vehículos de tracción animal, *berlina*, *carro*, *landó*, *simón*, *tartana*, que conviven con los de motor, *jardinera*, *tranvía de sangre*, para luego quedar derrotados, *ómnibus*, *tranvía* I.11, *automóvil*, *motocicleta* II.15). Por el contrario, comprobamos que apenas ha quedado anticuado el léxico de comidas, bebidas y dulces a pesar de que la comercialización fue imponiendo, ya por entonces, muchos productos extranjeros y a menudo con sus denominaciones de procedencia; también es curioso verificar el afán por ennoblecer productos locales con denominaciones extrañas (p.ej., *bisocho* por *biscuit*, *filete de solomillo* por *entrecot*, *castañas confitadas* por *marrons glacés* II.23). Descubrimos, incluso, el desquite del léxico castizo (p.ej., *cochero* I.5, *chauffer*, *chófer* / *chofer*, *conductor* II.5) o la novedad semántica del signo tradicional (p.ej., *botera* I.5, *lavabo* I.10) y, al revés, el cambio de designación para el mismo referente (p.ej., *botica*, *farmacia* I.6).

Pasando a una lectura propiamente lingüística podemos extrapolar las valencias semánticas de las composiciones (p.ej., *cagarraches*, *cagatintas* I.5), de las parasíntesis (p.ej., *desojarse* I.14), de las familias léxicas (p.ej., la de *señor* I.3), de las derivaciones (p.ej., *frescachona*, *frescales* I.2), del género natural (p.ej., *comadre*, *compadre* I.3) y del gramatical (p.ej., *chancla*, *chancho* I.7); sin contar con la clave de lectura de la elipsis fraseológica (p.ej., *gallo de Morón* I.2, *sastre del Campillo* I.14).

J.A.P.-R. con este ensayo ha logrado su propósito de fijar voces y sentidos que caracterizaron el vocabulario de una época, recopilar un repertorio epocal, es decir sincrónico, de testimonios léxicos todos ellos peculiares, unos por obsoletos, otros por novedosos; asimismo, debido a su sentido vivo de la realidad lingüística, nos ha proporcionado un ensayo de amena lectura.

Teresa M. Rossi

AA.VV., *Dialoghi. Studi in onore di Lore Terracini*. A cura di Inoria Pepe Sarno, Roma, Bulzoni, 1990, due voll. di complessive pp.XIV-778.

Lore Terracini ha voluto congedarsi anticipatamente dall'insegnamento, e i suoi amici hanno voluto salutarla con questi *Studi*. Come sempre, di tali raccolte non si può se non dare una generica notizia. Data l'età di Lore, non è certo il caso di prendere troppo sul serio quel congedo; tuttavia, come vedremo, la pubblicazione non manca di qualche patetismo.

Gli studi raccolti sono 52. I temi di esso sono disparati, eppure l'insieme, senza volerlo, è allusivo alla vita della persona cui si dedica l'omaggio. Alcuni sono d'argomento strettamente linguistico; 19 hanno per oggetto testi o temi spagnoli dei secoli XIV-XVII, oltre a ben sette di tema cervantino; undici sono d'argomento ispanoamericano; 7 riguardano oggetti del Novecento spagnolo; uno solo riguarda il XIX secolo, nessuno il Settecento. Chi conosce Lore e chi consulta la bibliografia di lei, premessa, vede una vaga analogia tra l'insieme dei testi-omaggi e l'attività complessiva della persona cui sono dedicati. Non direi tuttavia che l'accentuata dedizione dell'autrice allo strutturalismo e alla semiotica trovino corrispondenza.

Il patetismo cui accennavo è generato essenzialmente dal cinquantatreesimo scritto, che naturalmente precede gli altri (ordinati alfabeticamente per autore): *Lore Terracini: quarant'anni con gli studi di ispanistica* (pp.13-26) di Carmelo Samonà, defunto durante la preparazione dei due volumi. Uno scritto che viene da un profondo affetto e da una solidissima stima, ma che appunto su tali fondamenti basa una schiettezza che è rara in genere, tanto più in simili circostanze, e che fa onore ad ambedue. Più che mai ho sperimentato in questo che possibilmente è stato l'ultimo prodotto di Samonà ciò che da innumerevoli anni di lui sentivo (e lo sentivo accentuatamente da lombardo nei confronti di un siciliano): che in lui si esprimeva un'autenticità scavata, che non cercava una facile coincidenza cameratesca, ma faceva all'interlocutore l'onore di ritenerlo degno dell'espressione anche di un dissenso, di un dissenso magari profondo, ma per nulla personalistico. «L'amministrazione dei ricordi», egli dice, gli risulta difficile, evocando la sua lunga solidarietà con Lore; vi furono tra loro «divergenze complesse», «piccole impazienze», «significativi silenzi». Lore «attendeva alle cose più severe con una strana leggerezza»; lui invece era «pigro, lento, disordinato, rosso da continue incertezze su ciò che facevo e su come lo facevo». Samonà aveva vissuto l'esperienza crociana; l'assenza di crocianesimo in Lore (che aveva passato otto anni decisivi, 1938-1946, a Tucumán, profuga per ragioni razziali) la liberava dalla necessità di «drammatiche abiure». Un aspetto dell'esperienza strutturalista in cui si inseriva completamente l'attività di Lore sembrava a Samonà «insopportabile». Il cammino critico di Lore era diverso dal suo; ma doveva convenire che «ciò che non mi era congeniale sul piano del metodo mi seduceva a livello dell'espressione e, insomma, per la lucentezza e per il brio delle singole proposte». Soprattutto lo attraeva *I codici del silenzio*. Gli pareva che negli ultimi tempi Lore avesse dato il meglio di se stessa. (Pensai qualcosa di simile a Barcellona, udendo la relazione plenaria di Lore al Congresso dell'*Asociación internacional de hispanistas*, nel 1989: forse, malgrado la differenza d'età, l'analogia della formazione – meno linguistica, e invece con radici crociane – rendeva le mie reazioni più simili a quelle di Samonà.)

Una caratteristica rara, anche perché molto costosa in termini di dedizione, è da rilevare in questi *Studi*, e da indicare come modello da seguire: li conclude un ampio (pp. 753-778) *Indice degli Autori*, a cura di Alfredo Renzetti.

Franco Meregalli

Kurt & Roswita Reichenberger, *Das spanische drama in Golden en Zeitalter*, Ein bibliographisches Handbuch, Kassel, Reichenberger, 1989, pp. 319.

Ritornano i Reichenberger, non solo in veste di benemeriti editori, ma in prima persona come studiosi, con questo «Inventario di bibliografie». Forse sarà per pura perversione, ma ho letto queste pagine tutte d'un fiato: attraverso le numerose partizioni e sottodivisioni vi si delinea in effetti una radiografia della ricerca sul teatro aureo dai suoi albori ai nostri giorni. Dopo le chiavi di rigore, si comincia con un capitolo generale intitolato «El teatro de los siglos de oro» (pp. 40-46); e nel primo suo paragrafo, «Bibliografía sobre obras teatrales», ecco disegnato l'itinerario della bibliografia teatrale spagnola da La Barrera a Agustín de la Granja; né manca un settore di «Reseñas de la investigación sobre teatro aurisecular» ed uno che rassegna le «Bibliografías de traducciones dramáticas»: e qui si conferma la mancanza di quella bibliografia delle traduzioni italiane che molte volte ho lamentato.

Le pagine dove le scoperte e le curiosità spesseggiano sono quelle dedicate alle «Bibliografías de orientación temática» (pp. 47-58): si sapeva delle ripetute bibliografie dedicate a temi come quello di Don Juan, ma sorprende che ne appaia anche una dedicata a *Los amantes de Teruel* (effettuata nel 1982).

La sezione 4, «Los autores y sus obras dramáticas» (pp. 59-172), è naturalmente la più densa: ordinata cronologicamente, va dalle origini ai «valencianos», alla «generación» di Lope, a Lope stesso e a Calderón. E poi con intuizione felice i Reichenberger distinguono una «generación de Calderón» (Bocángel, Cáncer, Ana Caro, Coello, Cubillo, Enríquez Gómez, Matos Fragoso, Moreto, Quirós, Zorrilla, Solís, Juan Vélez de Guevara, Juan de Zabaleta; io ci avrei inserito anche Montalbán, che a dar credito alle date non può far parte di quella di Lope) da una «escuela de Calderón» (Bances Candamo, Calleja, Cañizares, Diamante, i fratelli Figueroa y Cordoba, Hoz y Mota, Sor Juana, Lanini y Sagredo, Mulet, Salazar y Torres, Vera Tassis).

Ma ci sono anche bibliografie del fatto teatrale (pp. 173-200): la scenografia e le rappresentazioni, i capocomici e le compagnie, i teatri regionali, quelli all'estero: Cuba e le colonie, il Perù, Bruxelles, Gant, Tangeri.

Poi si passa alla «Impresión de obras dramáticas» (pp. 201-226), con bibliografie riguardanti i luoghi di stampa (Barcelona, Madrid, Salamanca, Sevilla, Valencia, stampe all'estero), le collezioni e le Parti, le edizioni *sueeltas*, le *relaciones*, il teatro minore. Infine i cataloghi delle biblioteche pubbliche e private dove figurano collezioni di teatro (pp. 232-289).

Insomma: non si sa se ammirare di più l'ampiezza dell'informazione che un «catalogo di cataloghi» presuppone, o la sicurezza di taglio, consapevole delle moderne prospettive *testo letterario/testo scenico*. Indubbiamente uno strumento di cui non si potrà più fare a meno.

Maria Grazia Profeti

Lope de Vega, *Teatro*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 984.

Di mestiere battiloro, Lope de Rueda, nato a Siviglia intorno all'anno 1508, conobbe la sua vera vocazione quando si aggregò a una compagnia di commedianti italiani vagante per la Spagna nel decennio 1540-50. Si trasformò così in attore e capocomico e divenne l'iniziatore del teatro moderno in Spagna. Su ciò concorda sia il giudizio dei suoi contemporanei che quello della moderna storiografia.

Si sa, Rueda non era stato il primo a scrivere testi drammatici. Lo avevano preceduto Fernando de Rojas, Juan del Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente e Torres Naharro. Era stato invece il primo a sottrarli all'esclusiva della letteratura, alle dilettezze squisitamente liriche, al ritualismo liturgico o alle grevi tirate moralistiche. Ed era stato il primo, anche, a stanare le rare e privatissime rappresentazioni dai saloni dei palazzi per renderle divertenti ed esibirle al popolo e alla gente comune nei cortili e sulle piazze. In breve, questo tipo di intrattenimento aveva prodotto un entusiasmo che nel giro di qualche decennio avviò l'eccezionale fioritura del teatro del «Siglo de Oro». E' chiaro che in sede letteraria non è possibile alcun confronto tra *La Celestina*, le *Egloghe* di Encina, le commedie di Torres Naharro (pregevoli, ma concepite e pubblicate in Italia, e dunque prive di effetti immediati in Spagna) e le rudimentali commedie di Lope de Rueda. Le commedie di Rueda sono teatro. E il teatro non è soltanto letteratura. Esso è, per destinazione immediata, spettacolo, messinscena: combinazione viva di testo poetico, di attori e di pubblico. Ne scaturisce una interpretazione sempre rinnovata e con esiti conseguentemente sempre diversi. Ed è anche reazione, a volte estrosa, di pubblico di fronte al palcoscenico.

Ciò spiega perché un Rueda o un Ruzzante, tutti e due attori e capocomici prima che autori, hanno nella storia del teatro un'importanza che poeti colti e più ispirati spesso non hanno. E ciò spiega anche perché due grandi quali Cervantes e Lope de Vega, entrambi estimatori de *La Celestina*, non presero neppure in considerazione di fare di Fernando de Rojas il padre del teatro spagnolo. Anzi, nel suo prologo alle *Ocho Comedias*, del 1615, l'autore del *Don Quijote*, aveva attribuito a Lope de Rueda («varón insigne en la representación y en el entendimiento») i primi passi del teatro spagnolo, ricordando di avere assistito alle sue rappresentazioni cinquant'anni prima. Analogamente, Lope de Vega, più giovane di Cervantes, in una battuta della commedia *Virtud, Pobreza y Mujer*, del 1625, volendo difendersi dall'accusa formulatagli da Giambattista Marino di ignorare i precetti, esclama che questi in Spagna non erano stati rispettati neppure dal Rueda e dal

Naharro, inventori della commedia. In altri termini, sia Cervantes che Lope de Vega sapevano bene che *La Celestina*, scritta quando in Spagna non esisteva nessun teatro, non era un'opera teatrale in quanto assolutamente priva, benché strutturata in forma dialogata, di traducibilità scenica. Nel teatro e per il teatro erano nate invece tutte le battute e tutte le scene dell'intera opera di Lope de Rueda. Tanto che i caratteri di stampa le opere di Rueda (*Armelina, Eufemia, Medora, Los Engañados, Pasos*) li videro soltanto dopo la morte dell'autore, ad opera di Juan Timoneda, nel 1567.

È dunque sulla strada aperta dal Rueda, sui suoi scarni ma efficaci modelli (che fra l'altro molto devono alla commedia italiana, soprattutto a *Gl'ingannati*, di autore anonimo, e a *La Zingana* di Giancarli), che prese avvio la straordinaria fioritura del teatro spagnolo a partire dalla fine del Cinquecento. In Italia, la modesta fortuna della *comedia* spagnola secentesca, di gran lunga inferiore a quella dei coevi teatri francese ed elisabettiano, è probabilmente da imputarsi alla sua peculiarità, cioè all'ambito culturale controriformista in cui si è sviluppata e, conseguentemente, alle «resistenze di un'autorevole storiografia d'ispirazione laicistica e anti barocca che ne hanno frenato l'approccio e le possibilità di conoscenza».

La recente uscita, presso Garzanti, del primo dei tre volumi del *Teatro del «Siglo de Oro»*, dedicato a Lope de Vega (gli altri due interesseranno rispettivamente Tirso de Molina e Calderón de la Barca), rappresenta un evento importante per la conoscenza critica in Italia di una sia pur minima parte della immensa produzione di quel «mostro dell'ingegno» che è tra i grandi del teatro di tutti i tempi. Il volume contiene *La nascita di Cristo, Il Cavaliere di Olmedo, Fuente Ovejuna, Non è vendetta il castigo, e Nuova arte di far commedie in questi tempi*, con nota introduttiva di Mario Socrate. Le opere sono tradotte in versi, con testo a fronte, da Carmelo Samonà (*La nascita di Cristo*), Mario Socrate, (*Il Cavaliere di Olmedo*), Francesco Tentori Montalto (*Fuente Ovejuna*), Maria Grazia Profeti (*Non è vendetta il castigo, Nuova arte di far commedie in questi tempi*). Un cast di specialisti di grande competenza filologica e di fine sensibilità artistica che, nonostante l'enorme difficoltà di una simile operazione, rende una versione egregia. Gli altri due volumi annunciati sono curati da Maria Grazia Profeti (Tirso) e Carmelo Samonà (Calderón).

Nella prefazione al complesso dell'opera, apposta a questo primo volume, il compianto Samonà si pone il problema della complessità di offrire del teatro spagnolo del «Siglo de Oro», del suo patrimonio letterario, un campionario adeguato. L'antologia, si sa, comporta una selezione su centinaia di commedie tentando di offrire una «visione intera della *comedia* secentesca attraverso la testimonianza di appena undici opere dei soli rappresentanti maggiori». Ma l'operazione non mancherà di avere i suoi frutti, un suo preciso significato perché se già noti sono gli universi della drammaturgia inglese e francese i lettori italiani conosceranno i tre autori più rappresentativi di quella spagnola leggendone i testi in una serie relativamente omogenea. Con Lope conosceranno «il momento della grande riforma delle tecniche e della concezione stessa della macchina teatrale: la nascita della *comedia* come veicolo di contatto e di comunicazione col grande pubblico, consacrata dal superamento delle regole classiche sia a livello formale, della lingua e dei moduli compositivi, sia a quello tematico, delle varie proposte di contenuto e delle relative combinazioni». Con Tirso de Molina, subito dopo, «queste ultime si ripresenteranno loro con accentuazioni e tonalità diverse, e in circostanze (quella del libertino, del pecca-

tore, del cortigiano) disponibili a scandagli e ad approfondimenti di aspetti particolari». In Calderón, infine, si osserverà «la fase culminante dell'esperienza, la forma per eccellenza manieristica e spettacolare di un teatro che ripensa ormai se stesso come un repertorio ben collaudato, e raggiunge, lavorando sui soliti temi e stilemi, un'ulteriore intensità di apparato concettuale e di trattamento linguistico».

Tra le opere presenti nel volume i lettori italiani trovano *Il Cavaliere di Olmedo*, dove gli eterni demoni ispanici, amore e morte, colorano tragicamente il protagonista, don Alonso, nel momento di maggiore incanto del suo corrisposto amore per Inés: è assassinato a tradimento da Rodrigo, cui il padre della fanciulla aveva fatto promessa. Fabia, la mezzana propiziatrice dell'intesa d'amore, «ombra» benefica nei primi due atti, cede poi il posto alle «ombre» della gelosia di Rodrigo che vieppiù s'infittiscono sinistre e predicano ad Alonso la fine. Ispirandosi a un episodio della rivolta dei *Comuneros* (1520-21) e recuperando temi e motivi medievali, Lope de Vega compone insieme teatro e splendida poesia. E trovano poi l'opera più emblematica e più nota della produzione e dell'ideologia di Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, il dramma storico composto tra il 1612 e il 1614 e il cui titolo è tratto dal nome del villaggio andaluso dove ha luogo l'azione. Fuente Ovejuna era nel regno dei Re Cattolici un feudo dell'ordine militare di Calatrava. Nella storia teatrale, ricordiamo rapidamente, la cittadina è governata tirannicamente dal *Comendador* Fernán Guzmán, avvezzo a prendere con la forza le mogli e le figlie dei suoi sudditi. Finché questi ultimi, scossi e fatti vergognare da Laurencia, una delle vittime, si stancano di sopportarne i soprusi, prendono di assalto la sua residenza e lo uccidono gettandone il corpo da una finestra sulle picche brandite dalle donne nella piazza sottostante. All'inviato dei Re Cattolici, che interroga sotto tortura vari membri della popolazione per sapere chi ha ucciso il *Comendador*, tutti rispondono: «Fuente Ovejuna!». La impossibilità di individuare un preciso responsabile induce il Re e la Regina a prendere il villaggio sotto la propria protezione.

