

RASSEGNA IBERISTICA

49

Febbraio 1994

- Roberto Vecchi, *Il paradigma ibrido dell'utopia portoghese del Cinquecento*..... Pag. 3
- Fernando J. B. Martinho, *Uma leitura da poesia de Sophia De Mello Breyner Andresen* 23
- Ettore Finazzi-Agrò, *I luoghi oscuri dell'estasi. L'Amazzonia come metafora in Quarup*..... 31
- Repertorio bibliografico degli ispanisti italiani*, a cura di P. Elia (F. Meregalli) p. 41; M. Siguán, *España plurilingüe* (T. M. Rossi) p. 42; D. Puccini, *Il segno del presente. Studi di letteratura spagnola* (E. Pittarello) p. 44; A. Gómez Moreno, *El teatro medieval castellano en su marco románico* (M. G. Profeti) p. 46; L. Astey, *Dramas litúrgicos del Occidente medieval* (D. Ferro) p. 48; E. Martínez López, *Mezclar berzas con capachos: armonía y guerra de castas en el «Entremés del retablo de las maravillas» de Cervantes* (F. Meregalli) p. 51; E. Canonica de Rochemonteix, *El poliglottismo en el teatro de Lope de Vega* (M. G. Profeti) p. 52; M. Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe* (F. Gambin) p. 54; M. Simón Palmer, *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico* (S. Regazzoni) p. 58; F. García Lorca, *Canti gitani e andalusi* (G. Bellini) p. 59; AA.VV., *Recordando a Guillén*, ed. de M. Hernández (F. Meregalli) p. 61; N. Amat, *Todos somos Kafka* (S. Regazzoni) p. 61.
- A. von Humboldt, *L'invenzione del Nuovo Mondo. Critica della conoscenza geografica* (G. Fantoni) p. 62; R. Wright, *Continenti rubati* (C. Bollentini) p. 64; E. Perassi, *Alle radici del fantastico rioplatense: Leopoldo Lugones* (J. J. Martínez) p. 65; A. Mutis, *Summa di Magroll il Gabbiero* (G. Bellini) p. 68; J. P. Feinmann, *Gli ultimi giorni della vittima e il cadavere impossibile* (C. Camplani) p. 69.
- S. Rebello, *Poesias*, pref. de J. C. da Costa e de P. da Silveira (M. G. Simões) p. 71; S. de Mello Breyner Andresen, *Racconti esemplari*, introd. di C. Rocha, trad. di A. Raso (M. G. Simões) p. 72.
- J. M. Estelles y F. J. Dura, *Sagunt. Antigüedad e ilustración* (G. Stiffoni) p. 74.

ROBERTO VECCHI

IL PARADIGMA IBRIDO DELL'UTOPIA PORTOGHESE DEL CINQUECENTO

1. PREMESSA

L'invenzione – anche in senso etimologico – dello spazio americano, la sua scoperta dal punto della soggettività medioevale europea dischiudono uno spazio mentale nuovo per la coscienza del tempo: lo spazio utopico, retaggio di un denso portato di *topoi* e figure che discendono dall'età classica (miti di Atlantide, isole fortunate, *loci amoeni*) e si rifunzionalizzano nell'Età di Mezzo negli interstizi periferici del pensiero medioevale (Paesi della Cuccagna, mondi alla rovescia, viaggi all'altro mondo) ma che riescono a tessere, nella mutata temperie rinascimentale, carica di fremiti riformistici, una relazione metonimica con la rivoluzionata topologia del mondo. Nel momento in cui i perimetri si chiudono, le geografie si compongono in senso moderno, il mondo di Tolomeo si trasforma nel mondo di Mercatore, un modello archetipico di società ideale si innesta nell'elaborazione di una nuova visione del mondo che può affidarsi ad uno spazio altro, non contaminato dalla storicità del peccato e che appare da subito come lo specchio rovesciato di un'Europa in forte crisi di identità e valori. In questo senso, la pubblicazione nel 1516 dell'*Utopia* di Tommaso Moro può essere assunta come origine, anche nominale, di una nuova linea di pensiero che percorrerà trasversalmente la cultura e le ideologie occidentali per i secoli a venire, lascito rivoluzionario di quella prima impronta calcata sulla soglia della storia moderna. Come è stato adeguatamente posto in luce¹, al Portogallo, artefice principale della dilatazione dello spazio geografico grazie alle imprese oltremarine, viene tributato un doveroso omaggio da parte del Moro attraverso l'elezione del coltissimo marinaio portoghese Raffaele Hi-

¹ J. V. de Pina Martins, *L'Utopie" de Thomas More au Portugal (XVI et début du XVII siècle)*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», XVII (1982), pp. 453-455 e anche l'intervista allo studioso pubblicata sui «Quaderni Portughesi», 4 (1978), pp. 210-212.

tolodeu, compagno di tre dei quattro presunti viaggi del Vespucci², quale relatore all'interno dei due libri sulla ideale società di Utopia. Evidentemente i dati delle scoperte, sia pure divulgati dai portoghesi con massima parsimonia nell'intento di scoraggiare ogni velleità concorrenziale (la teoria del *sigilo* di Jaime Cortesão), accendono l'immaginario colto (come conferma la lettera di Poliziano a D. João II del 1489) e popolare del tempo, e permettono di innestare una riflessione riformatrice degli ordini – evidentemente tutta europea – sul nuovo spazio apertosi che, oltre ad apparire carico di quegli elementi edenici primitivi smarriti dalla storia occidentale nel suo travaglio di identificazione, si mostra, proprio per il suo carattere fluido, dai contorni ancora imprecisi, come dominio dell'atopico (dimensione, questa, a cominciare dal calco parziale sul prefisso privativo, sostanzialmente diversa dall'ambito utopico tracciato dal Moro), cioè di luogo privilegiato di confino dell'alterità. Se i dati tuttavia che consentono l'articolazione dei diversi discorsi di marca utopistica rimettono al Portogallo delle imprese marittime³, la domanda che si può a ragione porre è per quale motivo tali discorsi apparentemente non si elaborino all'interno del sistema culturale che tali dati ha raccolto. La considerazione viene formulata in termini radicali, con l'inconfondibile tratto di acutezza, da António José Saraiva, in un passo della sua classica storia letteraria scritta in collaborazione con Óscar Lopes:

«... à excepção, como veremos, da *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, a literatura de viagens portuguesa quinhentista e seiscentista não passou de um nível de reportagem [...] Os Portugueses e Espanhóis levaram ao conhecimento de Europa novas regiões e novas civilizações, mas foi fora da Península que se elaboraram as primeiras construções morais e filosóficas estimuladas por esta literatura de viagens, como a *Utopia* que

² Si veda T. Moro, *Utopia*, a cura di T. Fiore, Bari, Laterza, 1982, pp. 13-14 dove si fa menzione al Vespucci e ai «tre ultimi viaggi, dei quattro che fece», informazione questa condizionata dai filtri letterari apocrifi che la critica ha individuato tanto in *Mundus Novus*, quanto nella *Lettera al Soderini*, riducendo i viaggi del Vespucci da quattro a due (per una sintesi aggiornata sulla annosa *querelle* vespucciana, si rimanda a N. Bottiglieri, *Il viaggio verso le Indie. Colombo, Vespucci, Pigafetta*, in «Il Veltrò», XXXVI, 1-2 (1992), pp. 46-50). Cfr. anche J. V. de Pina Martins, *L'Utopie de Thomas More et l'Humanisme*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», XIII (1978), p. 6.