La storia fu tratta da Lope de Vega da una *Crónica* del 1572 e da altre diffuse memorie della rivolta di Fuente Ovejuna risalente al 1476. Ma nel documento storico le ragioni della rivolta contadina del villaggio sono di carattere sociale ed economico: una sollevazione contro gli abusi e i soprusi del feudatario del luogo che tiranneggia e depreda le campagne. Scrittore di teatro, Lope de Vega, pur su questo sfondo politico, impernia il racconto scenico su una storia d'amore e d'onore, di sicuro effetto emozionale e teatrale. Ma le motivazioni sociali della rivolta popolare di Fuente Ovejuna, che si inquadra negli accadimenti della guerra per il possesso di Ciudad Real, nei tre atti della commedia restano complemento integrante, sfondo dell'adesione dello scrittore al disegno dei Re Cattolici: debellare il potere feudale e favorire il trasferimento di tutta l'amministrazione della giustizia al potere centrale. L'opera dunque riproduce retrospettivamente i sommovimenti del lungo periodo della crisi del feudalesimo, quando, tra la seconda metà del Quattrocento e l'inizio dell'età imperiale, il potere regio, scontrandosi con la tracotanza dei nobili e con i loro secolari privilegi, portò la Spagna ad assurgere a potenza egemone. Ancora alla sua epoca, ripercorrendo in età matura le motivazioni che sottendono ai disegni politici dei Re Cattolici e dei loro successori asburgici, Lope de Vega celebrava nelle sue opere di teatro il più grande degli imperi d'Europa.

Giovanni Battista De Cesare

Pedro Calderón de la Barca, *The schism in England*. Transl. K. Muir and A.A. Mackenzie, introd. A. Mackenzie, Warminster, Aris & Phillips, 1990, pp. x-260.

Ai Reichenberger di Kassel, alla casa Tamesis di Londra e ad alcune sporadiche iniziative nella stessa Spagna si aggiunge una nuova serie di edizioni di opere meno note di Calderón. Siamo sulla via del superamento anche nella pratica editoriale di quell'eccesso di semplificazione per cui l'ambiente ispanistico, soprattutto l'ambiente spagnolo, riduceva Calderón a tre o quattro opere da prendere sul serio, facendo finta che questa classificazione fosse frutto di una selezione critica, e non, come era per lo più, disattenzione per un autore spagnolo semi-emarginato.

I due editori-traduttori, che hanno già tradotto in altra sede (Lexington, University of Kentucky, 1980, 1985) sette «comedias» calderoniane, annunciano già un ulteriore numero della serie di Warminster, l'edizione critica e la traduzione di *El mayor monstruo los celos*.

Tale loro assidua opera è degna continuazione della grande tradizione iniziata in Gran Bretagna da Wilson e da Parker, in questo caso è una continuazione dell'articolo del 1948 di Parker, da cui procede gran parte della produzione critica sull'opera qui edita, compresi i ripetuti interventi di Francisco Ruiz Ramón. A pochi mesi dalla morte di «Alec», questi rimandi bibliografici assumono il tono di un affettuoso ricordo, anche per chi scrive, che per molti anni si considerò discepolo di Parker, come calderonista, benché il suo ardente calderonismo, documentato in scritti del 1946 e 1947, sia anteriore perfino alla conoscenza dell'esistenza di un calderonista di nome Parker.

È veramente singolare che un'opera così legata ad avvenimenti essenziali della storia d'Inghilterra come *La cisma de Inghilterra* di Calderón non abbia avuto finora una traduzione inglese, e ciò malgrado la nota ammirazione di Shelley per quest'opera, posta in rilievo settanta anni fa da Salvador de Madariaga. La Francia, per esempio, ne ebbe due, una di Damas-Hinard del 1869 ed una di Robert Marrast e André Reybaz del 1960.

Non oso giudicare la traduzione offerta da due traduttori qualificati e direi anche complementari, perché se la Mackenzie è specificamente qualificata per quanto riguarda Calderón (ma anche altre espressioni del teatro spagnolo) Kenneth Muir lo è per quanto riguarda Shakespeare (e quindi è autorevole quando rifiuta l'affermazione di Parker della superiorità dell'opera calderoniana sulla shakesperiana). Qui ci occupiamo piuttosto dell'ampio studio iniziale e dell'attento commento, dovuti questi, come l'edizione del testo spagnolo, alla Mackenzie.

Per quanto riguarda il testo, questa tende ad accettare più di quanto faccia Ruiz Ramón le proposte di Vera Tassis; ma ormai tutti, credo, sono ora più inclini a riconoscere i meriti di Vera Tassis, e non solo i macroscopici (ciò che ha salvato lui, di Calderón, è salvo; quasi tutto quel che non è riuscito a salvare lui si è perduto).

Nel 1948 Parker era così disorientato per quanto riguarda la datazione dell'opera che non escludeva che potesse essere posteriore alla morte di Carlo I, 1649. Ora ci si inclina, e lo stesso Parker alla fine ha inclinato, ad identificare l'opera calderoniana con una, omonima ma anonima, citata in un documento del 1627. La Mackenzie adduce argomentazioni in favore di questa data. Sappiamo con certezza che Calderón aveva già

scenificato un episodio di storia inglese, per incarico della corte, nel 1623: *Amor, honor y poder* tratta del re Edoardo III. Il testo di *La cisma* non esige uno sviluppo scenografico particolare, e quindi è da supporre che sia anteriore al 1640, anno in cui fu a disposizione delle rappresentazioni di corte il Coliseum: sembra ovvio che, rappresentandosi scene di corte, i mezzi scenografici più ricchi non si sarebbero lasciati oziosi, se erano a disposizione. *El purgatorio de San Patricio* di Calderón fu rappresentato nel 1627-8 dalla compagnia di Andrés de la Vega, la stessa che nel 1627 rappresentò l'anonimo *Cisma de Inglaterra*. Mi paiono sintomi convergenti sull'identificazione in Calderón dell'autore di *La Cisma de Inglaterra* del 1627, e quindi di questo col testo da noi posseduto, stampato da Vera Tassis nella sua *Octava parte*, pubblicata nel 1684, quasi sessant'anni dopo la rappresentazione.

Questo caso ci dice come le ricerche archivistiche degli inglesi (che riconoscono Edward Wilson come antesignano in questo campo) hanno gettato parecchia luce sulla collocazione storica delle opere calderoniane, riducendo, anche se non eliminando, le nostre perplessità e rendendo possibile un meno aleatorio profilo storico.

Ann Mackenzie confronta la fonte, identificata con *La historia del cisma de Inglaterra* di Pedro de Ribadeneyra (l'identificazione si considera acquisita col testo di Calderón. E' proprio il confronto che ci permette di giudicare quanto libero Calderón si sentisse di fronte alla sua fonte. L'Enrico VIII di Calderón è un personaggio angosciato, consapevole prigioniero dei suoi errori e dei suoi peccati; che poco ha che fare col personaggio di Ribadeneyra. Se vogliamo usare la parola «tragedia» a proposito de *La cisma*, facciamolo pure; ma resta chiaro che il vero protagonista è Enrico, che non muore alla fine dell'opera. Questa viene definita dall'autore, negli ultimi versi: «la comedia/ del docto ignorante Enrique,/ y muerte de Ana Bolena». In effetti, questa appare nella scena finale, ma solo come cadavere «cubierto con un tafetán». Enrico VIII è il vero protagonista: una delle creazioni più profonde di Calderón, mal definibile come «mostro sanguinario», come fa Ribadeneyra, ma fanno anche alcuni storici protestanti.

L'ampio commento serve come appoggio specifico ad affermazioni dell'introduzione, talora con un esplicito distanziamento dal precedente di Ruiz Ramón. Rileverò qualche osservazione suggestiva. «Calderón was much influenced by Cervantes, particularly during the early years in his career»: siamo sulla linea di Wilson; e il tema è ben lontano dall'essere esaurito. Vv. 901-2: «alcuni editori» pensano che i versi: «y más si os miran a vos, Ana, tan divina y bella» siano detti «a parte», ma che non risulta dal testo di Vera e non è necessario. Contrariamente alla Mackenzie, penso che quegli editori abbiano ragione. Comunque il caso dimostra che una modestissima *emendatio* di un testo che senza dubbio esige interventi (lo devono riconoscere anche gli estimatori di Vera, tra i quali mi pongo) può alterare l'immagine complessiva di un personaggio. Purtroppo un autore così ricco di implicazioni e di sfumature ci è giunto in modo assai approssimativo; qui poi la differenza acquista un particolare spicco per il fatto che i versi sono alla fine del primo atto, 1063-65: essenziale per capire Enrico. Ribadeneyra, ricorda la Mackenzie, notava che i caratteri dei due coniugi non erano compatibili. Anche per Calderón non furono le tentazioni di Anna Bolena a porre in crisi Enrico. Questi dice ripetutamente, prima di conoscerla: «triste estoy». E' il suo rapporto con Caterina che lo rende triste, perché essa non corrisponde ai suoi «emotional needs and inclinations» 2826-29: che l'inflessibile atteggiamento espresso da Maria rifletta «Calde-

ron's own attitude, together with that of the audiences for which he composed» mi sembra un'adesione ad una convenzionale immagine di Calderón.

La conclusione dell'opera è più aperta, più ambigua. Perché non pensare che Calderón, che ben sapeva quale fine abbia avuto Mary, non inclinasse piuttosto al possibilismo di Enrico? Ciò ha un rapporto con l'atteggiamento di Calderón nei confronti del Conte Duque, a proposito del quale si potrebbe discutere ciò che la Mackenzie ne dice a p.5.

Franco Meregalli

Gregorio Mayans y Siscar, *Epistolario X. Mayans con Manuel Roda y Conde de Aranda*. Transcripción, estudio preliminar y notas de Antonio Mestre, Valencia, Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, 1990, pp. 447.

Dopo la pubblicazione dei tre tomi contenenti la corrispondenza tra Mayans e il bibliotecario della madrilenia *Real Biblioteca*, Martínez Pingarrón, Antonio Mestre ci offre ora l'edizione di questo carteggio tra l'erudito valenziano e due fra i maggiori protagonisti della politica riformatrice carolina, Manuel Roda e il conte di Aranda, che arricchisce ulteriormente i temi già trattati nel carteggio con Martínez Pingarrón. Mayans nel suo tortuoso e difficile itinerario del rapporto tra il ruolo dell'intellettuale e quello dei politici nel contesto della complessa e spesso contraddittoria progettualità riformatrice dell'assolutismo illuminato borbonico, si troverà a fare i conti con il personale politico delle diverse segreterie di Stato. I rapporti con i ministri di Filippo V (Grimaldo, Patiño, Compuesta, il cardinale Molina) e di Ferdinando VI (Carvajal, Ensenada e Rávago) erano stati piuttosto tesi e si erano conclusi quasi tutti con la scelta da parte di Mayans di emarginarsi da quelli che egli considerava meri intrighi di Corte per dedicarsi completamente ai suoi studi storici e alle edizioni delle opere dei maggiori rappresentanti del criticismo erudito del tardo Seicento. Ma pur ritirato nella nativa Oliva, Mayans non perderà mai il contatto con la vita politica valeziana e madrilenia, anche se solo in forma indiretta non per questo meno pressante.

Ma quello di Mayans è un rapporto ambiguo con il potere, perché da un lato egli avverte e sottolinea sempre con grande fermezza la superiorità e il ruolo guida della cultura nei confronti della politica, tanto da operare la scelta di non «sporcarsi mai le mani» con essa e non venirne mai a patti compromissori, e dall'altro egli è anche convinto che solamente con l'appoggio del potere era possibile realizzare la riforma culturale del Paese. E' con l'arrivo in Spagna di Carlo III che ciò che era risultato impossibile con i due precedenti sovrani, cioè un rapporto di collaborazione e di guida della politica riformatrice, pare risulti ora invece concretamente fattibile.

Ma le cose non sono semplici. I rapporti con Roda sono certamente molto aperti e cordiali, ma ciò nonostante il ministro preferisce sempre tenere le distanze dal supposto «radicalismo» del valenziano. Questo atteggiamento si era già manifestato nella vi-

cenda della pubblicazione di quelle *Observaciones* al *concordato* del 1753 che Mayans aveva inviate ad Ensenada e questi aveva subito passate a Roda, che dal 1754 al 1757 coprì un incarico presso la Segreteria di Stato prima di partire per la sua importantissima missione romana. Roda aveva postillato minuziosamente il manoscritto mayansiano, ma quando il valenziano gli chiederà nel 1756 di interessarsi alla sua pubblicazione, Roda gli risponderà: «Ignoro cuál sea la obra de que Vm. me habla, suponiendo la havré visto, por parar en la Secretaría de Estado, pues en ella non hai obra alguna de Vm., que yo sepa» (lettera del 3 aprile 1756). Roda è un uomo colto che possedeva una ricchissima biblioteca ma era soprattutto un uomo politico e ragionava in termini esclusivamente di opportunità politica anche se coperti dalla luce di un pensiero illuminato, mentre Mayans è tutto chiuso nell'ottica dell'intellettuale puro senza però essere capace di offrire un'alternativa concreta per uscire dall'*impasse*. Mayans non accetta cioè né di collocare all'esterno della macchina statale borbonica la frattura tra coscienza politica, né di procedere sulla pericolosa via di reintrodurre il diritto naturale come istanza della coscienza all'interno della dinamica politica aprendo così la via della crisi del «regime» assolutista. Né si rende conto consapevolmente di queste due possibilità perché gli manca la lettura della pubblicistica politica che va da Hobbes ai «philosophes». Egli riesce a superare un certo suo «provincialismo» perché è inserito in un circuito di idee europee grazie alla sua collaborazione con gli *Acta Eruditorum* di Lipsia e all'amicizia con vari intellettuali tedeschi, come Meerman, ma le sue posizioni sono sempre allineate sostanzialmente nella strettoia dell'erudizione critica, molto vicino in questo alle posizioni della scuola di Gottinga.

Un fondamentale episodio della politica culturale spagnola della seconda metà del Settecento viene ulteriormente lumeggiato dal carteggio Mayans-Roda. È quello della richiesta fatta a Mayans da parte del Segretario di Grazia e Giustizia di redigere, dopo l'espulsione dei Gesuiti di cui Roda è uno dei maggiori protagonisti, un piano di riorganizzazione degli studi universitari capace di riempire, sia con nuovi contenuti che con indicazioni di riforme istituzionali, il grande vuoto lasciato nel settore dell'istruzione dal personale della Compagnia che l'aveva sinora monopolizzato. L'*Informe sobre los Estudios* di Mayans rimarrà però inoperante perché chiuso nella segretezza del rapporto del committente Roda e spiazzato di fatto dal piano di Olavide voluto da Compomanes.

Anche con Aranda i rapporti sono giocati sempre sull'altalena di una disponibilità a collaborare e una scelta di rimanere chiuso nella sua Valenza a combattere una battaglia già perduta in partenza. Mayans conobbe il conte di Aranda a Valenza quando questi fu nominato *capitán general*, e consolidò subito l'amicizia dedicandogli la sua edizione della traduzione della *Introductio ad sapientiam* di Vives. Il grande uomo politico aragonese nutriva molta ammirazione per Mayans ma non pensò mai di utilizzarlo per i suoi progetti riformatori, lo considerava come un grande intellettuale che però andava tenuto al suo posto tributandogli solo lodi e rispetto. L'intervento infatti di Aranda presso il *Consejo de Castilla* perché fosse emanato un decreto, che di fatto però fu inoperante, col quale si rendeva obbligatoria l'adozione come libro di testo nelle sette Università della Corona di Aragona della *Gramática latina* di Mayans fu in fondo, come sottolinea giustamente Mestre, solo un «premio di consolazione».

Con il suo comportamento e il suo modo tutto elitario di intendere il lavoro culturale Mayans rischia così spesso di schizzare fuori dal quadro del riformismo illuminato, in

una presa di posizione antipolitica, che è però lontana da quella antipoliticità intesa come consapevolezza dei Lumi che la situazione data deve essere accettata così com'è e di essa ci si deve servire per avviare le riforme nel quadro di una consapevole strategia che dà per scontata la permanenza dell'assolutismo monarchico. Io credo che è proprio questo rapporto di Mayans, mai ben definito, con un potere che, lo si voglia o no, è l'unico punto di riferimento di ogni progettualità riformatrice quel che ha segnato la stessa fortuna storiografica di Mayans: figura totalmente dimenticata sino alla sua riscoperta e riproposta da parte di Antonio Mestre, che lo ha riportato alla luce con una mole immensa di studi ed edizioni critiche dei suoi scritti molti dei quali ancora inediti. Lavoro encomiabile quello di Mestre, di cui questo decimo volume dell'epistolario è l'ultima pietra cui si spera se ne aggiungeranno altre. Dove io continuo a rimanere un po' perplesso è sulla, a mio modesto avviso, forzatura che Mestre, innamorato come ogni buon studioso del suo personaggio, porta avanti sino a spiazzare gli altri *ilustrados* per far emergere in una eccessiva altezza la figura di Mayans. Ma è grazie comunque al suo lavoro, sempre preciso e puntuale, che oramai la figura di Mayans si delinea in tutta la sua grandezza ed è possibile individuarne le debolezze, i limiti e i cedimenti seguendo-lo in tutto il suo lavoro di erudito e di storico.

Giovanni Stiffoni

G.A. Becquer, *Rime*. A cura di R. Trovato, Torino, ed. dell'Anno Machadiano, 1990, pp. 221.

Recensire la traduzione è operazione indubbiamente difficile e ingrata. Già di per sé il traduttore sarà rimasto insoddisfatto dell'opera sua perché dall'esterno ingenerosamente gli si obietti e gli si argomenti e gli si censuri questa o quella scelta, frutto certo non del caso, ma di ripensamenti e di ponderazioni. Eppoi si rischia sempre di passare sotto silenzio il molto che piace per puntare il dito solo sulle poche mende rilevate, che così diventano insanabili ed irrimediabili.

Questa premessa non venga presa per una *excusatio non petita*; a me la traduzione di Trovato piace per quanto rivela di conoscenza critica e di sensibilità poetica; dunque quello che dirò venga assunto come una riflessione sul difficile mestiere del traduttore, ed in specie sulla difficoltà di tradurre un poeta come Bécquer, la cui illusoria semplicità ha segnato una linea di demarcazione nella poesia spagnola.

A tradurre Bécquer ci abbiamo provato in molti, dalla ormai classica versione delle *Rime* di Oreste Macrí, Milano 1947; attraverso le proposte di M. Penna, Torino 1953; L. Frasca, Comiso 1953; I. Scheweiger Acuti, Parma, Guanda, 1967; L. Fiorentino, Milano 1971; S. Palumbo, Palermo 1980; fino alla mia più recente per l'antologia *Parnaso Europeo* di Lucarini, e sempre con vacillamenti e dubbi (ed ora parlo proprio per me). Dirò allora come credo che si dovrebbe procedere; quindi utilizzo la versione di Trovato più che altro come pretesto, e non certo per rilevare ingenerosamente manchevolezze.

Le scelte lessicali dovranno dimenticare il retaggio ottocentesco italiano, proprio come Bécquer tentava di dimenticare la propria tradizione aulica. E quindi «mi alma está llena» e «A mí me llamas» dovranno dare «l'anima ho piena» e «E' me che chiami» e non «l'anima ho colma» e «E' me che invochi» (p. 33). E questo a costo di incursioni nel familiare: «Y ella» potrà essere disinvoltamente «E lei», non un paludato «Ella» (p. 77). Si risparmiino i diminutivi innessari, che in italiano sanno di bamboleggiamento: le famose «oscuras golodrinas» che «volverán» potranno essere: «Torneranno le rondini oscure» (anche Trovato invece cede alle «brune rondinelle», p. 125). Magari si stia ben attenti a non effettuare ripetizioni che nell'originale non ci sono. Esempio: «Al dar de las Animas /el toque postrero,/ acabó una vieja/ sus últimos rezos»: «E quando l'estremo /rintocco echeggiò,/ concluse una vecchia/ l'estrema preghiera» (p. 169): suggerisco «l'ultima», che ha anche il pregio della semplicità di cui si diceva prima.

Attenti poi a non fare trasparire il dettato spagnolo, che in italiano risulta duro: «Cerraron sus ojos /que aún tenía abiertos» potrà essere «Le chiusero gli occhi /ancora sbarrati» e non «che aperti teneva» (p. 167), anche considerando che si tratta di una povera morta, che non può «tenere» gli occhi aperti.

Da evitare come la peste le parole tronche: «Porque son, niña, tus ojos /verdes como el mar te quejas» per Trovato dà «Perché son, donna, i tuoi occhi /verdi come il mar, ti duoli» (p. 35), con accumulo di *son* e *mar* in due versi contigui (a poi «duoli», ancora aulico). Propongo: «Perché sono, bimba, i tuoi occhi /verde mare ti lamenti»; e come si vede «niña», affettuoso, può essere reso con una altrettanto affettuosa voce italiana. E approfitto dell'esempio per ricordare che si dovrà fare molta attenzione alla traduzione di vocativi come «mujer» e simili, evitando appellativi come «donna», assolutamente goffi in italiano (a p. 35, poi, nella stessa strofa, Trovato traduce «hurís del Profeta» con «donne del profeta», con ripetizione). Così «Dime, mujer, cuando el amor se olvida,/ ¿sabes tú dónde va?», potrà essere «Dimmi, cara, l'amore, quando muore,/ sai tu dove finisce?» (Trovato: «Dimmi, donna, quando l'amor si oblia,/ sai forse dove va?», p. 93: qui non mi piace nemmeno l'aulico «obliar» e la tronca «amor»). Invece Trovato ricorre all'appellativo anche quando è assente in spagnolo: «como yo te he querido...desengañate,/ nadie así te amará»: «com'io t'ho amato, donna...disilluditi,/ nessuno t'amerà» (p. 125. Suggerisco: «come ti amavo io, devi saperlo, /nessuno ti amerà»; oppure «come ti amavo io, no, non t'illudere.»).

Per lasciare invece il lettore a bocca dolce, ecco qualche passaggio di un lirismo assolutamente felice e calibrato: «La sua mano nella mia, / i suoi occhi nei miei occhi, / la sua graziosa testa/ china sulla mia spalla...» (p. 97); «Torneranno le fitte madresele / del tuo giardino i muri a risalire / e nuovamente a sera i loro fiori/ più belli s'apriranno» (p. 125); «Dell'ultimo asilo/ oscuro ed angusto /aperse il piccone / la nicchia da un lato: /laggiù la deposero, e poi la murarono,/ e con un saluto/ si sciolse il corteo» (p. 171).

Maria Grazia Profeti

Martin Franzbach, *Die Hinwendung Spaniens zu Europa. Die generación del '98*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988, pp. 178.

Letteralmente tradotto, il titolo di quest'opera è *La svolta della Spagna verso l'Europa. La generazione del '98*. Ma strettamente parlando sia il titolo che il sottotitolo del libro di Martin Franzbach sono un po' fuorvianti. Il sottotitolo lo è in quanto già nel primo capitolo l'autore rende esplicita la sua critica proprio al concetto di generazione letteraria, per poi assicurare che, specificatamente per l'inizio del nostro secolo, la distinzione - a lungo usuale - tra modernismo e generazione del '98 non concerne il tema del suo lavoro.

D'altra parte il tema indicato nel titolo non è l'argomento principale del libro, ma appare piuttosto come un aspetto collaterale in un panorama dove viene presentato lo sviluppo ideale di autori spagnoli che hanno mostrato una particolare attenzione per l'Europa, fosse essa un'accettazione oppure un rifiuto.

Il panorama copre il periodo dagli anni novanta dell'Ottocento fino agli anni trenta del Novecento. Dopo una breve presentazione del quadro storico-sociale (cap. II) e delle radici della generazione del '98 (Krausismo e Institución de Enseñanza, cap. III; Larra, Ganivet ed in particolare Costa, cap. IV) vengono trattati diversi autori.

Un particolare rilievo viene dato al più anziano ed al più giovane dei pensatori del periodo considerato: Unamuno ed Ortega y Gasset. A loro sono dedicati i due capitoli più lunghi del libro (Cap. VII e cap. IX), oltre a numerose pagine di altri capitoli. La svolta unanimiana dall'europeizzazione della Spagna all'ispanizzazione dell'Europa, ed il perseverante attaccamento (per quanto contraddittorio in sé) di Ortega all'idea d'Europa vengono presentati in modo articolato, compresa la loro recezione nella Spagna di Franco. Franzbach colloca *La rebelión de las masas* nella storia della psicologia delle masse, e la pone in relazione con Le Bon e Freud (a questo proposito sarebbe interessante sapere se Ortega conosceva l'opera *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, 1921, di quest'ultimo).

Gli altri autori trattati sono Baroja, Azorín, Maeztu e, sia pur brevemente, Antonio Machado e Blasco Ibáñez; inoltre, come esempio della utilizzazione delle loro idee da parte della Falange, viene studiato un «figlio» della generazione del '98, Ernesto Giménez Caballero.

Nel suo studio delle relazioni degli autori scelti con l'Europa Franzbach pone l'accento non tanto sulla letteratura e sull'estetica spagnola dell'epoca, quanto sulle idee sociali e politiche. Queste relazioni non vengono differenziate secondo i diversi paesi; piuttosto, Franzbach cerca nei suoi autori un complessivo *sì* o *no* all'Europa, delineandone, per ognuno, le specificità e le conseguenze.

Un procedimento differente è quello del cap. VIII, dedicato al «catalizzatore Nietzsche», dove vengono analizzate la superficialità e mistificazione della sua recezione in Spagna (con l'aggiunta che un simile fenomeno ha avuto luogo anche in Germania ed in Italia). È di notevole interesse la differenziazione, fatta da Franzbach, tra la germanofilia liberale e quella conservatrice.

L'autore raccoglie un largo ventaglio di voci, sia degli scrittori scelti che della critica, soprattutto quella spagnola e tedesca, ma anche quella inglese. Fra gli studi tedeschi, sono da segnalare quelli di Monika Walter e Karlheinz Barck, probabilmente

non molto noti in Italia. In questo ventaglio di voci sono poche quelle successive al 1980, e solo una è posteriore al 1985; ciò è forse dovuto ad una data di completamento dell'opera assai antecedente a quella della sua apparizione.

Sarebbe stato interessante ampliare alcuni degli aspetti trattati. Ad esempio, l'attenzione di Costa per l'Europa è solo una delle fasi del suo pensiero; essa segue un lungo periodo di africanismo, alla fine frustrato, come ha mostrato Eloy Fernández Clemente nel 1976. Per i lettori di un libro come *Die Hinwendung Spaniens zu Europa* sarebbe anche molto interessante apprendere, oltre alle differenze fra la Spagna e l'Europa a cavallo del secolo – trattate da Franzbach – fino a qual punto la cultura spagnola sia coinvolta nella crisi paneuropea della razionalità e nel rifiuto della egemonia culturale della borghesia positivista (rifiuto forse un po' precoce se commisurato alla realtà sociale di quel paese).

L'autore conclude il suo volume con una tavola sinottica degli avvenimenti storici e culturali dalla nascita di Unamuno fino alla pubblicazione di *España invertebrada* di Ortega (1921). Poiché l'ambito del libro si estende per più di un decennio oltre questa ultima data, sarebbe stata utile una parallela estensione della tavola sinottica. Tuttavia, anche nella sua forma attuale, essa è molto chiara e pregnante nella essenzialità della sua selezione. Ed infatti Franzbach è anche autore di un eccellente compendio sinottico della letteratura e storia spagnole, molto usato da anni nelle università tedesche.

Sylvia Truxa

AA.VV. *El espacio privado. Cinco siglos en veinte palabras*. Comisario Luis Fernández-Galiano, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Exposiciones, 1990, pp. 367.

En noviembre de 1990, en Madrid, fuimos un día con nuestro amigo Rafael del Valle a La Moncloa, para visitar el Museo de América. Sabíamos que había quedado cerrado durante años, pero pensábamos que ya no estuviese «en obras». Nos engañábamos: seguía en obras. Rafael nos dijo que muy cerca estaba una exposición organizada por el Ministerio de Cultura. Fuimos, y en seguida nos dimos cuenta de que habíamos tenido suerte.

Se trataba de una exposición singular. Los objetos más en evidencia eran lienzos: cinco siglos del pintura, rigurosamente española. Pero la función de la exposición no era la corriente, de recoger la obra de un autor, o hacer la historia de una tendencia pictórica. Colocaba los cuadros recogidos en una problemática que iba más allá de la pintura. Los textos escritos que se exponían no erano puramente funcionales a la ilustración de los cuadros; éstos, más bien, eran funcionales a una problemática propuesta. Luego vi que el «comisario» mismo, Fernández-Galiano (que estaba presente: resultó que era sobrino del helenista Fernández-Galiano, que era el decano de la Facultad de Filosofía y Letras de que yo era profesor de italiano hace unos cuarenta años, cuan-

do pasaba por la Moncloa casi a diario, para ir a dar clase; y resultó que el señor comisario había nacido precisamente en aquel tiempo: tanto es joven, o tanto yo soy viejo); vi pues que el mismo Comisario afirma (p. 11) que aquello «no es una exposición»; tampoco es una in-posición, porque no se pretende imponer la organización propuesta; es, a fin de cuentas, una com-posición, «articulada por un conjunto de contra-posiciones y tras-posiciones».

Me resultó inmediatamente sugestivo lo que escribía Fernández-Galiano, que en realidad es, más que el «Comisario», el autor de la no ex-posición, puesto que evidentemente tuvo la idea, aunque la elaboró con otros (la empresa resulta claramente expresión de un grupo de coetáneos: arquitectos, pintores, «intelectuales», escritores). Además de la Introducción, escribe veinte trozos de prosa que podríamos llamar «lemas» (en efecto se trata, aproximadamente, de «argumentos o títulos que preceden a ciertas composiciones literarias para indicar en breves términos el asunto o pensamiento de la obra», según la definición del DRAE). Es importante dar la lista: Alfabeto, Arquitectura, Bienestar, Casa, Cuerpo, Doméstico, Espacio, Familia, Hábitos, Historia, Intimidad, Memoria, Mujer, Naturaleza, Objetos, Pintura, Privado, Representación, Textos, Vida.

Veinte son los «lemas» introductivos, y veinte son las «palabras» ilustradas en veinte salas. En la *Introducción* el Comisario, por si acaso, afirma el «carácter arbitrario de la selección de las veinte palabras» (p. 9); pero no hay que tomarlo muy en serio. Por supuesto, las «palabras» podrían ser diez y ocho o veintidós, pero es suficiente dar la lista para que resulte claro que se propone una articulación del «espacio privado»: se trata de Alcoba, Azotea, Balcón, Baño, Cocina, Comedor, Escalera, Espejo, Hogar, Jardín, Lámpara, Patio, Puerta, Reloj, Sala, Sótano, Taller, Terraza, Ventana, Zaguán. La mayoría, obviamente, es de origen latino, o de origen germánico pero tan remoto que palabras análogas se encuentran en las demás lenguas románicas; pero algunas son, indicativamente, de origen árabe: Alcoba, Azotea, Zaguán. Cada «palabra» ocupa, en el edificio de la no-exposición, una sala, y constituye un capítulo de este libro, que no quisiéramos llamar «catálogo». (En realidad, las salas, y capítulos son veintiuno, porque hay uno introductivo que tiene como título «Dentro de la casa y alrededor de la familia»: fundamental explicación de lo que se entiende por «espacio privado»).

El Comisario interviene dos veces a propósito de cada una de las «palabras»: con una pequeña introducción (cada una con un título, mejor dicho dos: por ej. «Jardín» tiene una introducción titulada: «Naturalezas privadas. Esplendor y desolación»); y con un comentario a cuatro o cinco textos literarios españoles, predominantemente del siglo XIX y comienzo del XX. Completa la palabra la reproducción de las pinturas, que pertenecen a «cinco siglos» de pintura española, con breves indicaciones biográficas y topográficas, y por fin un ensayo relativamente largo (cuatro o cinco de estas grandes páginas) de un autor que llamaremos huésped: en el libro tenemos prosas de veinte autores, además de la del Comisario (y de la *Presentación* de Jaime Brihuega, director general de Bellas Artes). En resumidas cuentas, Fernández-Galiano no desmiente su intento de arquitecto: el conjunto es rigurosamente simétrico, «arquitectado».

Pero esto no significa, ni mucho menos, que la simetría borre la emoción. Toda la empresa, y lo digo con sorpresa, revela una implícita pero dominante emoción: la nostalgia. Nostalgia de la casa, de la casa de otros tiempos: el hogar, y la mujer dentro del hogar. No hace falta decirlo, y sin embargo la cosa es tan acentuada que sí hace falta

decirlo, que protagonista absoluto de este «espacio privado» es la mujer. Casi diría que el varón, a veces, resulta un intruso. En efecto, de la verdadera casa el varón es, a menudo, si no un intruso, un huésped.

Es fácil conjeturar que «el Comisario» y sus coetáneos viven en un piso, más que en una casa: pongamos en la Avenida de Nosequé n. 122, 17º, 2º izq. Con los *conforts* modernos: calefacción central, televisión, ascensor, teléfono; está llegando el *fax*. Todas cosas muy útiles, pero que aquí, en este libro, parecen casi innominables. ¡Qué íntima es la lámpara, que crea un espacio privatísimo en el espacio privado! ¡qué encanto es el hogar, la llama que se enciende con la intervención personalísima del soplo que llega de nuestros pulmones: la llama es un espectáculo cósmico, produce pequeños estallidos, de donde salpican centellas! Un radiador da calor; pero no vive. Y bajar al sótano de una vieja casa, específicamente en el campo, es una aventura; un descubrir cosas olvidadas, a lo mejor desconocidas, porque abandonadas por nuestros antepasados; hierros herrumbrosos, libros mohosos. Pero si no hay sótano, o el sótano es el n.82, donde caben unas cuantas botellas...

Nostalgia de la vieja vida, con sus costumbres. Una comida ¿es una comida sin determinadas sucesiones, procedimientos, digámoslo: sin ritualidad?

Los cuadros «expuestos» de esta no-exposición pertenecen a cinco siglos; también al siglo veinte. Naturalmente son todos más o menos figurativos. Experiencias no-figurativas asoman, pero instrumentalizadas a lo figurativo. *La azotea* (en éste, como en la mayoría de los casos, la casa española, la protagonista, «extensión y metáfora del cuerpo», es andaluza o al menos mediterránea) de Pérez de Villalata, nacido en 1948, es cubista y rigurosamente figurativa a la vez. Miguel Barceló quiere recuperar visivamente la paella: es también un nostálgico, nacido en 1957.

«La familia moderna goza de buena salud» (p. 14), nos asegura Fernández-Galiano. ¿Es cierto o Fernández Galiano lo desea?