³ Tra le altre probabili fonti utilizzate dal Moro per la compilazione dei due libri dell'*Utopia* afferenti alle campagne oltremarine vanno citati, accanto ai testi vespucciani, la versione latina dei *Paesi nuovamente ritrovati* (1508), probabilmente la traduzione latina dell'*Itinerario* di Ludovico de Varthema (1511), come rileva J. V. de Pina Martins in *L'Utopie de Thomas More au Portugal...* cit., p. 454. Da non escludere poi, visto il singolare numero di elementi congiuntivi tra le due opere, che il Moro avesse preso visione, sia pure soltanto del manoscritto (J. V. de Pina Martins, *Ibidem*, p. 455), del *Livro* di Duarte Barbosa, ipotesi avanzata da L. de Matos, *A utopia de Tomás More e a expansão portuguesa*, in «Estudos Políticos e Sociais», IV, 3 (1966), pp. 809-820.

Tomás Morus, sob influência talvez das viagens de Colombo e de Vesúcio, situa numa ilha desconhecida do continente americano; a *Nova Atlântida* que Francisco Bacon, dir-se-ia por sugestão de Mendes Pinto, imagina entre a China e o Japão; as *Viagens de Gulliver*, de Swift; e finalmente o mito do “bom selvagem”, inspirado pelos índios do Brasil, e que é precursor de certas concepções de J. J. Rousseau (a bondade natural do homem), como já de certas páginas de Montaigne sobre a relatividade de costumes. Mas em vão se procurará nas fontes portuguesas desses e outros autores coisa que se pareça com uma reflexão crítica, a não ser num caso [la *Peregrinação*]»⁴.

A questa considerazione va ascritto il merito innanzitutto di sollevare la problematica, anche se la portata di essa può essere meglio precisata – per la ricognizione che in questa sede ci proponiamo di realizzare – rispetto ai termini irriducibilmente negativi in cui essa viene posta. L'ipotesi di lavoro da cui muoviamo infatti raccoglie le suggestioni contenute nel passo del Saraiva citato, ma tenderà a valutare pure quegli elementi utopici, o che lasciano intravedere linee di forza di un discorso utopico, presenti all'interno della vasta produzione di viaggio, interrogandosi sulle ragioni che hanno impedito a tali campi di tensione tematica di evolvere nell'articolazione di un genere vero e proprio. La riflessione che parte dall'ambito letterario si allarga comunque alla società portoghese cinquecentesca, in particolare alle determinazioni del suo orizzonte culturale: la pista *in absentia*, infatti, cioè il tentare di rispondere al quesito perché, in presenza delle componenti strutturali che consentono in altri sistemi culturali di sviluppare compiutamente il discorso utopico, in Portogallo di contro si colgano solo i palpiti embrionali dell'utopia, può offrire in questo senso validi spunti e costituire una «spia» per una lettura obliqua del contesto ideologico-mentale dell'epoca, in virtù delle possibilità referenziali offerte dall'analisi delle utopie nella comprensione delle strutture mentali e delle tendenze latenti che si iscrivono nella storicità delle idee ad esse contemporanee.

⁴ A. J. Saraiva, Ó. Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1987¹⁴, p. 308. Considerazione omogenea era stata tratta dal critico portoghese in altre riflessioni sulle caratteristiche della letteratura cinquecentesca portoghese, quali ad esempio il saggio *Fernão Mendes Pinto e o romance picaresco*, in cui si osservava coerentemente: «A imensa literatura de viagens e aventuras produzida em Portugal durante os séculos XVI e XVII é rica pelos incidentes, pela abundância, pelo descritivo, mas não foi muito longe quanto à reflexão filosófica e à elaboração artística. É nas páginas de Castanheda, de Barros, de Gaspar Correia e vários outros que o Oriente se apresenta pela primeira vez aos Europeus, mas é fora de Portugal que se tiram as consequências morais e filosóficas de experiência e da observação relatadas pelos viajantes: o relativismo moral de Montaigne, o mito do bom Selvagem, a *Útopia* de Morus etc.» (la deroga a tale norma in questo senso sarebbe rappresentata da un'opera singolare come la *Peregrinação*); in *Para a história da cultura em Portugal*, Amadora, Livraria Bertrand, 1982⁵, vol. II, p. 104 e *passim*.

Un primo, curioso indizio che forse, piuttosto che contribuire ad illuminare il problema, lo complica ulteriormente, viene offerto dalla precisa coscienza che si ha in Portogallo dell'*Utopia* del Moro contrariamente a quanto avvenga ad altre latitudini europee. João de Barros infatti nel prologo alla *Década Terceira* (1563) definisce l'opera dell'umanista inglese «fábula moderna [...] mas nella quiz elle doutrinar os Inglezes como se haviam de governar»⁵. Ancora nel corso del Seicento, in Italia per esempio, la rivoluzionaria visione della società ideale del Moro poteva circolare sì, ma all'interno di una cornice paradossale, grottesca, che produceva un effetto chiaramente dissimulatore quando non deviante – inserita cioè in raccolte di paradossi frivoli e scherzosi, come ha ricordato Carlo Ginzburg⁶. La circostanza rende più complessi i termini della questione, anche perché in quest'epoca non circola alcuna traduzione portoghese dell'opera (in ambito iberico, la prima traduzione è quella sivigliana del 1592), nonostante i numerosi echi che riscuote nella cultura cinquecentesca portoghese (oltre al citato João de Barros, Heitor Pinto, Damião de Góis e Jerónimo Osório, questi ultimi in rapporto al Moro⁷).

A riprova poi di come alla cultura ufficiale del tempo non fosse sfuggita la portata eversiva dell'opera, la sua potenziale pericolosità, basti ricordare che già nell'*Index* del 1581 compilato da Fr. Bartolomeu Ferreira, il famigerato censore dei *Lusíadas*, viene inserita anche l'*Utopia*, circostanza questa che conferma come l'Inquisizione portoghese superasse e grandemente, quanto a rigore censorio, l'omologa istituzione romana, nel cui catalogo latino di volumi posti al bando non consta infatti l'opera del Moro⁸.

2. LA CARTA DO ACHAMENTO DI PERO VAZ DE CAMINHA COME 'PREUTOPIA' CINQUECENTESCA: UTOPIA/ISOTOPIA

L'inventario sulle possibilità mancate del discorso utopico nel sistema culturale portoghese cinquecentesco trova in un'opera quale la *Carta* del 'ritrovamento' del Brasile di Pêro Vaz de Caminha, con la sua complessa e ancora par-

⁵ Citato da J. V. de Pina Martins, *L'Utopie de Thomas More au Portugal...* cit., p. 463.

⁶ C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, Torino, Einaudi Paperbacks, 1976, p. 179 (nella nota relativa a p. 98).

⁷ Si veda al riguardo J. V. de Pina Martins, *L'Utopie de Thomas More au Portugal...* cit., pp. 456-460, per H. Pinto 464-467.

⁸ A. J. Saraiva, *A política da discriminação social e a repressão da heterodoxia*, in *História da cultura em Portugal*, Lisboa, Jornal do Foro, 1962, p. 120; sull'*Utopia* negli Indici inquisitoriali portoghesi si veda anche J. V. de Pina Martins, *L'Utopie de Thomas More au Portugal...* cit., pp. 467-473.

zialmente inesplorata collocazione storico-letteraria, uno straordinario terreno di indagine e di riflessione. Innanzitutto perché essa inaugura un paradigma letterario che prende come oggetto l'alterità umana e geografica brasiliana sul quale si sintonizzeranno armonicamente le relazioni di viaggio più o meno veritiere del Vespucci, impiegate almeno in parte dal Moro in qualità di fonti per tracciare il contesto specifico della sua *Utopia*. L'agitato itinerario storico della *Carta* – interdetta alla pubblicazione sino al 1817⁹ – non inficia l'importanza da essa esercitata per il suo portato di motivi letterari ed ideologici sulla terra 'nuovamente ritrovata' come testimoniano i molteplici echi – diretti ed indiretti – suscitati nel contesto mentale e culturale del tempo. Anzi, se il suo carattere densamente ibrido sul piano degli statuti letterari che ne problematizza la determinazione di genere – già evidenziata da Cortesão nel suo esemplare studio pionieristico –¹⁰ amplifica l'interrogativo sugli effettivi destinatari della missiva (oltre a quello professato esplicitamente dal sovrano D. Manuel) che ne giustifichino l'elevato grado di letterarietà, d'altra parte la tardiva pubblicazione, come ha opportunamente rilevato Maria Alzira Seixo, «não terá sido suficiente para obstar à expansão de um estado de sensibilidade e de uma circunstância geral [...] de que o próprio escrito de Caminha é fruto, como frutos dele serão os outros que participam desta modalidade de enunciação colectiva, de efeitos no geral pragmáticos e comuns»¹¹.

⁹ Sul ritrovamento settecentesco negli archivi della Torre do Tombo della *Carta* e sulla sua prima edizione a cura di P. Manuel Aires do Casal nella *Corografia Brasílica* pubblicata a Rio de Janeiro nel 1817, J. Cortesão, *A Carta de Pêro Vaz de Caminha*, Lisboa, Portugália Editora, 1967, pp. 29-48.

¹⁰ Cfr. su questo tema M. A. Seixo, *Intertextualidade e história literária. A «Carta de Pero Vaz de Caminha» na rota para o romance moderno*, in *XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1992, pp. 44-48.

¹¹ Idem, *Sinais de terra: o texto e o mundo*, in «Mare Liberum», 2 (1991), p. 123; a tale considerazione la studiosa portoghese ne associa un'altra di pari interesse ermeneutico attraverso cui è possibile apprezzare la correlazione profonda – dunque l'importanza storico-culturale – di testi ancorché coperti dal riserbo come quello caminhano e di altri che conoscono, per contro, ampia circolazione europea e diffondono, su scala continentale, i dati delle scoperte: «a própria carta de Vespúcio (“Mundus Novus”), que ultrapassa a mera comunicação epistolográfica, vem integrada nessa direcção, que permite colocar a hipótese de uma matriz nacional que, derivada de um sistema híbrido de consignaço textual (carta, diário de bordo, relato de viagem, crónica, narrativa), concentra, no plano do conteúdo, uma exigência discursiva concreta, e a irradia pela Europa com o mesmo alcance, eventualmente, com que irradia o conhecimento dos mares e das terras, das mercadorias e das culturas, das sugestões económicas e das implicações sociais», p. 121. Ancora sulle corrispondenze intertestuali, sia pure involontarie, tra la *Carta* di Caminha e l'*Utopia* di Thomas More, S. Peloso, *Sistemi modelizzanti e opposizioni culturali nella “Carta” di Pero Vaz de Caminha*, ora in *La voce e il tempo. Modelli storico-letterari della tradizione portoghese*, Viterbo, Sette Città, 1992, p. 84.

Tornando alla problematica più generale, sul piano epistemologico, sia pure con le cautele legate alla presenza di elementi di letterarietà che ne rendono più sfuggenti i termini, la critica ha operato una delimitazione dell'ambito utopico, fissandone le generalità precipue dei modelli più ricorrenti all'interno dei diversi discorsi e stilizzazioni letterarie. Questi tratti peculiari possono essere organizzati schematicamente in un quadro di carattere orientativo: l'utopico discenderebbe da una rappresentazione totalizzante e distruttiva dell'alterità sociale (in opposizione, evidentemente, alla società esistente), dalla rappresentazione di società trasparenti ove attraverso le immagini particolari del quotidiano si può trarre sempre una visione della totalità (la funzione è dunque simbolica), da idee-immagini per mezzo delle quali la razionalità contamina e condiziona costantemente l'immaginario (la ragione cioè si sincretizza col sogno); dall'oscillazione tra il puro esercizio intellettuale, votato pertanto ad accendere l'immaginazione o la riflessione dei lettori, e il programma riformatore degli ordini esistenti che induca una pratica sul modello della società esemplare raffigurata; infine, sempre l'utopia sarebbe caratterizzata da una certa mobilità di linguaggi e forme in funzione di pratiche diverse, che fanno di essa una sorta di genere aperto a molteplici usi particolari, le cui esecuzioni quindi si caricano di un preciso valore nel rivelare il campo delle esperienze e delle attese in una determinata epoca. Accanto a queste caratteristiche, due modelli non escludenti poi si affermano nel discorso che conferisce all'utopia la visibilità che la rende comunicabile: quello del viaggio immaginario (col *topos* classico ricorrente dell'isola dove allignano i presupposti strutturali della società esemplare) e/o un progetto di governo ideale, appunto, di cui si dà conto analizzando i meccanismi che ne disciplinano l'organizzazione¹².

Se ora procediamo ad una lettura contrastiva della *Carta* con le generalità del modello tracciato, le considerazioni che ne derivano forniscono alcuni elementi di un certo interesse per la riflessione che ci siamo proposti. Apparentemente, infatti, la *Carta* esegue il paradigma del discorso utopico con buona adesione a quelle che sono i contrassegni di genere più rilevanti. Un primo tratto congiuntivo si può rilevare innanzitutto per quanto riguarda lo statuto del viaggio. In apparenza, ci troveremmo di fronte, nel caso di Caminha, ad un viaggio storico – e non immaginario, dunque impiegato come pretesto lettera-

¹² Ho ripreso in particolare, per ragioni di organicità e concisione all'interno dell'ampissima bibliografia, l'approfondita riflessione di B. Bacsko, *l'Utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 20-29, sulle caratteristiche dell'utopico, senza per questo escludere, nel corso della riflessione, altre analisi tipologiche dell'utopia e dei suoi elementi distintivi, quali ad esempio la recente opera di M. Moneti Codignola, *Il paese che non c'è e i suoi abitanti*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, in particolare pp. 347-364.

rio per la definizione del contesto utopico – come testimonierebbe la selezione del modello espositivo prevalente, ossia la relazione di viaggio, nonostante la pluralità di codici ricorrenti¹³. Ma sin dalla prima lettura si insinua la certezza dell'interpolazione da parte del relatore della *Carta* di un ampio *corpus* di elementi riconducibili ad un meraviglioso estraneo all'esperienza storica del contatto con un altrove così radicalmente difforme rispetto all'orizzonte di senso ammesso dal suo sistema culturale. Si genera cioè uno scarto regolarizzatore delle differenze che permette di associare l'ignoto al noto, di leggere le evidenze referenziali attraverso un codice culturale interposto che fa del viaggio, come ha notato Giulia Lanciani, «una conquista dello spazio dell'alterità, come un recupero di *mirabilia* perdute»¹⁴. Tale atteggiamento ermeneutico – nel senso todoroviano – dinanzi alla realtà disloca l'esperienza concreta del viaggio su un piano ulteriore dove possa avvenire la sua fusione sincretica con il favoloso, l'immaginario iscritti nei moduli tenaci nella memoria collettiva, religiosa o letteraria. Ne scaturisce una solidarietà profonda ed inestricabile tra il viaggio reale ed il viaggio fantastico, giacché, come si è osservato, la soggettività del tempo: «*não sabe – ou não quer – distinguir entre viagem literária e viagem real, entre lenda e crónica, entre a experiência e a sua transfiguração*»¹⁵.