Los veinte escritos de los veinte huéspedes tienen contenidos y estilos muy heterogéneos: esta diversidad es perfectamente coherente con las intenciones del director de la orquesta: hay y debe haber un elemento de sorpresa y de juego. Casi instintivamente bastantes se acercan al estilo paratáctico, casi sentencioso que caracteriza la prosa del «Comisario»; pero otros tienen recorridos distintos: de la vibración lírica al *excursus* histórico. Hay uno que podríamos titular «breve antropología cultural de la cocina»; otro que es una evocación del taller, espacio privado y a la vez lugar de trabajo: «espacio privado de la producción familiar» (por ejemplo la casa-imprenta de los Baroja, ilustrada por Julio Caro en el libro *Los Baroja*).

¿Es esta nostalgia un anuncio de porvenir? ¿Significa el deseo de una nueva sociedad que sea nueva también porque de alguna forma añora la antigua? Algo que no sea capitalismo rampante ni análisis binario de la sociedad, como el de los marxismos? ¿Puede pensarse en un Smith o un Marx profeta de esta nostalgia como deseo de futuro? Esperemos que no hagan falta profetas ni libros sagrados. Sólo diré que un autor y un libro encontramos repetidamente citados por distintos colaboradores, que es de suponer tengan alrededor de la edad del «Comisario» (que nadie saque de la manga otra «generación», por favor): se trata de Gaston Bachelard (1884-1962) y de su *Poétique de l'espace* (1957). Bachelard, ya viejo, tenía nostalgia de su casa nativa; hablaba de ella «del sótano al desván»; de la inmensidad íntima; de la dialéctica del fuera y del dentro.

¡Ah! La casa, es decir la madre, dentro de ella. Con la mujer, hasta el 2° izq. Del piso 17 puede ser casa. Pero mejor la casa con el sótano y el desván, y el espacio privado bajo el sol y las estrellas: el jardín, el paraíso.

Franco Meregalli

Alfonso Sastre, *Il viaggio infinito di Sancio Panza*. Testo spagnolo con traduzione italiana di Gianni Varsi, introduzione di Olimpio Musso, Firenze, Le Lettere, 1987, pp. 251.

Il fascino che il *Quijote* ha sempre esercitato sugli uomini di teatro è un fenomeno da tempo evidenziato dalla critica: basti ricordare gli studi di Gregory Gouch Lagrone, *The imitations of «Don Quixote» in the spanish drama* (1937) o di Felipe Pérez Capo, *El «Quijote» en el teatro* (1947). A questo fascino non si è sottratto Alfonso Sastre che negli anni 1983-84 ha elaborato il testo teatrale *Il viaggio infinito di Sancho Panza*, ora opportunamente pubblicato in una bella edizione ispano-italiana con un'efficace traduzione di Gianni Varsi.

L'occasione per quest'opera, imperniata sulla figura del famoso scudiero, fu offerta al drammaturgo dal regista italiano Orazio Costa, che l'aveva immaginata per l'attore Paolo Stoppa; rientra tuttavia pienamente negli interessi artistici dell'autore spagnolo, che ripetutamente ha ripreso temi cervantini nella sua produzione teatrale e nelle sue riflessioni teoriche. A tale proposito ricordo la tragedia *Crónicas romanas* (1968) che si rifà al *Cerco de Numancia* di Cervantes, il corposo saggio *Crítica de la imaginación* (1978), ove Cervantes è indicato come punto di riferimento del pensiero estetico spagnolo, e il racconto *Flores rojas para Miguel Servet* (1964), ove Servet presenta un'affinità col personaggio di don Quijote, sottolineata poi anche nel dramma *La sangre y la ceniza o Diálogos de Miguel Servet* (1965).

Questa nuova lettura delle avventure cervantine (non si deve dimenticare che il sottotitolo del dramma è «Teatro di avventure 1983-1984») è tutta giocata sulla «imaginación», che ora però non opera più nella mente del famoso hidalgo, bensì nel cervello di Sancho, che, proprio come era accaduto a quello del suo signore, «se ha secado» e alberga «ideas locas». Sono gli ideali della difesa dei deboli e della giustizia, che ancora una volta gli fanno scambiare mulini e otri di vino per giganti, o greggi per eserciti.

In questa riproposta sastriana, accanto alla difesa degli ideali presenti nel romanzo cervantino, ritroviamo anche il tema, proposto da Unamuno, della chisciottizzazione del famoso scudiero. Sancho Panza, rinchiuso nel manicomio di Ciudad Real, dopo essersi inutilmente disperato per la morte del suo padrone e dopo aver vanamente tentato d'impiccarsi (azione che lo rende protagonista di un nuovo grottesco lancio in aria con una coperta), in sogno è avvertito della presenza nel suo villaggio del famoso cavaliere don Quijote, nascosto sotto i panni di Alonso Quijano. Questi si presenta come un oscuro hidalgo dall'aspetto «melancólico y amarillento», che per un incantesimo ha

perso il ricordo delle sue imprese gloriose e del suo illustre passato; viene però risvegliato da Sancho che lo riporta sul cammino liberatorio della professione cavalleresca, conscio del fatto che i sogni «son oscuras imágenes de una libertad que se subleva contra el mundo» (p. 50). Questo lavoro di Sastre è dunque un suo nuovo «dramma della libertà».

Nelle due parti in cui è diviso *Il viaggio infinito*, Sancho è ora la guida di don Quijote allorché rivive le sue famose imprese; di fronte al suo signore incredulo circa i mulini a vento scambiati per giganti, è lui che ora afferma la realtà di mostri, fantasmi ed incantesimi e lancia ancora una volta l'hidalgo in imprese da cui uscirà malconco. Ma pur sconfitto, anche questo nuovo don Quijote non desiste ed è pronto ad affermare che la vita di cavaliere errante è pur sempre superiore alla sua vita quotidiana, triste e monotona vissuta accanto ad un curato, un barbiere, una governante, una nipote e «otras terribles especies de la humanidad» (p. 76).

Il nuovo viaggio dei due eroi è mosso dall'instinguibile desiderio di procedere instancabilmente verso sempre nuove mete, come viene ben espresso nella battuta di Sancho: «¡Pues vamos, pues vamos...! Aunque sea a ninguna parte, mi señor don Quijote. También puede ser a un sitio muy raro que suelen llamar el infinito» (p. 150), ove è sottesa una critica a coloro che li vogliono ingabbiare, rinchiudere in un manicomio o comunque ridurre a una dimensione ordinaria e meschina.

Il nuovo viaggio del cavaliere e del suo scudiero verso l'infinito ripercorre situazioni e luoghi tipici del romanzo cervantino: dalla famosa locanda di Maritornes al palazzo dei duchi e di don Antonio, dall'avventura dei galeotti alla sconfitta inferta a don Quijote dal Cavaliere della Bianca Luna; alla fine si ripresenta la disperazione iniziale di Sancho per la morte del suo signore, cui non valgono a ridare la vita le promesse di nuovi idilliaci soggiorni in un mondo pastorale: «Nos darán con abundancia de su dulcísimo fruto las encinas, asiento los troncos de los durísimos alcornoques, sombras los sauces, olor las rosas...» (p. 246).

Ma non è questo l'ultimo atto del *Quijote* sastriano. Sancho, come in un tempo ciclico, nell'ultimo quadro si ritrova un'altra volta nel manicomio di Ciudad Real e in estasi rivede i luoghi ameni della vita arcadica «a pesar de...la...oscuridad...de la noche» (p. 248). Questa nuova situazione apporta una nota di speranza nel dramma, che si conclude facendo pronunciare a Sancho la celebre frase del prólogo del *Persiles* scritta da Cervantes poco prima di morire: «Mi vida también se va acabando (...) ¡Adiós gracias, adiós donaires, adiós recocijados amigos...», rendendo così un emblematico omaggio all'arte del grande romanziere e al valore perenne del suo messaggio.

Dal punto di vista della tecnica teatrale, c'è da segnalare la ricchezza delle didascalie del testo, che propongono una scenografia insolita, come il paesaggio piovigginoso che accompagna l'avventura dei mulini e costringe don Quijote e Sancho a ripararsi sotto gli ombrelli, o l'atmosfera tardoautunnale che carica di «fúnebre melancolía» il ritorno dei due eroi al villaggio. A volte poi le didascalie indirizzano gli attori (secondo una tecnica più volte sperimentata dal drammaturgo spagnolo nelle sue «tragedie complesse») ad assumere gestualità farsesche, da teatro dell'assurdo, come fa capire lo stesso Sastre nella battuta di don Quijote che, all'invito di Sancho a farsi pastore, ribadisce la possibilità di suicidarsi: «A lo mejor. (*Silencio*) ¿Y si nos suicidáramos? (*Lo dice en homenaje a Samuel Beckett*)» (p. 234). Inoltre, come ancora Sastre avverte, le avventure presentate nei vari

quadri possono essere selezionate in sede di rappresentazione, il che fa del testo una specie di «cajón de sastre», da cui si possono estrarre diverse possibilità di messa in scena. E' dunque un'opera «aperta», anche per i registi, questo *viaggio infinito* di Sancio Panza, rinnovato messaggio di libertà e di speranza in un'umanità più giusta.

Mariarosa Scaramuzza Vidoni

Juan José Millás, *La soledad era esto*, Barcelona, Ed. Destino Ancora y Delfín, 1990, pp 181.

La soledad era esto, es el título de la última novela del escritor valenciano Juan José Millás, que con esta obra ha obtenido el Premio Nadal 1990. El autor describe una historia sencilla, aparentemente sencilla: la metamorfosis que sufre la protagonista desde el momento en que, realizando uno de esos gestos banales, repetitivos, cotidianos del vivir como es la depilación de las piernas, recibe la terrible noticia de la muerte de su madre; a partir de ahí se desencadenará en su ánimo una serie de fenómenos psíquicos que la conducirán a una crisis de identidad. La novela está realizada con varios registros: la descripción hecha en tercera persona de las vivencias de la protagonista, el diario de la madre difunta, los informes «subjetivos» del detective contratado por la protagonista para tener de sí misma una visión externa de sus actos, y, en la tercera parte la voz, en primera persona, de la protagonista. Todas estas voces están encajadas perfectamente por Millás.

Un elemento omnipresente en la obra del autor es la ciudad, el anonimato de las personas que la ciudad conlleva, ese aislamiento involuntario, hermano de la soledad y esos innumerables actos cotidianos que esconden un lado angustioso del vivir. Los protagonistas, con una edad alrededor de la cuarentena, viven en esa condición de desencanto de la gente que, de joven, creyó en la revolución, que vivió la exaltación de las enrarecidas reuniones políticas, de las asambleas estudiantiles, que participó de la utopía sesentayochista y que, ahora, en los noventa, viven resignados a conducir una existencia cómoda, llena de vicios pequeños: whisky, drogas, con un enorme vacío que es el hallarse en un mundo en el que importa lo material, lo que se puede obtener con el dinero. Millás describe magistralmente ese vacío que rodea la vida del hombre moderno: que tiene todas sus necesidades materiales cubiertas ampliamente y que su insatisfacción espiritual la puede colmar recurriendo al psicoanalista.

En la obra de Millás lo cotidiano, lo fisiológico ocupa un lugar preminente: la protagonista nos describe sus problemas intestinales o gástricos con la misma intensidad que si se tratara de sus sentimientos, de sus anhelos espirituales. Lo subterráneo emerge, aflora a la superficie: «pensó que si lograba vomitar se quedaría bien, pero no podía levantarse, pues se sentía mareada y temía caerse», o como dice en otro momento: «El malestar del vientre seguía en su sitio pero notablemente atenuado. El cólico, se dijo, quizá no ha acabado de limpiar los intestinos». Se podría interpretar como una metáfora, como si toda esa materia que presiona por salir del cuerpo fuese sólo un gran

deseo de limpiar, de desalojar de nuestro ser todo lo sórdido, lo putrefacto, y expulsarlo como un gran momento de liberación.

Ángeles Negre Cuevas

* * *

Francisco Nájera, *En el espejo de la mirada*, Guatemala, Imprenta D&M, 1990, pp. 48.

Francisco Nájera, en poco años, se ha afirmado como uno de los poetas centroamericanos más refinados, sólidos y maduros. Su última producción, *En el espejo de la mirada*, así lo confirma. El poemario se divide en tres partes: «Galería de locos»: alucinado homenaje a la ceguera de la mente según el tópico del «loco/cuerdo»; «el sueño del espejo», estática celebración del narcisismo y de la pérdida de identidad; y, «En el espejo de la mirada», en donde la relación con el «otro» («¿Otro?») revela su punto de crisis y desesperación.

En la «Galería de locos» me parece encontrar una especie de preámbulo al tema del espejo. El loco siempre ha sido un espejo exagerado de todos nosotros. La repulsión es una identificación. Constante: los ojos y el centro. En el centro del loco hay una luz o un color que no son ciertamente la felicidad, sino el *ser*. El loco también es el poeta y su marginalidad necesaria es la condición para la producción de poesía; marginalidad interna, quiero decir. Marginalidad que lo puede acosar aún en medio de la corte, en donde es bufón oficial y quizá despreciable. Su centro irradia luz, o la conserva.

La siguiente parte del libro está llena de implicaciones y, no la menor, hace cómplice al lector. Por fuerza la primera parte está dedicada a los locos. La segunda y tercera son como la obsesión vertiginosa del terror/atracción de los espejos. Un terror como la cantilena de esos rapados que se mecen en las esquinas de los manicomios. Hay una mujer que se maquilla. Su imagen se multiplica en todos los poemas. El inicio de «Los amantes» se duplica en el inicio de «La mujer se contempla...»:

(LOS AMANTES): *Al llegar la noche se peinaba, se maquillaba, se vestía...*

(LA MUJER SE CONTEMPLA): *La mujer se contempla en el espejo y se acicala...* y estos versos, a su vez, se van multiplicando, en una «galería de espejos» que reproduce, también especularmente, la «galería de locos» del principio. Además de la imagen de la mujer que se arregla ante el espejo, está la imagen del «atravesamiento», que multiplica y *rompe* las significaciones. El espejo es atravesado por la luz; pero también la mujer es atravesada por el viento. La mujer regularmente atraviesa el espejo. Lo que le sucede después, es de una delicia helada, lunar, de escalofrío. ¿Hay una alegoría, una simulación del acto sexual en todo esto? Hay, sin duda, la imposibilidad de la plena posesión. También, sin duda, como una cuchillada, la certeza de la imposible unión del ser y su imagen. Cruzamos el espejo y nos espera el viento negro (la muerte?) de Brañas; vamos

de regreso y nuestra esencia de sombra nos sorprende. Contemplamos nuestra imagen como cosa viva, como relación erótica latente y rigurosamente prohibida.

Como trasfondo de las poesías de Nájera se advierte una lectura atenta de la producción cultural europea contemporánea. Asimismo, una concepción muy seria de la labor poética, aparte de una indagación de la «realidad» que va mucho más allá de la mera fenomenología, social, amorosa o histórica que sea.

Dante Liano

Olga Steimberg de Kaplan, *Manuel Puig. Un renovador de la novela argentina*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1989, pp. 236.

Ad un anno dalla morte, la fama di Manuel Puig continua a crescere non soltanto presso il pubblico lettore, ma anche presso i critici.

Lo stesso Puig, parlando della ricezione critica della sua opera, affermò che gli accademici l'avevano saputo giudicare nel giusto valore, mentre i giornalisti, più colpiti dagli aspetti superficiali, non erano riusciti ad andare oltre; naturalmente tutto questo con le debite eccezioni. Infatti, oggi, si aggiungono una serie di studi che mettono a fuoco con maggior perspicacia le caratteristiche della sua narrativa.

Olga Steimberg ha scelto Manuel Puig come uno degli scrittori argentini contemporanei più importanti e, particolarmente interessante, per i nuovi percorsi che ha offerto alla letteratura del suo paese, rifuggendo dalle mode impostesi in seguito al successo del nuovo romanzo degli anni '60. Altri aspetti personalissimi distinguono, poi, la sua narrativa e hanno permesso alla critica di affrontare l'opera attraverso metodi diversi, tali da rivelare l'intreccio dei molteplici elementi che compongono la produzione di Puig.

Olga Steimberg fa convergere l'attenzione sull'aspetto dei romanzi di Puig che si ispirano alla narrativa d'evasione e alle possibili relazioni significative che si riscontrano, liberando completamente Puig dall'accusa di scrivere testi triviali.

Tema principale sotteso a questo studio – frutto di una tesi dottorale compiuta durante lunghi anni di ricerca – è la problematica dell'individuo argentino, nascosta sotto un'apparente facilità descrittiva o da tecniche narrative innovatrici.

Olga Steimberg de Kaplan prende in considerazione l'intera produzione di Puig, fatta eccezione dell'ultimo romanzo, *Cae la noche tropical* (1990), pubblicato dopo la stesura dello studio.

L'esame di ogni romanzo è accompagnato da un'attenta analisi diacronica e sincronica degli elementi portanti della paraletteratura che per lungo tempo hanno caratterizzato la sua narrativa. La parodia di questi generi, appartenenti alla *trivial literature* e le tecniche usate per raggiungere lo scopo, sono interessanti per la funzione comunicativa che contengono e per capire il referente socio-economico. Più che adesione ad un genere specifico, è la sovversione del romanzo rosa, del romanzo a puntate e così via, che permette a Puig la costruzione delle sue parodie.

Per esempio il *feuilleton* forma la struttura esterna di *Boquitas pintadas* organizzata a puntate, ma queste puntate, a differenza del tipico *feuilleton*, costituiscono unità chiuse. Altro elemento caratterizzante di tale narrativa è l'incorporazione di microtesti paraletterari alle strutture: microtesti tratti dai giornali, dalla pubblicità, dai racconti radiofonici, dai verbali, dai brani di tanghi... Per la studiosa argentina è importante, in questa fase, sottolineare il gioco fra microtesti letterari e microtesti paraletterari e la trasformazione dei vari linguaggi. Fondamentale risulta l'ultimo elemento, ovvero il linguaggio, non solo per Puig, ma anche per molta narrativa argentina contemporanea.