Basti ricordare, a proposito della *Carta*, la determinazione topologica – che rimette esemplarmente al paradigma utopico – con cui Caminha conclude la relazione al sovrano inviandola dalla «*Vossa ilha de Vera Cruz*», dopo peraltro avere più volte ribadito – contraddittoriamente – l'impossibilità di delimitare quella *terra* che ai suoi occhi appare sconfinata. Il ricorso alla figura dell'isola si iscrive in quella linea culturale che dal mito platonico di Atlantide e dalla tradizione classica di isole perdute-fortunatae e di *loci amoeni* si innesta senza soluzione di continuità nella letteratura visionaria dell'Età di Mezzo con i viaggi fantastici dei Santi all'altro mondo (su tutti, valga ricordare uno degli archetipi del genere, la celebre *Navigatio* di S. Brandano, di matrice celtica), viaggi che avevano come meta proprio il raggiungimento dell'isola paradisiaca. Questo sostrato mitico millenario dunque, con le sue rifunzionalizzazioni sulla scorta dei diversi ordini culturali ed ideologici (ad esempio la traduzione del *locus amoenus* in spazio edenico condizionata da altro sistema di valori), che neutralizza nella raffigurazione conclusa e polivalente dell'isola l'estraneità del-

¹³ Cfr. V. Bertolucci Pizzorusso, *Uno spettacolo per il Re*, in «Quaderni Portoghesi», 4 (1978), pp. 51-57.

¹⁴ G. Lanciani, *Il meraviglioso come scarto tra sistemi culturali*, in G. Bellini (a cura di), *L'America tra reale e meraviglioso. Scopritori, cronisti, viaggiatori*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 214.

¹⁵ E. Finazzi-Agrò, *Ir algures. A delimitação do ilimitado na literatura de viagens dos séculos XV e XVI*, in «Vértice», II, 11 (1989), p. 83.

l'ignoto e del diverso, viene a rappresentare il tessuto connettivo e, insieme, la cerniera fantastica tanto di innumerevoli relazioni di viaggio cinquecentesche in bilico tra storia e finzione quanto dei discorsi utopici altrettanto ibridi sul piano della verosimiglianza, sia pure motivati ciascuno da ragioni proprie e differenziali (si pensi ad Erasmo o al Moro). Semmai la combinazione di testo e contesto per definire l'orizzonte reale-onirico del discorso, a ben guardare ha per Caminha un elemento differenziatore, sia pure non decisivo, nei confronti dell'*Utopia* del Moro: diversa è sostanzialmente la prospettiva che muove dal reale (contesto) in direzione di una memoria anteriore che esercita una sistematica contaminazione attraverso i propri segni (il testo, qui inteso come portato culturale) sul dato dell'esperienza; mentre nell'opera del Moro la direzione è rovesciata giacché è il testo che agisce sulla determinazione del contesto conferendo ad esso analogo statuto di verosimiglianza. L'inversione è tuttavia solo apparente o ravvisabile a posteriori proprio per le ragioni esposte. Perché nella coscienza possibile del tempo tale movimento non solo non è percepito come opposizione ma è investito di una omogeneità essenziale, autorizzata come si diceva dalla segnicità del codice culturale dell'epoca¹⁶.

La descrizione dell'alterità umana nella *Carta* di Caminha come totalità sociale possiede un abbozzo di programma collettivo ancorché primordiale, almeno a giudicare dal criterio diacronico proprio del modello «civilizzatore» eu-rocentrico. Esso si concretizza in un regime sostanzialmente privo di ordini, tuttavia dotato di una esemplarità simbolica che pare corrispondere ad aspettative riformistiche latenti in contrasto con la vetustà delle strutture dominanti nell'Occidente europeo improntate ad un assolutismo impermeabile alla tensione etica della *renovatio*. Di qui la molteplicità di tratti ideali che ricorrono nelle descrizioni di tale alterità umana. Innanzitutto l'assenza di gerarchie su un agire collettivo dominato dal principio naturale della comunione dei beni che rende superfluo qualsiasi ruolo d'autorità: «Andava aí um que falava muito aos outros, mas não que a mim parecesse que lhe tinham acatamento ou medo» e ancora, al cospetto di Cabral, come già era accaduto in occasione del primo teatrale incontro sulla nave ammiraglia, a prevalere è l'istinto naturale, in questo caso emulativo, su ogni altro criterio protocollare: «E tanto que o Capitão fez tornar a todos, vieram a ele alguns daqueles, não porque o conhecessem por Senhor, pois me parece que não entendem, nem tomavam disso conhecimento, mas porque a gente nossa passava já para aquém do rio»¹⁷. Una

¹⁶ Sui modelli culturali di tipo semantico propri della coscienza medioevale si veda J. M. Lotman, *Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del secolo XX*, in J. M. Lotman e B. A. Uspenskij (a cura di), *Ricerche semiotiche*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 42-51.

¹⁷ All'interno del presente articolo, allo scopo di consentire una lettura più fluida dei

struttura sociale così aperta e paritetica tale può essere solo in quanto è totalmente assente la nozione di proprietà come meccanismo ordinatore delle relazioni collettive, o, meglio, all'interno di un agire sociale in cui gli oggetti sono definiti sulla base del loro valore d'uso (p. 232). Anzi, un primo segno della relazione interculturale che si stabilisce tra portoghesi ed indigeni è costituito proprio dall'introduzione di una misura di scambio: «Davam-nos daqueles arcos e setas por sombreiros e carapuças de linho ou por qualquer outra coisa que homem lhes queria dar» (p. 230)¹⁸. Qui si consuma una curiosa contraddizione a riprova di come alla tessitura documentaria della *Carta* soggiaccia una struttura narrativa profonda marcata da un forte indice di letterarietà: se infatti l'umanità altrà incontrata dai portoghesi appare priva del senso della proprietà, al contrario essa viene descritta in chiave ideale come scrupolosamente rispettosa del valore della proprietà altrui, dunque in un certo senso partecipe di un modello culturale estraneo, come testimonia emblematicamente l'episodio dell'"incursore" Afonso Ribeiro a cui «um lhe tomara umas continhas amarelas, que levava, e fugia com elas, e ele se queixou e os outros foram logo após, e lhas tomaram e tornaram-lhas a dar» (p. 242).

Sempre in una dimensione trasfiguratrice a sfondo utopico, che riecheggia il mito classico, tutto umanistico, di una perduta età dell'oro rielaborata in senso etico e religioso in contrapposizione con l'età del ferro corrente, si iscrive anche un altro connotato saliente dell'alterità indigena: il pacifismo perturbante del loro agire pure dinanzi ad un incontro indubbiamente carico, per la sua radicalità, di una evidente turbativa. Eppure l'apprensione non va al di là di una umanissima ritrosia iniziale che tuttavia non si traduce mai in impulso di sopraffazione, come pure metteva in conto l'ordine mentale dei colonizzatori. Archi e frecce si trasformano così in puro oggetto ornamentale, al punto da meritare per tale ragione una meticolosa descrizione di Caminha (p. 247) o di scambio e si assiste allora ad una ulteriore approssimazione da parte degli indigeni al modello culturale dei nuovi arrivati quando, accertata l'inquietudine dei portoghesi dinanzi alle armi informali (p. 229), spontaneamente vi rinunciano per favorire un incontro inequivoco e anzi prestare aiuto agli estranei giunti

passi caminiani, mi avvalgo per le citazioni dell'edizione modernizzata di Jaime Cortesão (*A Carta de Pêro Vaz de Caminha*, in *Obras completas de Jaime Cortesão*, Lisboa, Portugalia Editora, 1967, v. XIII, pp. 221-257), sia pure collazionandola con la riproduzione fotografica e la trascrizione diplomatica contenute nella stessa edizione (pp. 153-209). I luoghi qui riportati sono rispettivamente a p. 235 e a p. 238. D'ora innanzi, per comodità di rimandi, citando i passi scelti della *Carta*, mi limiterò ad indicare tra parentesi nel testo il numero delle pagine riferite alla edizione menzionata.

¹⁸ L'importanza del baratto è confermata dal carattere ricorrente con cui la descrizione dello scambio viene riproposta all'interno della *Carta* divenendo quasi un vero e proprio *topos* (cfr. anche pp. 238, 240, 243, 245 e 249).

dal mare¹⁹. Purezza primitiva, che trova un emblema esemplare nelle frequenti descrizioni di nudità esuberante nel cui segno l'uomo occidentale innesta da subito la polisemia oscillante tra concreto e astratto (si veda l'uso letterario del termine *vergonha* che fa Caminha) ancora esente da censure controriformistiche, vagheggiamento di un regime comunitario disinteressato dei beni materiali e votato ad una frugalità ingenua in armonia con la natura prodiga e benigna (p. 250): ve ne è abbastanza per dare corpo storico ai motivi edenici della memoria collettiva e fissare in immagine l'innocenza di un'umanità temperante e non contaminata dal peccato. Ecco allora che all'approssimazione forse solo letteraria degli indigeni al modello culturale dei portoghesi si accorda un movimento sincronico di progressivo, solo in parte consapevole, riconoscimento dei valori specifici di quell'alterità umana come il riflesso tenue confinato anch'esso nella memoria di un tempo proprio ed anteriore. La rappresentazione dell'umanità indigena contrassegnata sino all'eccesso dagli attributi propri del mondo infantile²⁰ offre un'ulteriore ratifica della presenza di una vena utopica nella *Carta* dove la lettura dell'esotico viene operata attraverso la filigrana opaca del palinsesto endotico: la diversità radicale dell'altro si trasforma così, grazie a questa chiave di lettura, in rispecchiamento ancorché parzialmente distorto del medesimo, del sé e della propria storia. Sul piano del discorso tale slittamento simbolico viene operato alterando l'ordine spazio-temporale che assorbe in sé gli scarti differenziali del confronto assottigliando il confine che separa dall'alterità, dislocazione, questa, univoca, dunque dotata di un suo carattere implicitamente autoritario, che reca già al suo interno, come vedremo meglio, il germe della crisi e della destabilizzazione del paradigma utopico.

3. UTOPIA/ETEROTOPIA

Nel clima apparente ammantato di motivi utopici della *Carta* di Caminha, un'approssimazione critica appena più approfondita consente di scorgere tut-

¹⁹ «Depois acudiram muitos, que seriam bem duzentos, todos sem arcos; e misturaram-se todos tanto conosco que alguns nos ajudavam a acarretar lenha e a meter nos batéis. E lutavam com os nossos e tomavam muito prazer», p. 245.

²⁰ Come ha acutamente sottolineato V. Bertolucci Pizzorusso «Nel testo di Caminha si dispiegano anche altri più complessi processi; uno di questi potrebbe essere rappresentato dalla trasformazione – singolare in epoca così antica e fresca di scoperta quanto ricca d'implicazioni filosofiche *ante litteram* – della fondamentale e primaria opposizione “noi” vs “altri” in quella “adulti” vs “bambini”. Dalla sua descrizione dell'uomo “nuovo” si ricava infatti un insieme addirittura ridondante di tratti infantili», *Uno spettacolo per il Re: l'infanzia di Adamo nella “Carta” de Pero Vaz de Caminha*, in «Quaderni Portoghesi», 4 (1978), p. 76.

tavia come la differenza sostanziale tra l'embrione del discorso contenuto in essa ed il genere dell'utopia compiutamente strutturato sia ravvisabile anche all'interno degli stessi elementi congiuntivi sin qui individuati. Ossia una realtà (umana, spaziale, temporale) segnata profondamente dal tratto dell'eccesso, dell'esuberanza invade le categorie trasfiguratrici in senso letterario attinte dai codici della memoria europea: la possibilità compiuta di quel mondo conferisce quasi concretezza storica alle attese autorecentrici, incrinando l'immagine pietrificata e votata alla perfezione che è propria dell'inattuabilità delle utopie, del loro nesso indefinibile ed astratto con la realtà e con la storia²¹. Non si tratta solo della degradazione a cui è assoggettata la nozione di umanità altra nel corso del testo²², dove a prevalere non è tanto uno statuto sull'altro (umano o animale), bensì il carattere ibrido, l'eterogeneità di tratti che partecipano alle due nature in assoluto non perfettamente scindibili e dunque cariche di inquietanti incertezze sulla regolarizzazione dell'alterità indigena dentro le griglie antropologiche tradizionali, contenendo in questo modo – se non addirittura inficiando – le proiezioni idealizzanti dell'umanità e del contesto spazio-temporale edenici pure ritratti.

Altro caso emblematico è quello del pacifismo ingenuo che regna tra gli indigeni – nel quale abbiamo già ravvisato nelle descrizioni fornite da Caminha non lievi incongruenze – e che, al contempo, plasma il rapporto dei portoghesi, improntato ad uno spirito di tolleranza di matrice rinascimentale, nei confronti di quell'umanità altra. Ebbene, tale atmosfera ricreata dai lusitani, tutta gravida di umori umanistici e fremiti utopici apparenti, si rivela in un'analisi appena più ravvicinata del tutto fittizia e artificiale: al riguardo è sufficiente leggere la minuta delle disposizioni regie indirizzate a Cabral, frutto di un ormai consistente accumulo di esperienza in fatto di viaggi, contatti e scambi interculturali con altri popoli, dalle quali si evince con chiarezza che il codice di comportamento a cui i portoghesi si devono conformare nell'incontro con altre genti avrebbe dovuto improntarsi ad un verosimile pacifismo di facciata che accattivasse la fiducia degli indigeni e favorisse così la massima redditività dei

²¹ Cfr. M. Moneti Codignola, *op. cit.*, pp. 357-358.

²² L. F. Barreto ha notato come «a diacronia discursiva mostra-nos um progressivo degradar da imagem do Outro quando atentamos na distribuição do termo *homem* para caracterizar o índio», *O nascimento da imagem do Brasil e do índio*, in *Descobrimientos e Renascimento. Formas de ser e pensar nos séculos XV e XVI*, Lisboa, IN-CM, 1983, p. 181. L'autore definisce lo spazio classificatorio ibrido ed oscillante in cui viene iscritta l'alterità indigena nei seguenti termini: «a catalogação de todo e qualquer gentio, isto é, neutro religioso, tende para uma zona mal limitada entre a animalidade e a humanidade, uma espécie de flutuante espaço classificativo dado pelo "bestial" (à semelhança/promixidade das bestas/animais)», *Ibidem*, p. 183.

traffici commerciali che si intendevano impiantare a vantaggio della corona, sempre nobilitati (e dunque legittimati) dall'alibi evangelizzatore²³.