Ogni personaggio dei libri di Puig si fonde con una locuzione particolare tipica di referenti esterni tratti dalla *trivial culture*, che rimanda agli assi isotopici di tutta la narrativa di Puig quali: mondo maschile/mondo femminile, sembrare/essere, ecc. In questo modo il linguaggio svela la falsità, l'esteriorità di una realtà che esercita l'oppressione sull'individuo attraverso i mass-media. Accanto all'utilizzazione del linguaggio l'autrice sottolinea la prospettiva del narratore, piuttosto ridotta, nell'opera di Puig. Questo elemento va di pari passo con le altre tecniche narrative, soprattutto con i dialoghi, ma anche monologhi interiori, lettere, diari, verbali vari ecc., nel tentativo riuscito di creare i personaggi attraverso le voci captate dalla realtà, senza l'intervento dell'autore.

L'ultimo capitolo è dedicato a un rapido studio della narrativa argentina dal 1950 in poi. La esaustiva bibliografia «no abunda en títulos ineludibles, pero [...] se incorpora a la mejor bibliografía que ha merecido el novelista argentino», come afferma Emilio Carrilla nel prologo del testo (p. 7).

Lo studio si conclude con brani di interviste a Manuel Puig dove si mettono in luce le relazioni esistenti tra l'uomo e lo scrittore. Risulta più che mai evidente la sua opera di testimone, di narratore stravagante e sperimentale, popolare e sofisticato, capace di giocare in ogni libro – e in ogni storia – con strumenti diversissimi, innovativi e accattivanti al tempo stesso, ispirati per buona parte dal suo amore per il cinema.

Le conclusioni che si possono trarre da questo studio sono che sperimentando, giocando, reiventando, Manuel Puig, sotto la piacevolezza e il fascino della scrittura, sotto l'uso sapiente del cattivo gusto e del *feuilleton*, è stato anche uno dei grandi scrittori «impegnati» dell'America Latina di quest'anni: senza bisogno di dirlo né di gridarlo, semplicemente cogliendo la realtà quotidiana e i suoi sviluppi, conoscendo gli uomini e le donne, non tralasciando occasione, per battersi attraverso il suo modo di sentire particolare e diverso, contro i meccanismi repressivi dei sentimenti e della fantasia.

Il libro preso in esame, accanto ad un'analisi lucida ed intelligente, non dimentica l'umanità e la civiltà della persona dell'autore, uomo capace di quella cordialità riservata, tipica di coloro che di ogni eccesso colgono il tratto necessario e lo incorniciano di ironia.

Infine, si può aggiungere che *Manuel Puig. Un renovador de la novela argentina*, è un libro non solo intelligente, ma utile. Per gli appassionati di Puig sarà uno strumento in più per conoscere, oltre che l'opera, l'uomo, protagonista del testo.

Susanna Regazzoni

Oswaldo Soriano, *Una sombra ya pronto serás*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990, pp. 251.

Consecuente con una línea narrativa bastante pareja, sobre todo en lo que se refiere al estilo, Oswaldo Soriano ha publicado su última novela, cuyo título proviene directamente de «Caminito». Hay un juego alusivo en ello, por cuanto la narración se desarrolla «on the road» (humorísticamente, la traducción del sub-género anglosajón no puede ser otra que el título del tango). Un viajero sin nombre lleva ya algún tiempo recorriendo los caminos rurales de la Argentina y, en su viaje circular, encuentra diversos tipos, lo suficientemente caracterizados como para provocar pequeñas anécdotas que, hiladas a lo largo de la ruta, constituyen el cuerpo de la narración.

Los personajes son, por una parte, una versión muy personal del «tipo» balzaciano. Muy personal, en cuanto Soriano no abandona la tendencia a la caricatura, que presenta desde *Triste, solitario y final*. Sus personajes tienden al esperpento, por una voluntad estilística muy determinada que los deforma casi maniáticamente. El mismo protagonista, presentado como un antihéroe poco agraciado, pierde por sistema todas sus apuestas y se encuentra involuntariamente mezclado en aventuras absurdas o grotescas. Ahora bien, característica de este protagonista es su extraordinaria lucidez, aparejada a una rara cultura y a una fuerte inteligencia. Su peripecia es cómica; no su punto de vista. Se trata de un personaje-narrador que, sin ser «omnisciente», ve «desde arriba» todo lo que sucede.

Junto al protagonista aparece una galería de representantes chuscos de la sociedad argentina contemporánea, debidamente disfrazados y ridiculizados. Así, la pintura del oriundo italiano, ex acróbata de circo, que viaja perennemente a Bolivia, es presentada con lentes deformantes desde el principio: «Pesaba como 120 kilos y le calculé cincuenta y cinco años mal llevados; tenía unos anteojos sucios, la camisa sudada y los zapatos negros bien lustrados». La misma mirada, entre compasiva y cínica, alcanza al exbanquero que viaja en un *Jaguar* por caminos vecinales y que busca el secreto para desbanicar un casino. Y si el protagonista representa a los emigrados políticos que han retornado al país, dos jovencitos que, con un *Mercury 47* se dirigen a Cleveland, encarnan a la emigración económica más reciente.

A medida que la narración progresa, los acontecimientos se van tiñendo de absurdo. Así, en un motel del Automóvil Club se van a reunir personajes estrafalarios, como sacados de una pieza surrealista: el portero, que se declara en huelga sin explicar contra qué o quiénes; el vendedor de duchas para los peones de las estancias; las amantes del portero, que lo apedrean por las noches; un par de ladrones de hilos telefónicos, etc.

La circularidad de la novela coincide con la circularidad del viaje. Luego de haber tocado las vetas más altas del sinsentido al encontrar a un militar que sólo conoce derrotas y que anda perdido en el campo, el protagonista regresa al punto de origen, como dispuesto a emprender cualquier otro viaje sabiendo que siempre lo llevará al absurdo. Y aunque el contenido de la novela parece ser de intención metafísica, las alusiones a la realidad social no faltan: el empobrecimiento de la clase media argentina se evidencia en los oficios disparatados que se ven obligados a ejercer la mayoría de los personajes; la ridiculización de las teorías del liberalismo a ultranza es eficazísima en las palabras del desgraciado vendedor de duchas; la dureza de la inmigración política y

también de la inmigración económica se encuentran diseñadas con agudeza; el militarismo ciego, fin en sí mismo y condenado a la derrota perpetua, está encarnado en el general perdido; y, por último, el árido laberinto sin salida de la situación argentina actual parece encontrar su correspondiente en el paisaje siempre árido y absurdo que presenta la novela.

Soriano confirma su habilidad para crear situaciones grotescas, casi siempre cómicas. Su mayor acierto de estilo son los diálogos, veloces, duros e ingeniosos. Igual cosa se puede decir de sus observaciones sobre los personajes o sobre las situaciones: su lenguaje es directo y, de cuando en cuando, sentencioso. Como que, a estas alturas de su evolución literaria, recoge y perfecciona los hallazgos de sus obras anteriores.

Dante Liano

Adolfo Méndez Vides, *El paraíso perdido*, Guatemala, Ediciones Papiro, 1990, pp. 155.

A cuatro años de la publicación de su novela *Las catacumbas*, Adolfo Méndez Vides ha editado una colección de cuentos bajo el título de *El paraíso perdido*. La perspectiva social de la mayoría de las narraciones de dicho volumen abarca al estrato urbano bajo de la ciudad de Guatemala. Obreros, empleadas de almacén, desocupados, emigrantes, gentes que habitan colonias populares y que viven un definido estado de pobreza conforman a la mayoría de sus personajes. Ya en esto, Méndez Vides se desprende de la visión autobiográfica, a veces exagerada, de sus primeros cuentos, y se desliga también de una cierta ansia de cosmopolitismo que sólo delataba una existencia provinciana. Tales cuentos, aunque afortunados, podían resultar artificiosos. Ahora el campo visual se delimita, se concentra y se enfoca en uno de los submundos que ninguno de sus colegas había tenido la idea de tratar. La mayoría de las narraciones guatemaltecas de nuestros días no saltan el cerco de la clase media urbana. Como un acuerdo tácito, nadie había enfrentado la vida de lo que podríamos llamar el proletariado ciudadano. El acierto de Méndez Vides consiste en que, no obstante el tema pareciera exigirlo, evita el tono quejumbroso o lastimero. Al contrario, se centra en la problemática existencial, que, por fuerza, está impregnada de problemas económicos. Me parece muy lúcida la forma en que el autor hace ver la introyección de las aspiraciones consumistas dentro de las clases populares.

La perspectiva literaria resulta una de las más características del autor. Ya en *Las catacumbas*, la fluctuación del punto de vista, siempre recortado al mínimo de las posibilidades de los personajes, había llamado la atención. Aquí la técnica se refina y se amplía. Rara vez la focalización es total; la mayoría, en cambio, involucra a los personajes, sea en su calidad de testigos que en la de protagonistas. De allí, un mundo fragmentario, enmarcado y casi sofocado por la estrecha visión de los personajes. Algunos de los cuales, a decir verdad, resultan demasiado lúcidos (o dicho de otro modo, la voz narra-

tiva se ve contagiada por la voz autorial), mientras que la mayoría de ellos, por el contrario, se muestran confundidos, como moviéndose a tientas dentro de un mundo del que creen comprender las reglas y que sólo les devuelve reflejos equivocados. Hay un desconcierto notable, un asombro por los planes fallidos, por los valladares sociales impuestos como destino, por la falta de una autoconciencia grupal que se traduce en ninguna autoconciencia. Los personajes escarban dentro de sí, a la búsqueda de respuestas válidas para sus problemas, y terminan encogiendo los hombros, fracasados, frustrados, derrotados. El alejamiento emocional del narrador es evidente: no hay compasión ni exaltación por sus pobres héroes. Parece como si los siguiera con una filmadora y como si grabara, sin inmutarse, sus destanteadas reacciones.

En muchos cuentos, que creo los mejores, Méndez Vides está cerca de la abolición de la anécdota: su sintaxis narrativa es como la cinematográfica; los episodios se van juntando unos con otros en un *collage* pegado con la saliva de la angustia. Cuando el lector espera que pase algo, no pasa nada, se termina el cuento, exactamente con la misma abulia con la que los personajes van atesorando los episodios de su vida. Las aspiraciones de «estudio y superación» son objeto de burla, porque ya no se enmascara el salto social con la mejoría espiritual, sino simplemente se desea el automóvil o el electrodoméstico de moda. Entre tenerlo o no tenerlo pasa la línea del éxito. Un texto como *El vampiro de la zona cinco*, que respeta las reglas del «buen comienzo y buen fin», desentona dentro del ritmo del conjunto. El relato es demasiado preciso, en contraste con la fluctuación descriptiva de los otros.

Como un rezago de sus producciones de los primeros tiempos, en un par de cuentos Méndez Vides vuelve al autobiografismo exaltado y deseoso de marginalidad social: en un cuento, *Mujeres solas*, el personaje es un escritor solitario que escucha a sus vecinas; en otro, el mismo personaje carga bultos en Nueva York. En ambos, su marginación no es deseada y el ansia del rescate, a través del triunfo literario, llega a la exasperación. Al personaje «Méndez Vides» le falta, para ser un verdadero marginado, lo que le sobra a los otros: la resignación, la asunción de pertenecer a un estrato social como quien acepta un destino.

Méndez Vides utiliza un lenguaje literario deliberadamente desaliñado, con la misma decisión con que un pintor que domina la forma diseña un garabato. Creo que el autor podría escribir «bien» y que no le costaría esfuerzo acercarse a lo «bonito». Sin embargo, temas, personajes y construcción narrativa se vendrían abajo si el lenguaje no fuera coherente con ellos. El desdibujamiento, traslape, sobreposición y difuminado de sus figuras requieren por fuerza un tipo de escritura fluida y de largos períodos, que se pierden en concatenaciones y subordinaciones. Retos para el lector perezoso, al que se exige algo más que una vaga atención. Hay una serie muy larga de paréntesis no señalados, y la vaguedad y destanteo del personaje se comunican al lector a través de un uso de la lengua que, a mi modo de ver, tiene mucho de poético. Ese desdibujamiento ya estaba en *Las catacumbas* y en él reside su gran mérito, por ese lenguaje caracteriza al mundo percibido y reconstruido escrituralmente. Es el desconcierto de muchas gentes ante una vida que les va quedando grande.

Dante Liano

María Elena Walsh, *Novios de Antaño*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990, pp. 341.

Novios de Antaño, encierra dos textos: uno, de título homónimo, y otro llamado *La abuela Agnes*.

La autora (Buenos Aires, 1930), cuyo nombre es popular en Argentina por sus libros y discos para niños, cuenta también con varios libros de poesía: *Otoño Imperdonable* (1947), *Apenas viaje* (1948), *Baladas con Angel* (1951), *Casi milagro* (1958), *Hecho a mano* (1965), con los que ha obtenido amplios reconocimientos desde el inicio de su carrera: en 1948 Juan Ramón Jiménez, de visita en Argentina, la invita a pasar con él y Zenobia una temporada en su casa en las afueras de Washington. En 1960 resulta una de las ocho seleccionadas por la crítica para la *Antología Consultada de la Joven Poesía Argentina*.

Novios de Antaño es la primera novela publicada por María Elena Walsh. Los contenidos autobiográficos circunscriptos a la edad infantil, abordados con tono nostálgico e irónico al mismo tiempo, que caracterizan esta novela, tienen ya antecedentes en otras escritoras rioplatenses de la misma generación (Alicia Steinberg: *De músicos y relojeros*; Hebe Uhart: *El budín esponjoso*, etc.).

El espacio temporal de la novela de la Walsh va de 1930 a 1940, que corresponde a los primeros diez años de la vida de la autora. La historia cuenta las vicisitudes cotidianas de una familia de la clase media inmigrante argentina (inglesa por línea paterna, española por vía materna) y el declive socioeconómico que la obliga a trasladarse a otra casa más pequeña e impersonal. Evocados ya a través de la memoria de la protagonista que narra en primera persona; ya a través de un relato en tercera persona con un personaje-niña llamado «María» se describe el mundo familiar, del barrio, de la escuela, de las vacaciones veraniegas en Unquillo, del recién nacido mundo de la radio y el cine. Algunos fragmentos, evidenciados por una grafía distinta, saltan los límites de 1940 y confrontan los hechos de la infancia con posteriores momentos de la vida de la autora, buscando un hilo conductor que dé sentido al aparente caos de la autobiografía.

La novela, que la misma autora define como «crónica sumamente adulterada de mi primera década de vida» (p. 282), comprende trece capítulos que no siguen un orden cronológico sino temático estructurados en su mayoría a través de los ámbitos de los «novios» a los que alude el título y que, como se afirma en la contratapa del libro, es un «eufemismo con que la autora rinde homenaje a los varones». En efecto, esos «novios» no son sino el padre, los hermanos, los vecinos, el compañero de escuela, el médico, etc.; es decir el mundo masculino que la protagonista va describiendo y descubriendo a lo largo del relato, un mundo con el cual quiere identificarse, pero al cual mira críticamente en sus prerrogativas.

Si bien son abundantes las descripciones costumbristas y se advierte un particular interés por el color local y la remembranza nostálgica, el texto se adentra en planos de significados más trascendentes que permiten por una parte una interpretación psicológica como novela de aprendizaje, de búsqueda de identidad, de conflicto entre el yo y el mundo; y por otra, una interpretación sociológica que reconoce en esta novela una parábola de la sociedad argentina contemporánea.

A lo largo de todo el texto aparecen dos motivos recurrentes: la presencia de un manicomio y la alusión al ferrocarril, más precisamente a la Compañía del Ferrocarril Oeste. El manicomio, llamado La Chapelle, acaparándose con estrategias venales de los terrenos y casas linderas amenaza con desplazar todo el barrio y obliga finalmente a la familia de María a mudar de casa. Como motivo narrativo, el manicomio es uno de los elementos vertebradores, sea en el nivel de lo narrado, sea en el nivel de los sentidos, y se conecta con el tema de la locura, otra de las constantes de la novela. El motivo del FCO en su iteración se convierte en elemento coyuntural en el nivel de los sentidos: interpretando la vida como un viaje, el primer capítulo se llama «Primer trasbordo» y el último «Trasbordo y despedidas». La empresa ferroviaria se vive como algo familiar, fatalmente ligado a la protagonista (allí trabajan su padre y otros parientes): «buena parte de nuestras vidas transcurre a bordo de los coches del Ferrocarril Oeste ... En el tren nos sentimos refugiados y propietarios, puede no llevarnos a ningún lado: disfrutar de su interior es un viaje en sí, un derecho familiar semejante al de un clan medioeval en su castillo fortificado.» (p. 84). Así, manicomio y ferrocarril son dos polos opuestos, dos presencias externas contrastantes: amenaza y refugio, rechazo y hospitalidad que representan el mundo de los afectos y el mundo de las agresiones con los cuales «María» se confronta a lo largo de todo el relato.

Otro motivo revelante que se complementa a estos es el de la familia de los Montero. La protagonista comparte dos familias: la propia y la de los vecinos, «los Montero», que representan dos paradigmas de la historia y la sociedad argentinas: el criollo y el de la inmigración europea que son descriptos comparativamente en sus gustos, afinidades políticas, actitudes y comportamientos. Pero la protagonista se mueve imparcial entre los dos mundos: «La desgracia de los Montero consiste en que casi todo lo que a ellos les gusta, mi familia lo desdeña, y allí estoy yo cruzando esa frontera de alambre para decidir cuál tiene razón, porque a mí me gusta todo.» (p. 78). Con esa inquieta ingenuidad María observa y juzga, indaga y reacciona, crece construyéndose una armazón que le permita lanzarse al mundo y defenderse del mundo para exorcizar «la insoportable etapa de sus mudanzas y sus duelos» (p. 273).