Tale circostanza, peraltro, fornisce alcuni utili elementi chiarificatori di come l'instabilità del discorso utopico portoghese trovi comunque la sua misura più evidente allorché su di esso interferisce *ex abrupto* l'obsolescenza dei valori dominanti propri dell'ideologia signorile. Infatti nel testo della *Carta* il progetto coloniale, che fornisce alla propria direttrice prevalente, quella mercantile, il sostrato ideologico della dilatazione della fede, e può essere considerato pertanto anch'esso risultato del sincretismo di molteplici valori, è palpitante e vivo al punto da operare una sistematica paralisi nell'evoluzione del discorso utopico quando la realtà edenica incontrata e descritta con il tratto saliente di un'innocenza carica non solo di richiami classici, ma anche di tensioni e sussulti che alimentano miraggi accordati sull'idea di *renovatio* nel tempo della crisi – questi sì, già moderni – minacci di turbare gli ordini consolidati ammessi dalla coscienza dominante del tempo. Per conciliare impulsi di segno così diverso, praticamente antagonisti, il discorso si sforza di annettere e rendere coerenti valori innovativi ai valori tradizionali, riuscendovi con una eterogeneità di scrittura che possa assorbire – o velare – la contraddizione sensibile emergente. Ci si può dare conto della brusca transizione di codici ideologici nell'analizzare passi della *Carta* dove nello spazio di qualche riga, all'interno della medesima pagina, si consuma il confronto tra le due dimensioni della modernità e della tradizione che il testo elabora non come opposizione irriducibile, dicotomia insanabile, ma tenta di amalgamare in modo omogeneo riaffermando la robusta cornice ideologica tradizionale, in un tentativo che letto al di fuori del suo contesto relativo, della sua scala propria di valori, rivela uno stridente contrasto: a questo proposito, basti menzionare a titolo d'esempio la considerazione che Caminha formula dopo il rito del bacio della Croce, «Parece-me gente de tal inocência que, se homem os entendesse e eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles, segundo parece, não têm, nem entendem em

²³ A tale proposito, risulta di estremo interesse la lettura di documenti quali il *Borrão original de algumas folhas das instruções régias (Regimento Real) dadas a Cabral para a sua viagem*, riprodotto e trascritto in *Os sete únicos documentos de 1500, conservados em Lisboa, referentes à viagem de Pedro Álvares Cabral*, Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1940, pp. 24-46, in cui si prefigura il codice di comportamento dei colonizzatori nei confronti delle popolazioni indigene con cui sarebbero entrati in contatto, frutto di un opportunistico calcolo: «... e a nenhūas naaos que hy achees nam fares nenhum nojo, antes as sallvarês, e lhe mostrarês, todo boom rostro e synall de paz e booa vomtade. Damdo de comer e beber, e fazendo todo outro boom trauto, a todos aqueles que as ditas nossas naaos vierem; teen-do, porem, resguardo que nam entrem tantos juntos, que gastem muito mantymto, nem das naaos sse posam apoderar» (p. 24), solo per citare un frammento eloquente.

nenhuma crença» (p. 250); oppure di seguito, nella riflessione fisiognomica, «E pois Nosso Senhor, que lhes deu bons corpos e bons rostos, como a bons homens, por aqui nos trouxe, creio que não foi sem causa. Portanto Vossa Alteza, que tanto deseja acrescentar a santa fé católica, deve cuidar da sua salvação. E prazera a Deus que com pouco trabalho seja assim» (pp. 250-251); ancora quando il narratore, ormai prossimo al commiato, recupera lo spazio altrui attraverso il tempo proprio dell'esercizio memorialistico²⁴, comparando l'esuberanza della terra americana al clima ameno di Entre Doiro e Minho, sincretizzando esotico ed endotico, anche in questo caso, invece di dischiudere nuovi orizzonti di trasformazione, ripropone, in un movimento repentino necessario per mascherare la lacerazione di senso, un recupero dell'idea originaria di evangelizzazione: «Porém o melhor fruto, que dela se pode tirar me parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar» (pp. 256-257). Anzi da quest'ultimo frammento emerge con buona evidenza come la polisemia dei termini frutto e semente²⁵ (nella loro ambivalenza, concreta e metaforica, che rimette – non dimentichiamolo – alle due direttrici essenziali del progetto colonizzatore) disimpegna una azione indispensabile nel riequilibrare – o ancora una volta occultare – i termini contraddittori presenti nel testo grazie all'eteroclesia del discorso. Anche l'*Utopia* del Moro dà ampio spazio alla problematica dell'evangelizzazione quando nel libro secondo affronta il tema della religione degli Utopiani. Giustamente Luís de Matos ha messo in luce come proprio nella descrizione delle pratiche di conversione al cristianesimo in Utopia si ravvisi la traccia evidente delle attività sviluppate dai portoghesi nei domini dell'Oltremare, in primo luogo delle campagne di evangelizzazione²⁶. Si può certamente convenire che i quadri descrittivi offerti dall'*Utopia* e da numerosi scritti di viaggio portoghesi del '500 muovano da una matrice storica comune, tuttavia se confrontiamo la lettura della *Carta* con il testo del Moro ci accorgiamo da subito di un differenziale notevole tra le due opere: nel movimento analitico dell'endotico attraverso i valori esotici, mentre la *Carta* ricorre alle strategie formali dell'ibridazione di codici di cui dicevamo per salvaguardare comunque i valori tradizionali della metropoli al cui spirito essa si informa, l'*Utopia* non compensa, ma anzi approfondisce la contraddizione che discende dal confronto di valori così dissimili, al punto che tale esercizio si trasforma in un poderoso strumento critico delle ve-

²⁴ Cfr. V. Bertolucci Pizzorusso, *op. cit.*, pp. 77-78.

²⁵ Oltre al già citato articolo della Bertolucci Pizzorusso (p. 71) si veda anche sul gioco ideologico introdotto dall'impiego dell'equivoco, S. Santiago, *Uma ferroada no peito do pé*, in *Vale quanto pesa*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, pp. 179-180.

²⁶ L. de Matos, *op. cit.*, p. 819.

tuste strutture mentali della religione cristiana a cui entrambi i testi guardano come quadro, sia pure latente, di riferimento per il proprio discorso.

4. DALLA CARTA DI CAMINHA ALLA PEREGRINAÇÃO DI FERNÃO MENDES PINTO: CONTINUITA' ETEROTOPICA

Il tema dell'evangelizzazione e di come esso contribuisca a rendere precario o instabile il discorso utopico portoghese nel '500 all'interno della vastissima produzione letteraria di viaggio ci consente di verificare, sempre all'interno del medesimo secolo, ma ad alcuni decenni di distanza, un'interessante analogia fra due opere radicalmente diverse tra di loro – per forma, dimensioni, geografie, destinatari, contenuto letterario e biografico e, appunto, epoche – ma nelle quali è comunque ravvisabile quale elemento congiuntivo proprio il paradigma ibrido dell'utopia portoghese almeno nella temperie cinquecentesca, ovvero la presenza di tracce embrionali di un genere che non si sviluppa coerentemente con le premesse che lo fondano, ma segue una evoluzione propria e differenziale: mi riferisco alla menzionata *Carta* di Caminha e alla *Peregrinação* di Fernão Mendes Pinto, pubblicata postuma nel 1614, ma la cui redazione viene verosimilmente collocata tra il 1570 e il 1578 o 1580²⁷. Siamo dunque sul versante temporale ulteriore rispetto alla pubblicazione dell'*Utopia* del Moro che, di contro, il testo di Caminha anticipava, nondimeno è interessante recuperare alcuni fili comuni (evidentemente solo parziali e condizionati dagli intenti immediati della nostra riflessione) che danno la misura di un'evoluzione coerente, nella diversità sia di epoche e coscienze, sia degli sfondi ideologici nei cui umori i due testi si immergono.

Sul carattere utopico della narrativa, in tutti i sensi straordinaria, di Fernão Mendes Pinto, la critica si è con ampiezza soffermata e anche il brano di A. J. Saraiva da cui muove il presente lavoro riserva una nota specifica al riguardo. Si va da coloro i quali leggono tale opera, e particolarmente i capitoli dedicati alla Cina, come discorso utopico compiuto che esegue in modo aderente il paradigma di genere²⁸, a quanti con maggiori cautele considerano la *Peregrinação*, alla stregua di quanto fa Saraiva, solo come abbozzo di discorso utopi-

²⁷ J. D. Pinto Correia, *A Peregrinação de Fernão Mendes Pinto*, Lisboa, Comunicação, 1983², pp. 48-49.

²⁸ Cfr. il cap. IV (*As "Enformações", a China e o Renascimento português*) dell'introduzione di R. D'Intino a *Enformação das cousas da China*, Lisboa, IN-CM, 1989, dove l'utopia cinese di F. Mendes Pinto viene equiparata nella sostanza all'*Utopia* del Moro, facendo salve alcune «excepções» presenti nel testo (p. XXXVI).

co²⁹. Quest'ultima prospettiva di lettura appare indubbiamente la più interessante per le nostre finalità analitiche. Anche qui, come nel caso della *Carta* di Caminha, ci troviamo dinanzi ad un'opera eteroclita il cui dinamismo interno arricchito dalla pluralità di codici vanifica ogni tentativo di classificazione genologica³⁰, a testimonianza di come l'esperienza storica dei viaggi, il contatto con l'alterità e dunque la conseguente riformulazione dei termini della propria identità, individuale e collettiva, determini un sommovimento di codici ed ordini discorsivi il cui risultato è tale da apparirci, al di fuori di quel contesto, parzialmente opaco o quantomeno assai resistente agli sforzi ermeneutici.

Ma tornando alla nostra riflessione sull'ipotrofia del discorso utopico nella cultura portoghese cinquecentesca, dopo le considerazioni svolte sulle lettera di Caminha, ritroviamo all'interno della *Peregrinação*, proprio nella rievocazione da parte del narratore della mirabile organizzazione socio-economica della Cina, un brano che riecheggia alcuni dei passi analizzati della *Carta*. La città costruita su imbarcazioni lungo il fiume Betampina (cap. XCVIII) affida il suo precario equilibrio pure indispensabile alla sua sussistenza ad un ordine logistico, sociale, economico perfettamente geometrico (il che già connota tale spazio in senso utopico), la cui descrizione, compiuta dal narratore con la tecnica consueta della anafora verbale (*ver/haver*), di grande effetto pittorico, serve da pretesto per tratteggiare uno spaccato d'assieme della complessa struttura non solo economico-sociale, ma anche culturale e religiosa dell'Impero Cinese (cap. XCIX). Ebbene proprio a conclusione di tale capitolo il discorso pare modularsi su toni affini a quelli di Caminha, con gli echi ben percepibili del modello classico:

«E a este modo são todas as mais cousas de que a natureza a [la Cina] dotou, assi na salubridade e temperamento dos ares, como na polícia, na riqueza, no estado, nos aparatos e nas grandezas das suas cousas. E para dar lustro a tudo isto há também nela ùa tamanha observância da justiça e um governo tão excelente que a todas as outras terras pode fazer inveja: e a terra a que faltar esta parte, todas as outras que tiver, por mais alevantadas e grandiosas que sejam, ficam escuras e sem lustro»³¹.

²⁹ Si veda al riguardo E. Melillo Reali, *Una «Peregrinação» inconclusa*, in «Quaderni Portogheses», 4 (1978), pp. 101-133, L. de Sousa Rebello, *Viagem e utopia em Fernão Mendes Pinto*, in *XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1992, pp. 127-136, oltre ai citati lavori di A. J. Saraiva, in particolare *Para a história...* cit., p. 103.

³⁰ Come ha notato E. Melillo Reali, «l'opera valica i confini dello specifico letterario, trasformandosi senza soluzione di continuità in trattato moraleggiante e in *relato* politico, veicolando realtà ancora prive dei più comuni filtri formali o costringendo entro moduli liricizzanti le banalità del commercio e della convivenza giornaliera», *op. cit.*, pp. 118-119.

³¹ F. Mendes Pinto, *Peregrinação e outras obras*, texto crítico, prefácio, nota e estudo por António José Saraiva, Lisboa, Sá da Costa, 1962, v. II, pp. 177-178.

Tale frammento, come si può facilmente cogliere, è interessante proprio perché condensa in sé alcuni tratti precipui del discorso utopico: natura edenica, governo esemplare, perfetta amministrazione della giustizia, il rimando finale all'endotico (il travaglio della società portoghese del tempo) rivisitato attraverso la chiave dell'esotico. Ma anche qui, in un'opera – ripetiamo – così divergente ed anomala, la simmetria bruscamente si spezza, gli ordini che articolavano l'utopia si infrangono subito nelle righe seguenti, operando anche in questo caso un recupero dei valori tradizionali – dove il risentimento apparente di F. Mendes Pinto soppianta la meraviglia sommessata di Caminha –, che sotendono anch'essi una legittimazione sia pure indiretta dell'idea di crociata antieretica:

«E quando algũa vez me ponho a cuidar no muito que vi disto nas partes da China, por ùa parte me causa grandíssimo espanto ver com quanta liberalidade Nosso Senhor partio com esta gente dos bens da Terra, e por outra me causa grandíssima dor e sentimento ver quão ingrata ela é a tamanhas mercês, pois há entre ela tantos e tamanhos pecados com que continuamente O ofendem assi os das suas bestiais e diabólicas idolatrias como também o da torpeza do pecado nefando. Porque este não somente se permite entre eles publicamente, mas por doutrina dos seus sacerdotes o têm por virtude muito grande»³².

Siamo dinanzi al procedimento già noto di affermazione dell'utopico, a cui si giustappone immediatamente la sua brusca negazione, o come efficacemente ha osservato E. Melillo Reali, «fra quotidianità dilatata e recupero signorile-mercantile nel segno di Cristo, l'esperienza assume la forma di una coscienza utopica che nega se stessa mentre addita le possibili vie di realizzazione»³³. Il prodotto tanto formale quanto tematico che ne scaturisce enuclea senz'altro il segno proprio del discorso dell'utopia, ma il suo modo «intermittente e fragmentário»³⁴, la mistura nella medesima pagina di elementi distopici antitetici alla prospettiva abbozzata dell'utopico, la contaminazione da parte del sistema forte di valori prerinascimentali, generano un modello contraddittorio, marcato da un forte carattere ibrido, che assorbe al suo interno le tensioni e gli scarti antagonisti di un'opposizione ambiguamente in bilico tra tradizione e novità, ortodossia e riformismo, non ancora percepiti nella coscienza del tempo come

³² Il narratore conclude il capitolo rincarando la dose attraverso l'impiego della figura retorica della preterizione: «E das particularidades que há nisto se me perdõe não falar aqui mais largo, porque nem o entendimento cristão o sofre, nem a razão consente que se gaste tempo e palavras em cousas tão torpes, tão brutas e tão abomináveis» *Ibidem*, p. 178.