El lenguaje oscila entre el registro coloquial familiar del castellano rioplatense y el registro literario de la poesía, con curiosas intercalaciones de citas literarias (Proust, Cervantes, Lugones, Darío, Seferis y muchos otros). Hay un magistral uso de la ironía, la caricatura, el juego de palabras, ya sea a partir del significante cuanto del significado, recurriendo a las frases hechas, los modismos, los refranes; técnica que la autora sabe manejar con deslumbrantes resultados. Este uso de la intertextualidad no es nuevo en M.E. Walsh: en muchas de sus canciones y poesías ha sabido apelar con referencias más o menos explícitas a melodías o textos famosos.

A pesar de la compleja estructura, la lectura de la obra no resulta difícil ni fatigosa, lo que confirma una vez más la virtud comunicativa de su autora que se ha sabido ganar a lo largo de su carrera literaria tanto al público infantil como al público adulto, sin dejar de lado lo que ella misma declara haber aprendido de Juan Ramón Jiménez: «que una conducta poética es compatible con una alta y desdeñosa dignidad humana».

La abuela Agnes es una recopilación de cartas familiares que M.E. Walsh ha heredado de su abuela a través del padre, que recuperó el epistolario en uno de sus viajes a Londres.

En su mayoría son cartas que Agnes, una inglesa emigrada a Buenos Aires en 1872 para trabajar como gobernanta en casa de un cónsul, escribe a su familia que ha quedado en el Viejo Continente. Están dirigidas al padre, a la cuñada y al hermano. Otras cartas pertenecen a Charlie (un hermano de Agnes emigrado también al país sudamericano) y a Enrique, hijo de Agnes y padre de la Walsh.

En una emotiva carta-introducción dirigida a su abuela, M.E. Walsh da a conocer las circunstancias que rodean al epistolario y los motivos que la llevaron a publicarlo. Aclara que no ha hecho ningún retoque a los textos originales sino para eliminar «párrafos innecesarios» y que la traducción del inglés al castellano la llevó a cabo Giselle Boyle.

Los textos, en su conmovedora simplicidad, resultan un documento de la vida cotidiana de los inmigrantes en Argentina a fines del siglo pasado.

La inserción de este epistolario como complemento de *Novios de antaño* la explica la autora con estas palabras: «Cuando empecé a escribir *Novios de antaño* ... no había descifrado aún sus cartas y resulta que mis recuerdos suelen corresponderse con algunos comentarios suyos que definen la ulterior conformación de una familia media y algo extravagante, típicamente argentina en sus nostalgias del Continente abandonado por tan diversos puertos.» (p. 282).

Publicando estas cartas, M.E. Walsh, como ella misma lo dice, «cumple con una voluntad que nadie le encomendó pero le resulta irresistible, quizás por ese narcisismo tribal común a todos los humanos» (p. 278). En la búsqueda de su identidad a través de la memoria familiar la autora ha trascendido lo personal para darnos un cuadro elocuente de la sociedad argentina donde la nostalgia no quita espacio a una mirada crítica y severa. En eso el libro coincide con los versos de una de las canciones de la Walsh: «Quien no fue mujer ni trabajador/ piensa que el de ayer fue un tiempo mejor/ Y al compás de la nostalgia/ hoy bailamos por error».

René Lenarduzzi

Dante Liano, *L'uomo di Montserrat*, Milano, Edizioni Nuovo Mondo, 1990, pp. 128.

Dopo due libri di racconti *Jornadas y otros cuentos* (1978), *La vida insensata* (1987) e un romanzo *El lugar de su quietud* (1990), Dante Liano presenta al pubblico la sua ultima fatica letteraria, *L'uomo di Montserrat*, uno spaccato vivo e impressionante dell'odierna realtà guatemalteca.

Sono centoventotto pagine nelle quali spadroneggiano, in un incastro sapiente, i tre poteri che reggono le tristi sorti del paese: quello militare, quello giudiziario e quello dirompente, insinuante, ma non per questo meno pericoloso, dei *mass media*. Il tutto con la costante presenza della guerra civile, con i bollettini giornalieri di morti, con le stragi, con gli elicotteri e con i militari. Presenze allucinanti che entrano con prepo-

tenza nelle singole individualità, senza rompere, tuttavia, il ritmo della vita quotidiana, fondendo, al contrario, l'odore di morte con il profumo di banane e di miele.

Il protagonista, il tenente García, è il filo conduttore del romanzo. Tipico rappresentante della classe militare, egli è vittima delle circostanze e delle violenze che è costretto ad attuare, è il prodotto perfetto di una società che si regge sui suggerimenti dati dal consigliere straniero e sulla forza dell'esercito in stato di allerta perenne, pronto a mobilitarsi completamente solo per annientare un'unica casa, covo di oppositori politici e di ribelli. Vi è di questo episodio, al quale assiste imperturbabile, quasi sprezzante, il tenente García, una descrizione così precisa e minuziosa da essere chiara e sofferta condanna dell'autore allo strazio fatto al suo popolo. Tanto sono tronfi e potenti i militari che si pavoneggiano davanti alle telecamere della televisione privata, tanto sono lontani e appena visibili i ribelli. La sagoma della donna che spara, sdraiata sul pavimento, nella casa ormai distrutta, rimane nella mente del lettore come una piccola, piccolissima ma indomabile fiamma della libertà contro la tirannide: nessun colpo di mortaio potrà mai spegnerla.

La crudeltà dimostrata dai militari non è seconda alla crudeltà dell'indifferente cronista che, superando le molteplici ed effettive difficoltà della telecronaca in diretta, riesce a garantire al popolo guatemalteco la «gioia» di poter assistere alla vittoria della democrazia sulla sovversione. Evidente è l'ironia dello scrittore che non perde occasione di far sentire la propria voce, freddo, tagliente e costante atto d'accusa. Ciò non toglie che egli provi un misto di pietà e di simpatia per il tenente García, figura contraddittoria sia pure emblematica.

Pur potendolo definire un «buon uomo», ancora in discreta forma fisica, conservata dai tempi dell'addestramento nei *rangers* a Panama, tutto casa-famiglia-lavoro, il tenente García compie le azioni più crudeli e vergognose, come, ad esempio, lo sterminio degli abitanti di un villaggio nella giungla. Tuttavia egli sa dimostrarsi esattamente l'opposto, ovvero generoso fino al sacrificio personale, che gli costa anni di guerra nella giungla, per salvare dagli squadroni della morte il cognato Tono. Atto questo che riscatta il nostro protagonista da una sicura condanna, nonostante la mancanza di ideali dimostrata, in perfetto accordo con la mentalità dei militari, come risulta dalla seguente affermazione da lui fatta a Tono, durante il percorso in auto verso la frontiera: «Per noi esiste solo la guerra. E vincerla a qualunque costo. Voi vi riempite la bocca di uguaglianza, di giustizia, dei diritti umani e della democrazia. Voi vi riempite la bocca di questo; noi ce ne puliamo il culo» (p. 95).

Solo quando dorme la sua coscienza ha qualche sussulto. A volte sogna di essere lui e non Tono a fuggire in esilio; evidentemente le idee proclamate dal cognato lo hanno turbato, anche se egli, in realtà continua ad essere lo stesso uomo di prima. La natura, con la sua sfolgorante bellezza, è l'unico rifugio nel quale García vorrebbe immergersi per dimenticare la quotidianità. Purtroppo anche questa «verde» possibilità è una realtà irraggiungibile, della consistenza del sogno, al pari del serpente piumato e degli altri miti del passato maya. La civiltà ha spazzato via tutto e non rimane che un presente tanto orribile, da essere subito dal tenente García che si nega qualsiasi diritto di critica, qualsiasi ideologia, qualsiasi domanda.

Ben diverso è il cognato Tono, animato da una sete di uguaglianza e di democrazia, nonostante risulti essere un perdente e debba abbandonare il proprio paese. Ma è

veramente lui il perdente? No, certamente. Anche il tenente García, alla fine, se ne rende conto, pur continuando la sua vita di sempre, senza emozioni, senza cambiamenti, consapevole nel suo intimo di avere sbagliato, di essere un fallito. Purtroppo, in Guatemala, nulla cambia: ad un presidente ne subentra un altro che, dopo le debite epurazioni, si instaura al potere con la stessa protervia del primo, seguendo il medesimo programma di oppressione.

Libro estremamente interessante, agile e denso, di inquietante lettura, che attraverso la crudezza e la vivisezione dei suoi personaggi fa provare al lettore italiano emozioni ed esperienze lontane, ma intensamente sentite. In ogni pagina vibra il dramma di un popolo oppresso e curiosamente a farcelo percepire è proprio uno degli oppressori, il tenente García, nel quale fa capolino un sofferto tracciato di moralità. E Liano è bravo nel delineare atmosfere psicologiche, nel descrivere spazi esterni e interni mentali di un Guatemala esasperato che nasconde dietro sogni luminosi gli incubi di paure e di desolazioni.

Silvana Serafin

* * *

AA.VV., *Novo Cancioneiro*, prefácio, organização e notas de Alexandre Pinheiro Torres, Lisboa, Ed. Caminho, 1989, pp. 413.

A Alexandre Pinheiro Torres devem-se alguns dos mais brilhantes estudos sobre o neo-realismo português, designadamente *O Neo-Realismo literário português* (Lisboa, 1977) e *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase* (Lisboa, Bib. Breve, 1977), obras que, para além de outros méritos, puseram em evidência a origem ideológica e as fontes literárias do Movimento, e tentaram uma síntese das propostas teóricas formuladas pelos autores que, de certo modo, lhe deram vida e consistência. E aos estudos anteriores vem juntar-se agora o prefácio e organização do presente volume (Re:Apresentação do 'Novo Cancioneiro'), o qual reúne os dez livros de poesia que, entre 1941 e 1944, se publicaram em Coimbra na colecção mítica, que, no seu conjunto, «constitui a primeira grande manifestação colectiva do neo-realismo português» (p. 11). Independentemente da maior ou menor difusão que estes textos tiveram posteriormente no *corpus* poético dos respectivos autores, a oportunidade de reuni-los no título global *Novo Cancioneiro* parece-me deveras interessante, até porque fornece a possibilidade de uma leitura global dos dez livros, dispostos cronologicamente, para não falar do alcance cultural desta iniciativa, tanto mais que alguns dos títulos se encontram há muito esgotados.

O prefácio apresenta, com efeito, uma visão de conjunto da poética de um movimento que, ao contrário do que geralmente acontece com a formação de «escolas» e tendências artísticas, não se formou a partir de um grupo centralizador nem elaborou códigos formais específicos e que se desenvolveu com base em convergências políti-

co-culturais que nasciam de exigências morais fortemente sentidas. A este respeito, é possível individuar com suficiente clareza, talvez como poucas vezes, o momento de fractura com as formas poéticas precedentes, ou melhor, os sinais de descontinuidade que estabelecem a fronteira entre presencismo e neo-realismo, isto é, o momento em que «ao pólo do instinto, do alógico e do mistério se contrapõe o da inteligência, da lógica e da claridade» (p. 17), para usar as próprias palavras de A.P. Torres. Neste contexto, é paradigmática, sem dúvida, a primeira poesia de Fernando Namora, aqui objecto de observação privilegiada no sentido de apurar os pontos de ruptura, até por ser um texto deste autor (*Terra*, 1941) a inaugurar a colecção. O crítico consegue individuar com precisão as relações de intertextualidade que a poesia de Namora empreende com o tecido poético de José Régio, ao nível das estruturas de superfície, para seguir porém outro caminho que, no caso vertente, se aproxima muito mais do «presencista» Adolfo Casais Monteiro, sobretudo pela novidade da filosofia vitalista.

A visão de conjunto, de que atrás se falou, provém logicamente da análise feita a cada um dos dez livros da colecção, análise que, por razões operativas e de cronologia, concede a Namora um discurso mais amplo. Mas não menos aguda é a exegese relativa aos outros textos, caracterizada por uma perspectiva que tende a pôr em relevo os traços distintivos de uma poética onde se observa «uma espécie de vencidismo, que alterna com as visões luminosas do *eu apolíneo* à beira de chegar ao mundo sonhado da Utopia» (p. 34). A este propósito devem relevar-se as páginas dedicadas, por exemplo, à primeira poesia de Mário Dionísio, revisitando os textos teóricos do Autor, vistos agora à luz dos estudos de Bakhtine sobre as relações entre o signo e a Ideologia como reflexo das estruturas sociais; ou ainda as observações acerca de *Aviso à Navegação*, de Joaquim Namorado, onde igualmente são visíveis os «indícios de ruptura», o corte ideológico que permite individuar uma poesia presencista namoradiana e pontos de contacto com o fascínio de alguns textos poéticos do primeiro Modernismo, em especial com os de Álvaro de Campos das «odes».

O prefácio, exauriente como se viu, é seguido por uma breve mas actualizada notícia bibliográfica sobre os autores do «Novo Cancioneiro» e por algumas considerações que constituem o «critério editorial» seguido pelo organizador, o qual fornece, neste capítulo, uma lista com as variantes de autor, confrontando para isso a ed. *princeps* e a edição definitiva. Sobre este aspecto, embora fosse desejável a transcrição da última versão nos casos de alterações profundas, de que são exemplo o poema 13 do livro de Fernando Namora, os *Poemas* de Mário Dionísio ou *Turismo*, de Carlos de Oliveira, compreende-se todavia os motivos da omissão, quer por questões de *copyright* – como explica o próprio A.P. Torres em relação ao último caso –, quer por razões metodológicas, no sentido de respeitar a versão «histórica» que é, afinal, a que se deseja reeditar. Só não se compreende por que não se publica a advertência que precede o livro de Mário Dionísio, o prefácio de Joaquim Namorado a *Voz que escuta*, de Políbio Gomes dos Santos, ou o prefácio de Armando Bacelar a *Os Poemas de Álvaro Feijó* – deste último chega a indicar-se a inclusão «neste volume» (p. 57), o que não acontece –. até porque são textos em geral pouco divulgados e que, de qualquer modo, contribuíram para a «explicação», ao nível dos fundamentos teóricos, do próprio Movimento neo-realista.

Manuel G. Simões.

[Mário Cesariny de Vasconcelos], *O Virgem Negra Fernando Pessoa explicado às criancinhas naturais e estrangeiras por M.C.V. Who Knows Enough About It seguido de Louvor e Desratização de Álvaro de Campos pelo MESMO no mesmo lugar. Com 2 Cartas de RAUL LEAL (HENOCH) ao Heterónimo; e a Gravura da Universidade. Escrito e Compilado de Jun. 1987 a Set. 1988.* Lisboa, Assírio e Alvim, 1989, pp. 120.

Monumental paródia da obra de Pessoa, *O Virgem Negra (...)* demonstra-se um excepcional exemplo da duradoura vitalidade da postura surrealista face ao mundo, em geral, e ao das Letras, muito particularmente. Dizemos «monumental paródia», apesar de se tratar de um volume de escassa centena de páginas, porque a riqueza luxuriante das contínuas, quando não concomitantes referências (pessoanas, e não só) faz dele uma tórrida, explosiva constelação de inesgotáveis alusões a um vastíssimo contexto literário.

Transformar a sua apresentação numa espécie de «visita guiada» a Fernando Pessoa, parando a cada verso de Cesariny para lhe explicar ciceronicamente as implicações seria, além de tarefa ingente, se não quase impraticável, uma atitude de antemão condenada ao ridículo, enquanto pseudopedagógica «tradução impossível». Resta-nos pois, como único digno processo de abordagem desta obra visceralmente hermética, a selecção de um número restrito de «ideias – força» que dela permitam uma estimativa genérica, procurando com isso acicatar o interesse pela sua exploração integral da parte de cada um dos seus potenciais leitores.

Enquanto exemplar – talvez único – da coerência surrealista nas Letras portuguesas, Cesariny nunca poderia encarar de bom grado a abdicação pessoana da vida em favor da literatura. Essa escolha de Pessoa (se é que de *escolha* se trata) é, no fundo, perfeitamente assimilável a um enquadramento convencional da literatura enquanto subproduto relativamente inócuo, quando não verdadeiro adjuvante na manutenção em níveis «pacíficos» das tensões sociais existentes. Tal atitude, obviamente antitética da neo-realista, resulta também irredutivelmente contrastiva em relação à desvalorização existencial do «gentil labor» literário proposta por Rimbaud e geralmente adoptada pelos surrealistas – feliz e ocasional confluência judicativa das duas escolas, tanto mais que sabemos que, como o diz de forma descuidada mas não menos lapidar Alexandre Pinheiro Torres, «marxistas (leiamos: neo-realistas) e surrealistas não se gramam»...

Um Fernando Pessoa «alheio ao céu e à luz/ De Seth e de Rimbaud [...]» (p. 19) não poderia, pois, deixar de ser alvo do humor corrosivo do autor de *O Virgem Negra (...)* – principalmente no que concerne a abdicação pessoana de uma sexualidade plena, isto é, socialmente afirmada pelo contacto físico com «o outro». Tal abdicação é acidamente comentada nos versos das pp. 41,45 e 61, caracterizados por um (aliás saudabilíssimo) pendor «escatológico».

A derrisão das preferências filosóficas do poeta da *Mensagem* passa pela ficção da autoconfissão deste: Cesariny adopta um discurso na primeira pessoa que simula o monólogo do escritor por si verberado: «Eu sempre a Platão assisto.», etc. (p. 17).