³³ E. Melillo Reali, *op. cit.*, p. 125.

³⁴ Cfr. L. de Sousa Rebello, *op. cit.*, p. 130.

dicotomia irriducibile. Anche per questa ragione, accanto alle letture che hanno intravisto all'interno della *Peregrinação* un nucleo sia pure larvale di utopia, l'ambiguità e l'eterogeneità di fondo hanno indotto altri interpreti di un'opera sfuggente ad ogni sforzo totalizzante di comprensione a ridimensionare la portata delle tensioni utopiche emergenti, a privilegiare piuttosto gli elementi ideologici opposti, nei quali si iscriverebbe una latente, ma non meno tenace omogeneità del discorso al modello colonizzatore dominante, articolato nel suo impianto ideologico sul duplice asse commercio/fede, ovvero dilatazione sincronica di impero e credo lusitani nelle colonie³⁵.

Ritorna allora in gioco la domanda originaria che ha articolato la presente riflessione – necessariamente parziale – sull'utopia portoghese del '500, dopo che si è tentato di mettere in luce l'ibridismo con cui in quest'epoca si sviluppa e si diffonde anche all'interno del sistema culturale lusitano il discorso utopico, ancorché esso apparentemente manchi una coerente e matura espressione, sia pure coesistendo con tutti gli elementi indispensabili all'esecuzione del suo paradigma. Evidentemente le osservazioni che a tale proposito si possono formulare rimettono al contesto culturale di produzione del discorso, o, meglio, alla relazione complessa che la letteratura di viaggio risultante dalla stagione espansiva portoghese tra Quattro e Cinquecento stabilisce non solo con la geografia di mentalità del tempo, ma soprattutto con l'ideologia prevalente delle classi dominanti, artefici del progetto colonizzatore e parimenti tutrici dei valori formanti (e anche, indirettamente, di quelli critici, per logica oppositiva) presenti all'interno del circuito culturale del tempo.

Rispetto al paradigma dell'utopia così come viene organicamente a strutturarsi in diversi contesti culturali rinascimentali, l'aspetto che emerge dalle produzioni letterarie portoghesi, dove tra l'altro si ravvisano molteplici elementi congiuntivi tra letteratura di viaggio e letteratura utopica, al punto da offrirsi, tali produzioni, come avviene nel caso del Moro, quale fonte privilegiata di temi per l'articolazione dell'utopico, è costituito dalla coesistenza di più piani discorsivi che corrispondono all'esigenza di conciliare tra loro tensioni ideologiche di diverso segno, forza e direzione, originando un discorso dominato da un forte ibridismo formale e tematico e dotato di una pluralità di codici, significati, punti di vista³⁶. Peculiarità, questa dell'eteroclisia, che, come è stato osser-

³⁵ Su questa possibile chiave interpretativa antiutopica e filocolonialista, si veda lo studio di M. Korinman, *Le sens de la Pérégrination: Fernão Mendes Pinto*, in «Littérature», 21 (1976), pp. 20-34.

³⁶ Un rinvio fondamentale a questo proposito sulla scrittura complessa e ibrida del tempo è costituito dallo studio di A. Margarido, *La multiplicité des sens dans l'écriture de Fernão Mendes Pinto*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», XI (1977), pp. 159-199,

vato da Luís Costa Lima sempre a proposito della *Peregrinação*, se da una parte può compromettere le qualità strettamente letterarie del prodotto testuale, dall'altra nell'opera di F. Mendes Pinto, come del resto in buona parte della letteratura di viaggio cinquecentesca, essa riesce di estremo interesse «se analisada do ponto de vista de perturbação da ordem discursiva da época. É neste sentido de supor que seu interesse tenderá a crescer à medida que os estudiosos se persuadam do caráter histórico do ficcional»³⁷.

L'irregolarità e le anomalie dunque dell'utopia portoghese in questo secolo offrono alcuni indizi essenziali sulle caratteristiche del contesto socio-culturale in cui si iscrive, rivelando il proprio valore cognitivo. Se infatti l'utopia rinascimentale (in riferimento sempre al modello elaborato da Tommaso Moro), ma più in generale tutto lo spirito umanistico e riformistico che permea la transizione moderna occidentale è il prodotto storico di un'epoca di crisi ideologica dove scolastica e cristianesimo dell'Età di Mezzo vengono sottoposti ad una radicale revisione di valori dopo secoli di stagnazione, essa – l'utopia rinascimentale – può realizzarsi in quanto sforzo compiuto di secolarizzazione del cielo medievale³⁸. Tale sviluppo è rallentato nel contesto peninsulare iberico dalla permanenza al potere di quelle classi dominanti tradizionali che proiettano il proprio sistema di valori medievali in pieno Rinascimento, senza percepire in questo, sul piano della coscienza possibile, gli anacronismi e le contraddizioni che turbano altri contesti politici europei, nei quali la transizione moderna favorisce un ricambio anche ideologico sostanziale. Ovvero, come ha notato proprio A. J. Saraiva nel suo saggio tuttora esemplare per la metodologia critica impiegata nella ricostruzione storica delle idee, *A ideologia senhorial e oficial e a expansão*, «na Península Ibérica o Humanismo é derrotado porque as forças sociais a que ele correspondia são objecto de uma repressão severíssima por parte das forças tradicionalmente governantes, que recebem da Expansão ultramarina um novo alento de vida»³⁹.

I fremiti del discorso utopico pure presenti vengono diluiti, all'interno di questo contesto, dagli elementi propri della cultura tradizionalmente domi-

dove si allude tra l'altro anche ad una teoria delle letterature ibride (p. 175) e viene individuata la problematica essenziale della *Peregrinação* proprio nell'ibridismo della sua organizzazione discorsiva, mettendo in rilievo «l'attachement de Mendes Pinto à des techniques de l'écriture de l'époque, et sa parfaite adhésion aux thèmes essentiels de son temps» (p. 185).

³⁷ L. Costa Lima, *O transtorno da viagem*, in *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*, Campinas-Rio de Janeiro, Editora da UNICAMP-Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 62.

³⁸ Cfr. M. Tragtenberg, *As utopias a partir do Renascimento*, in «Vozes», Petrópolis, 67, 1 (1973), p. 15.

³⁹ A. J. Saraiva, *A ressaca do Renascimento*, in *História da Cultura em Portugal*, Lisboa, Jornal do Foro, 1962, v. III, p. 194.

nante dove ancora, come in epoca feudale, anche se soltanto ormai come meri riflessi mentali destituiti di ogni aggancio con una realtà drasticamente mutata dalle campagne di espansione oltremarina, sussistono gli ideali di fede e impero inseriti dentro il medesimo schema mentale. Il movimento della controriforma in questo senso fornisce all'ideologia dominante nuovo impulso e molteplici alibi per la riproduzione delle sue strutture ideologiche. Un'utopia che, per quanto chimerica, mettesse in discussione gli ordini politici e ideologici consolidati – come ad esempio quella del Moro – risulta in questo quadro inconcepibile per una monarchia in pieno vigore ed adusa a non essere mai contrariata