O humor pressentido na encenação dramática da heteronímia, bem como o auto-assumido «hermetismo» de Pessoa deveriam torná-lo simpático ao surrealista Cesari-

ny... No entanto o humor é, em Pessoa, derrotado pela sua visão idolátrica da Literatura, pela assumpção da sua emblemática «missão pessoal». E, por outro lado, Cesariny compreendeu bem que o «hermetismo» pessoano não passava, afinal, de mais uma das suas máscaras de sedução: «E do anel cabalista/ E outras dobras do medo/ Que a marujada ensaísta/ Me anda a tirar do dedo,/ Aqui os digo e confesso,/ Aqui os confesso e nego:/ Dei muita leitura à vista/ E muitas voltas à pista/ Mas para bom alquimista/ Nunca passei do *nigrêdo*.» (pp. 14 e 15).

Refira-se ainda a valorização de Raul Leal como figura proeminente de «Orpheu»: «O Raul era/ O único não-heterónimo meu.»; «O Almada? O Santa-Ritta? O Amadeo?/ Trêtas da arte e da era. O Raul era/ Orpheu.» (p. 77). Valorização que se faz – cf. as «Duas cartas de Raul Leal (Henoch)» insertas no final do volume – a expensas do próprio Pessoa, sobre o qual Cesariny faz pesar, ainda que inviamente, e no que respeita às relações daquele com o frenético «Henoch», inquietantes suspeitas de oportunística e desapiedada manipulação mental.

Cesariny nem sequer formula a insinuação, apenas fornece o suporte documental adequado a que a suspeita penetre os espíritos. Qualquer outra estratégia resultaria menos eficaz, se não contraproducente, uma vez que é conhecida a corajosa defesa pública com que Fernando Pessoa secundou um Raul Leal atacado, com inaudita virulência, por sectores influentes da intelectualmente indigente «intelligentsia» para-oficial.

As contententes críticas, as venenosas sugestões de Cesariny manifestam-se afinal com uma clara admissão da «incontornabilidade» de Pessoa: essa ferocíssima e profundamente meditada arquitectura crítica acaba por resultar num (aparentemente?) involuntário elogio. Pessoa é por ele encarado como uma espécie de «fantasma obsidiante», de «assombração» da poesia portuguesa contemporânea. Um super-ego desta, patriarcal e castrador...

O livro funciona pois como esconjuro de um Pessoa totalitário, saturnino, devorador de tudo o que não seja ele próprio. Assim como nas práticas blasfemas da magia negra se parodiam os ritos cristãos, também Cesariny parodia iconoclasticamente «todo o Pessoa», juntando à crítica da sua obra a argumentação «ad hominem». Esta linha de leitura permitirá compreender melhor a inserção em *O Virgem Negra (...)* do demoníaco «Ritual para banir o crucificado» de Aleister Crowley, o autodesignado «Mestre The-rion» que inspirou *O Mágico* de Somerset Maugham – e que encontrou em Pessoa, no ano de 1930, um eficaz cúmplice numa das suas habituais encenações rocambolescas que, dessa vez, teve por palco a região de Lisboa.

Arlindo José Castanho

AA.VV., *A Voz Igual. Ensaios sobre Agostinho Neto*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida / Angolê Artes e Letras, 1989, pp. 491.

Como o próprio título indica, o volume reúne uma miscelânea de ensaios sobre a obra poética de Agostinho Neto, o malgrado combatente pela causa da independência de Angola, de que foi, come se sabe, o primeiro presidente da República; e

constitui o tomo I das Actas do «I Simpósio Internacional sobre cultura angolana», realizado no Porto em Maio de 1989 e coordenado por Salvato Trigo, conhecido estudioso de literaturas africanas de língua portuguesa. Através da «Introdução», da responsabilidade do coordenador, sabe-se que aqui se publicam «quase todas as comunicações importantes apresentadas no supramencionado simpósio» (p. 5), deduzindo-se que ficaram de fora, por motivos não divulgados, outras comunicações importantes, para além das que certamente foram consideradas de nível inferior. Em todo o caso, a colectânea apresenta 27 ensaios de inegável interesse, analisando o *corpus* poético netiano através de diferentes perspectivas e pontos de vista, utilizando diversos instrumentos de leitura, com o objectivo de fornecer uma hermenêutica tanto quanto possível exauriente, até pela multiplicidade de sugestões e propostas sem dúvida estimulantes.

De alguns estudiosos esperava-se talvez maior agudeza e um discurso mais orgânico. É o caso de Arlindo Barbeitos, conhecido poeta angolano, cujo texto, com o título deveras aliciante *O mesmo e o outro em Agostinho Neto* (pp. 53-57), aborda o problema linguístico a partir de um processo colonial lento, sedimentado, que teve origem nos finais da Idade Média. É por isso que me parece inaceitável a afirmação de «inevitabilidade, a vários níveis, que implica o uso da língua do outro para a afirmação do próprio» (p. 53), embora se conheçam as razões políticas e sociais que determinaram, a partir dum certo momento, a escolha da língua portuguesa como língua de alfabetização, como veículo de comunicação entre línguas etno-regionais a até como língua de expressão literária. O próprio Arlindo Barbeitos parece dar-se conta da fragilidade científica da sua tese de base ao afirmar contraditória mas explicitamente: «é o aperto que, em vez de qualquer outra razão ética ou cultural, nos constrange no âmbito colectivo a içar o idioma do outro acima dos locais» (p. 57).

Acerca do complexo problema linguístico é de referir ainda as comunicações de três estudiosos galegos: José Luís Fontenla, *Agostinho Neto e a literatura africana lusófona: uma visão desde a Galiza* (pp. 185-194); Xosé Lois García, *Presença bíblica na poesia de Agostinho Neto* (pp. 209-224); e António Gil Hernández, *Sagrada Esperança: uma leitura desde a Galiza* (pp. 225-256), todas três declaradamente «provocatórias» em relação a vários domínios das respectivas exegeses críticas, sobretudo a primeira e a terceira por uma certa instrumentalização do corpo poético de Agostinho Neto que, como indicam os títulos, é lido a partir da Galiza, isto é, submetido ao peso de circunstâncias específicas de carácter político-cultural que, à partida não podem deixar de condicionar a leitura. José Luís Fontenla, por exemplo, depois de recensar as várias terminologias que tentaram englobar as literaturas africanas de língua portuguesa, propõe para as mesmas a «denominação de “literatura africana lusófona, por razões metodológicas» (p. 185), acrescentando a seguir que «tanto *expressão portuguesa* como *língua portuguesa* traz conotações consigo extraliterárias, que devem ser abandonadas face a conceitos mais claros de *lusografia* e *lusofonia* que eliminam todo o contexto colonial» (p. 188). O autor não se dá conta que a terminologia até agora utilizada terá que ser encarada como instrumento de transição (daí as várias tentativas, nenhuma convincente) até à afirmação autónoma de cada uma das literaturas em questão: «literatura angolana», «literatura caboverdeana», etc. De resto, já em 1976 Pires Laranjeira intui ser esse o caminho a percorrer (*Antologia da poesia pré-angolana*), caminho que exclui a proposta ora formulada por José L. Fontenla, curiosamente não

isenta de discriminação de tipo neo-colonial: «Entendemos desde a Galiza que a obra de Agostinho Neto, em poesia e prosa, deve fazer parte, com outros autores dos países africanos lusófonos, da disciplina de Língua e Literatura da Lusofonia, a par da Literatura galega, portuguesa e brasileira» (p. 194).

António Gil Hernández, por seu lado, apresenta uma comunicação com aspectos sem dúvida pertinentes sobre a polémica que se tem produzido em torno da situação galega actual. Não vejo, porém, como se possa procurar um «sentido galaico num texto angolano» (p. 228) com o beneplácito de autoridades, como a de Agostinho Neto ou a de Pires Laranjeira, cujos textos não me parece permitirem conclusões tão audaciosas; nem julgo aceitável uma leitura crítica *transferidora* que se baseia em princípios algo confusos pela sua própria indeterminação teórica: «nem é o *texto* a comentar o *contexto* originário, nem se tenta que este interprete o sentido do *texto*. Só e nada menos se pretende que o texto de SE [*Sagrada Esperança*] comente um *contexto* outro e, correlativamente, que este interprete aquele de jeito subsidiário» (p. 233). Acrescente-se ainda que A.G. Hernández se esquece de incluir na bibliografia alguns dos textos que utiliza na sua análise, aspecto não grave mas em todo o caso de assinalar, uma vez que decidiu fornecer um elenco bibliográfico das obras consultadas.

Mas é a comunicação de Xosé Lois García (*Presença bíblica na poesia de Agostinho Neto*), de entre as três intervenções galegas, talvez a mais estimulante pela metodologia aplicada e pela originalidade do seu discurso. Os pressupostos são, em princípio, correctos e não custa admitir, como tese demonstrável, que «não é desconcertante que a poesia de Agostinho Neto esteja impregnada e contextualizada na mensagem bíblica» (p. 209). A demonstração, porém, nem sempre é convincente e não raro se apoia em extrapolações arbitrárias que enfraquecem a análise, não obstante a grande erudição subjacente. Serve como exemplo, entre outros possíveis, a reflexão sobre o lexema «vida», ocorrente em *Sagrada Esperança* com elevado índice de frequência. Argumenta Xosé Lois García: «Agostinho Neto [...] lamentava-se pelos contratados que queimam as vidas nos cafezais, ou pelos filhos que partiram e “vão em busca da vida”». Há aqui uma semelhança com o Livro dos Provérbios, 12:28: “Na vereda da justiça está a vida, e no caminho da sua carreira não há morte”. A aproximação entre os dois textos parece-me francamente forçada e desviante, sem que se vislumbre uma implícita relação intertextual e, por consequência, a grande «religiosidade» do discurso poético netiano, como pretende este estudioso. E já agora, de passagem, registre-se a dupla publicação do seu estudo: em galego e em português (tradução), aspecto que é deveras estranho no âmbito da lusofonia assumida como proposta de desenvolvimento futuro.

O volume regista ainda duas comunicações subordinadas ao título comum (*O evangelismo poético em Agostinho Neto*), de autoria de Salvato Trigo (pp. 419-428) e de César Viana (pp. 439-468), que à primeira vista poderiam induzir o leitor no sentido de uma leitura paralela à de Xosé L. García. No entanto, o ensaio de Salvato Trigo esclarece de imediato que a expressão «evangelismo poético» é usada numa acepção pedagógica e cívica para caracterizar uma poesia «cujas preocupações maiores são [...] essencialmente didácticas» (p. 422). E César Viana, para além de precisar o «uso figurativo» de evangelismo, isto é, como modelo veicular de mensagem social e política (p. 446), acaba por produzir um discurso crítico muito mais amplo e rico de reflexões que, em princípio, o título não deixaria supor.

Importantes, a vários níveis, são também os estudos de Manuela Batalha Van-Dunem e de João Maimona, entre outros, num conjunto heterogêneo, diversificado e algumas vezes repetitivo (como não podia deixar de ser, tratando-se de um simpósio) que, de qualquer modo, fica a constituir um material bibliográfico de interesse indiscutível. Sem qualquer intenção polémica, refira-se, no entanto, a ausência clamorosa de alguns especialistas da poética de Agostinho Neto, aspecto que certamente tem a ver apenas com problemas de organização.

Manuel G. Simões

Dante de Laytano, *O Linguajar do Gaúcho Brasileiro*, Porto Alegre, Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1981, pp. 255.

Si tratta della raccolta in volume di sette monografie apparse qua e là in anni precedenti, le quali, come dice l'A. nella sua *Introdução* danno «un quadro da Língua Portuguesa falada no Rio Grande do Sul». Malgrado la sua inevitabile eterogeneità, essa risulta di grande utilità per gli studiosi che possono disporre così, in modo unitario, di materiali ormai difficilmente reperibili. Il volume rientra in quella preziosa e imponente collezione di lavori relativi al Rio Grande do Sul, diretta, presso la Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes in Porto Alegre, da quell'infaticabile e benemerito Frei Rovilio Costa, che è anche autore di importanti lavori del quale ho trattato a suo tempo in questa stessa rivista (cfr. n. 34, pp. 59-64).

L'A. ripercorre a grandi linee, nell'introduzione, la sua formazione culturale, in termini garbati e insieme commossi che rivelano (cosa che i critici sogliono trascurare) la sua personalità spirituale di grande cordialità, tolleranza, onestà scientifica, modestia e, soprattutto di instancabile lavoratore. Chi, come me, ha avuto l'occasione di conoscerlo personalmente ne ha avuto conferma anche sul piano umano. I suoi interessi non si limitano alle ricerche sulla lingua portoghese parlata nel Rio Grande do Sul, da cui è partito nei suoi anni giovanili e che non ha più abbandonato, ma si estendono alla dialettologia, la antropologia culturale, l'etnologia, la sociologia; insomma alla storia, in senso lato, della sua regione. Ma all'interno della poliedricità di studioso e di scrittore, un filone dominante è appunto quello che è oggetto del libro che sto commentando: il linguaggio gaucesco, ricercato nelle fonti, sia a livello parlato che letterario. In questo campo egli rivela conoscenze (anche bibliografiche) ed esperienze enormi che fanno di lui una fonte inesauribile per noi che ci occupiamo di gaucesco. Se un auspicio possiamo esprimere, è quello che l'A. possa estendere comparatisticamente le sue ricerche anche al gaucesco rioplatense (appena toccato nel cap. *Espanholismos* pp. 49 ss) con il quale il riograndense interagisce storicamente, con influenze reciproche, non solo a livello parlato ma anche a livello letterario, nel lessico, nella morfologia, nella fonetica, nello stile (basti confrontare il rioplatense *Martín Fierro* con il riograndense *Antonio Chimango* il quale, da quest'ultimo punto di vista, è ancora tutto da studiare e sul quale

spero di poter tornare. Comunque Laytano ha gettato le basi per l'approfondimento del gaucesco, non solo nei saggi contenuti in questo volume, ma anche in altri lavori specifici come *Folclore do Rio Grande do Sul*, Rio de Janeiro, 1951; *A Estância Gaúcha*, Rio de Janeiro, 1952; *Lendas do Rio Grande do Sul*, «Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro», 1956. Ha inoltre offerto agli studiosi una utile bibliografia di *Precursores da literatura gauchesca* del secolo scorso (p. 22 ss.) e un non meno utile *Catálogo de outras fontes de estudo sobre os costumes gaúchos* (pp. 30 ss.); senza contare la nutrita *Bibliografia da literatura regionalista* che occupa le pp. 64-74 del volume.

Nelle *Notas* (pp. 74-94) tratta dei principali specialisti di lingua portoghese nel Rio Grande do Sul. Fra di essi commenta ampiamente (e giustamente) la figura e l'opera di Frei Elvo Clemente, pioniere e ora Rettore della PUC (Pontificia Universidade Católica) di Porto Alegre, ben noto anche nel nostro Dipartimento di Iberistica dell'università di Venezia che lo ha avuto ospite gradito. Posso qui segnalare fin d'ora che egli ha pubblicato recentemente un prezioso volumetto, che mi riservo di recensire, sulla storia di emigranti della sua famiglia e sua, *De Maróstica à Garibaldi* (ora anche in edizione bilingue, portoghese e italiano, Porto Alegre, 1990) nel quale egli ripercorre, con commozione filtrata e poetizzata, una microstoria dell'emigrazione veneta nel Brasile che può essere presa come emblematica di varie altre storie analoghe che ancora attendono di essere scritte.

Seguono (pp. 87 ss.) preziose notizie sulle associazioni gauchesche del Rio Grande do Sul (più di 300!) e sulle «manifestações da divulgação dos costumes gauchescos» tra le quali i principali «rodeos crioulos» che si effettuano regolarmente nelle varie località dello stato (il che può servire da prezioso itinerario per chi voglia farne un auspicabile studio scientifico).

Un capitolo è dedicato alla *Gramática dialetal* (pp. 98 ss.) frutto di ricerche personali dell'A. sul linguaggio gaucesco attraverso testi di letteratura regionale (in particolare *Alma Barbosa* di Alcides Maia e *Contos gauchescos* di Simões Lopes Neto). Esso raccoglie succintamente una serie di materiali fonetici, morfologici, sintattici e lessicali di particolare interesse che potranno essere oggetto di approfondimento da parte degli specialisti. Ve ne sono alcuni, oltre a quelli che figurano nel paragrafo *Vocabulos de origem espanhola* o quelli che sono specificati come tali nelle note, i quali sono comuni al rioplatense; e rimane pertanto da accertare se e in che misura la loro presenza o la loro diffusione rivelino l'influenza rioplatense al lato di quella azoriana per la quale, in generale, l'A. propende. Mi riferisco a termini come, per esempio, *matar* o *abombar* (p 106); e comunque voci come *quinchar*, *mermar* o *maléva* (ib.) che lo stesso diz. di Aurelio Buarque de Holanda dà come di origine platense.

Di particolare interesse è pure il cap. *Vocabulários especializados* che comprende la presentazione analitica del *Vocabulário dos Principais termos da Gíria dos Mineiros de Carvão de Pedra do Rio Grande do Sul* (1922) di Francisco R. Simch; *Porandúba Riograndense* (che contiene, fra l'altro, una originale ricerca sui vocaboli rioplatensi che si riferiscono al cavallo) di Carlos Teschaver (1929); *Vocabulário do Rio Grande do Sul* (1937) dello stesso Dante Laytano; a cui si aggiunge l'importante articolo *A terminologia da Cana de Açúcar no Rio Grande do Sul* del noto linguista tedesco-rioplatense A.W. Bunse la cui recente scomparsa ha lasciato un vuoto fra i colleghi che, come me, hanno avuto la fortuna di conoscerlo personalmente. A quest'ultimo è alla sua

opera (peculiare per il suo rigore scientifico) l'A. dedica, giustamente, un capitolo a parte (pp. 135-136). Di lui vanno ricordati soprattutto, oltre al suo impegno nell'*Atlas Etnográfico-Lingüístico do Rio Grande do Sul*, l'*Estudo da Dialectologia no Rio Grande do Sul* (1969) e (di grande interesse per i venetologi) il volume *O vinhateiro* che tratta della parlata dei coloni italiani nel Rio Grande do Sul e contiene oltre 1000 termini veneti con le equivalenti forme italiane e portoghesi.

Fra i vocabolari gaucheschi l'A. include, alla fine, quello che per noi è il più importante: il *Vocabulário Sul-Rio-Grandense* della Editora Globo (1964) il quale riunisce, consentendoci di studiarli contestualmente, i materiali lessicali di quattro vocabolari precedenti: il Pereira Coruja (1852) con 358 vocaboli, il Romaguera Correa (1898) con più di mille; il Callage (1926 e 1928) con più di duemila, e il Moraes (1935) con 3200. Esso è pertanto uno strumento di lavoro prezioso. Di António Álvares Pereira Coruja, che fu una delle personalità rio-grandense più spiccate del secolo scorso, l'A. offre opportunamente una ampia e dettagliata biografia-bibliografia (pp. 138-144).

Se il glosario gauesco quadrimembre della Editora Globo è il più succoso per gli studiosi, il più originale è senz'altro il *Vocabulário Pampeano* di Jaime Caetano Braun dato che tratta di un lessico in versi il cui sottotitolo è infatti *Versos Crioulos*. Esso fa pendant, nel dominio lunfardo, con il divertente *Lunfa básico* di Tino Rodríguez (Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1981) nel quale i lunfardismi, oltre mezzo migliaio, vengono tradotti e spiegati appunto in versi. Il capitolo si conclude con la descrizione di *O léxico do cavalo* (1979), tesi di «Mestrado» (ancora inedita) della prof. Aldemar Menine Trindade (discepola dei cit. maestri Elvo Clemente e Heinrich Bunse), la quale raccoglie anch'essa i termini e le espressioni relativi al cavallo nel Rio Grande do Sul (pp. 151-152) continuando, 50 anni dopo, il lavoro da pioniere di Carlos Teschaver S. J. cit. più sopra. Per noi europei può sembrare incredibile l'enorme ricchezza terminologica e fraseologica relativa al cavallo in quelle zone, ma non va dimenticato che nella pampa del Rio Grande do Sul si è sviluppata, nel sec. scorso, una vera e propria civiltà equestre che si fondava essenzialmente sul cavallo analogamente a quanto è accaduto nella pampa argentina e in Uruguay (cfr. il fondamentale saggio di Amado Alonso *Los paisanos y sus caballos* in *Estudios Lingüísticos, Temas Hispanoamericanos*, Madrid, Gredos, 1953, pp. 90 ss., dove si fa riferimento, fra l'altro alla presenza di non meno di duecento nomi relativi al solo pelo del cavallo).

Nella «Segunda parte» del volume, l'A. ci offre un nutrito glossario di termini dei pescatori del Nord-est del Rio Grande do Sul (zone limitrofi con lo Stato di S. Catarina: Torres, Conceição do Arroio-Osório e parte della fascia fra Lagoa dos Patos e l'Atlantico) da lui accertati personalmente il loco. Anche essi rappresentano dei materiali grezzi di particolare interesse, non solo per il linguista ma anche per l'etnologo, in vista di ulteriori approfondimenti. Alcuni termini studiati da Laytano rappresentano dei casi emblematici di incrocio fonetico, come, per es., «chene» [šène] 'bello' < ted. *Schön* (p. 164); o il divertente *lorsque-fosque* 'tessuto inglese' ingl. *Oxford* che fa pendant con i [pikke nikke] (ingl. *pic-nic*) o i [nikkete klúbbe] (ingl. *night club*) che spesso sentiamo nell'italiano centro-meridionale. Per altri termini si può pensare a un'etimologia diversa da quella riportata o accettata dall'A.. Se prendiamo, per es., il caso di *michanga* (equivalente di «matuto» 'zotico, semplicitto, ignorante, timido e sim.'), che l'A. dà come derivato dal tupí guaraní *michi* 'poco, piccolo' (pp. 155 e 167), possiamo chiederci se

non derivi (col suffisso del morfema afrobrasiliano *-anga*) dalla gíria bras. *micbo* 'povero' (cit., d'altra parte, dallo stesso A. apud M. Morais e Teschauer, (cf. anche s.v. il *Dicionario da gíria brasileira* di Manuel Viotti, São Paulo, 1945, e, più recentemente, il *Dicionário de gíria* di Felisbello da Silva, Sao Paulo, s.d.) che, a sua volta, proviene dal lunfardo rioplatense *micbo* (*misbo*, *mishio*, *misio*) che lo ha preso dal genovese *miscio* 'povero', 'senza denaro' e sim. e *misciã* 'lasciare uno senza denaro, spogliandolo nel gioco' (per cui si veda il mio *El elemento italiano en el habla de Buenos Aires y Montevideo*, Firenze, Valmartina, 1970, p. 72). D'altronde l'ipotesi gergale-lunfarda può essere rafforzata dalla presenza di *micba* col valore bras. di «nota falsa» (si può aggiungere anche quello di 'chiave falsa, grimandello usato dai ladri') e dalla accezione di «pessoa a quem tiraram dinheiro» (cf. il cit. gen. *misciã*) e «otario», sujeito que foi no "conto do pacote", "conto do vigário" che l'A. stesso trascrive da Teschauer (p. 167).

L'ultima parte del volume contiene un nutrito capitolo sugli africanismi con un ampio *Vocabulário afro-sul-rio-grandense* (pp. 175 ss.). Benché si tratti anche qui di un lavoro 'non definitivo' ma solo appena 'abbozzato', come riconosce modestamente l'A. (p. 192), esso è di notevole interesse per gli specialisti a cui offre materiali lessicali e ipotesi etimologiche (anche di altri autori) che possono essere la base per ulteriori approfondimenti o precisazioni ed eventuali rettifiche. Al riguardo possiamo prendere in esame; per es., il caso di *cafuso* 'meticcio di indio e negro' (secondo Viotti, op. cit. p. 67), nella gíria brasiliana equivale a 'inutile, indolente, perverso') che l'A. include nella sua lista con l'indicazione che «Nelson de Sena põe suas dúvidas quanto a procedência africana» (p. 197). Il dubbio di Nelson de Sena potrebbe venire rafforzato dalla presenza alla gíria per via gergale (cf. al riguardo, il mio *Jergalismos italianos en la «gíria» brasileña y su relación con el «lunfardo» argentino*, ora in *Estudios hispanoamericanos: Temas lingüísticos*, Roma, Bulzoni, 1989, p. 120. Il termine pertanto può essere passato dal gen. alla gíria per via gergale, sempre che non sia documentabile in epoca prec.

Il volume si avvia alla conclusione con uno studio dedicato essenzialmente e meritatamente al grande lessicografo Aurélio Buarque de Holanda (*Gauchismos de Mestre Aurélio*: pp. 222-232; *O novo dicionário de Mestre Aurélio*, pp. 232-235; *Mestre Aurélio no verbete do Dicionário Literário Brasileiro* pp. 237-239) e conclude con una bibliografia completa di Dante Laytano (pp. 240-255) la quale conferma la sua poderosa attività di ricerca e di divulgazione a cui ho accennato all'inizio di questa recensione. Essa costituisce nel contesto latinoamericano, un non comune e stimolante modello per le giovani generazioni di studiosi. Per coloro che, come me, possono considerarsi in un certo senso, oltre che studiosi di gaucesco, «gauci onorari» per aver avuto l'onore del conferimento della «Medalha do Gaúcho» da parte del Governo dello Stato, è motivo di particolare compiacimento poter far conoscere opere di questo genere anche in Italia dove pure abbiamo una vera e propria civiltà «gaucesca» *in miniatura* che è ancora tutta da studiare dal punto di vista della sua comparazione con quella pampeana: la civiltà, gloriosa nel suo genere, dei butteri maremmani. Possiamo al riguardo aggiungere una curiosità: che, come tra i *gaúchos* riograndensi troviamo qua e là gruppi di discendenti di veneti *gaucizzati* e ancora venetofoni, così fra i butteri maremmani troviamo gruppi di discendenti di veneti che furono trapiantati in Maremma come nella pianura romana negli anni trenta per la bonifica delle paludi, i quali si sono *butterizzati* ma ancora conservano la lingua,

gli usi e i costumi di origine. Gli uni e gli altri dovranno essere studiati, al più presto, dai linguisti e dagli etnologi prima che scompaiano del tutto.

Giovanni Meo Zilio

*
* *
*

Joan Salvat-Papasseit, *Poesie futuriste*, a cura di A.M. Saludes, Livorno, Belforte Editore, 1990, pp. 105.

La prima ragione di interesse che questa silloge tradotta offre è altamente culturale: ecco presentato in Italia un poeta di indubbio rilievo sul piano della scena letteraria, non solo catalana, ma spagnola *tout court*. Come si sa in Italia la letteratura oltrepirenaica non è molto conosciuta, ed una verifica sul caso concreto è molto facile: se nel catalogo *Futurismo e futurismi*, Bompiani 1986, edito per la esposizione a palazzo Grassi, è ben esemplificato il futurismo catalano e la sua ripercussione, magari distorta e parziale, in Castiglia, nel numero unico che La Quinzaine Litteraire ed Alfabeto hanno dedicato al movimento, la Cataluña, pur così vivace, brilla per la sua assenza.

Quindi il lavoro di Anna Maria Saludes è a priori benemerito, e a questo coraggio della proposta si aggiunge poi una sostanziosa post-fazione: le oltre cinquanta pagine non solo forniscono le doverose notizie biografiche sull'autore, dai suoi esordi contestatari e di lotta politica alla sua morte straziante, sulle relazioni con gli intellettuali barcellonesi, sulle influenze letterarie (per esempio il sodalizio con Joaquí, Torres García, p. 62), sui rapporti con Ramón Gómez de la Serna (nota 20), e così via: ne propongo letture di brani e passaggi testuali.

Ricorderò solo l'analisi della *Lettera dall'Italia*, esempio di «proclama aggressivo o manifesto» futurista, in cui la Saludes riflette sull'io che struttura la forma letteraria (p. 67):

«I manifesti salvatiani presentano un'originale caratteristica tecnico-stilistica rispetto ai modelli futuristi italiani: l'uso della prima persona, di un 'io' autobiografico che struttura e mette in risalto la propria poetica e finisce per accamparsi come protagonista assoluto, investito del ruolo di autore in un determinato momento storico della propria creazione [...] Questo connotato stilistico si estende persino all'opera poetica, in cui l'io lirico svolge una sorta di funzione connettiva tra la forza provocatoria della scrittura e il lettore chiamato a rispondere con un'entusiastica e simpatica adesione al messaggio. In tal modo Salvat instaura un dialogo ideale in cui potranno trovare spazio le sollecitazioni in senso pragmatico del suo pensiero. In effetti la poetica salvatiana è soprattutto improntata all'oggettivazione e contempla in modo speciale la disposizione materiale e visiva dei gesti.»

Si chiarisce in questa prospettiva il senso che assumono i fittizi rapporti con gli intellettuali italiani (p. 69).

«La “lettera” è dunque interamente fittizia. In realtà il suo scopo principale è quello di sottolineare la centralità del ‘mittente’, l’intenzione cioè da parte dell’autore di proporsi come punto di riferimento dell’avanguardia catalana anche sul piano internazionale: alla centralità dell’osservatorio di Roma, quale *caput mundi*, corrisponde, insomma, quella del poeta giudicante.»

Questo per di più in un genere come la lettera, funzionale al concetto di velocità, portante – naturalmente – nell’estetica futurista (p. 70):

«La stessa rappresentazione grafica e l’uso del genere epistolare, che è di per sé connotato da un’idea di dinamicità, obbediscono al fondamentale imperativo dell’estetica futurista: il culto della velocità. L’accumulo di riferenti geografico-culturali presente nel testo configura un mondo conformato ad un’immagine di ininterrotto dinamismo, di spostamenti e viaggi con mezzi di trasporto meccanizzati: treni, aerei, macchine, tram, navi etc. Il testo della *Lettera dall’Italia* costituisce così nell’insieme, una esplicitazione metaforica di cambiamenti che vengono descritti attraverso elementi antitetici. Per di più, le azioni sono dei veri e propri gesti, movimenti, atti dinamici.»

E quindi (p. 72):

«Attraverso l’utilizzo di questo registro metaforico il discorso della *Lettera* si è ormai spostato verso ciò che è il vero nucleo del messaggio salvatiano: l’affermazione dell’“io” dell’autore giudice e protagonista, emittente del “esto” e insieme “latore” della moderna letterarietà.»

E così l’analisi scopre nelle pieghe del testo i perché delle citazioni, delle allusioni, in funzione magari di auto-investitura.

Le note densissime, poi, dipingono itinerari paralleli: ricorderò la n. 19 su Barradas: o la 44-45 con la rassegna degli italiani citati o degli intellettuali catalani contemporanei; credo che si tratti di tracce informative importanti, da tenere d’ora in poi in debito conto.

Termino con qualche nota sulla traduzione, anche se non posso certo definirmi un «esperto» di catalano: tuttavia quello che colpisce è la volontà di adesione alla necessaria resa grafica, la scioltezza e nello stesso tempo la puntualità della versione. Per la prima suggerisco solo di leggere *Giaculatoria*, di p. 46. Oppure, siccome per Salvat (e la curatrice lo dimostra bene), l’adesione all’avanguardia si sostanzia di una ideologia progressista o addirittura rivoluzionaria, propongo la lettura di *Pianta* (pp. 24-27). E perché non tutto suoni a lode, e si veda come l’amicizia non mi fa velo nell’analisi, qui suggerirei di evitare il termine italiano «pianta», che può risultare anfibologico (‘albero’) e suggerirei magari «mappa». In effetti nella poesia futurista, dove la parola si ritaglia in uno spazio vuoto, privo di connotazioni referenziali, nella sua pura denotazione, credo che la anfibologia sia sommamente da rifuggire. Ma si tratta di minuzie.

Perché quello che importa, e che è bene sottolineare in chiusura, è quanto io abbia imparato da questo testo, e quanto ne abbia goduto; che è molto più di quanto si possa abitualmente ricavare dalla lettura di un libro.

Maria Grazia Profeti

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

a) Riviste

Acta Poética, Universidad Nacional Autónoma de México, nn.9-10, 1989.

Annali, Sezione Romanza, Istituto Universitario di Napoli, XXXII, n.2, 1990.

Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura, Barcelona-Madrid, nn.112, 114, 115, 1990.

Caligrama, Universitat de les Illes Balears, vol. III, 1990.

Colóquio/Artes, Fundação Calouste Gulbenkian, n.88, 1991.

Contemporáneos, Jerez de la Frontera, n.7, 1990.

Criticón, Université de Toulouse-Le Mirail, n.49, 1990.

Estudios Instituto Tecnológico Autónomo de México, n.22, 1990.

Hispanic Linguistic, University of Minesota, vol. 4, n.1, 1990.

Journal of Hispanic Philology, Florida State University, vol. 14, n.1, 1989; n.2, 1990.

Letras de Hoje, Universidad de Deusto, n. 48, 1990.

Letras de Hoje, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, n.81, 1990.

Incipit, Universidad de Buenos Aires, vol. IX, 1989.

Iberoamericana, Universität Hamburg, Iberoamericanisches Forschungstitut, nn.40, 41, 1990.

Investigación franco-española, Universidad de Córdoba, n.3, 1990.

Lenguas Modernas, Escuela Oficial de Idiomas de Zaragoza, n. 2, 1989.

Letras, Universidad Católica Argentina de Santa María de los Buenos Aires, nn.19, 1988; 20, 1989.

Literatura Mexicana, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 1, n.1, 1990.

L'Ordinaire Méxique Amérique Centrale, Université de Toulouse-Le Mirail, nn.126, 129, 130, 1990.

Cuadrant, Université Paul Valéry-Montpellier III, n.7, 1990.

Revista Chilena de Literatura, Universidad de Chile, n.35, 1990.

Revista de Cultura, Instituto de Macau, nn.1-10, 1990.

Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. XLV, 1990.

Revista de Filología Románica, Universidad Complutense de Madrid, n.6, 1989.

Revista Iberoamericana, University of Pittsburgh, nn.151, 152, 153, 1990.

Strumenti Critici, Bologna, n.1, 1991.

b) Libri

AA.vv., *La Découverte, Le Portugal et L'Europe*, Actes du Colloque (Paris, les 26,27 et 28 may 1988), Paris, F. Calouste Gulbenkian, 1990, pp. 397.

AA.vv., *Fernando Pessoa. Retrato-Memória*, Lisboa, Univ. Católica Portuguesa, 1989, pp. 185.

I. Bonifacius, *Christiani Pueri Institutio (1588)*, ed. Anast. do exemplar da Bibl. da Ajuda em Lisboa, com un estudo por M. Cadafaz de Matos, Macau, I. C. de Macau, 1988, pp. 60 + 265.

V. Cohen Imac, *Idealismo y realismo en «la Gitanilla» de Cervantes*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1988, pp. 53.

- O. Corvalan, *La obra poética de Bernardo Canal Feijoo*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1976.
- J. L. Jiménez Frontín, *Astrolabio*. Selección y prólogo: Pilar Gómez Bedate, Pamplona, ed. Pamiela, 1989, pp. 152.
- F. Méndes Pinto, *Pérégrination*. Traduit du portugais et présenté par Robert Viale, Paris, Aux éd. de la Différence, 1991, pp. 807.
- M. Pardo de Andrade, *La conversione di Sant'Agostino*. Ediz., introd. e note a cura di M.R. Saurín de la Iglesia, Urbino, Università degli Studi di Urbino, 1985.
- M. Pardo de Andrade, *Poesías*. Ediz., introd. di M.R. Saurín de la Iglesia, Urbino, Università degli Studi di Urbino, 1988, vol. I, pp. 484; vol.II, pp. 336.

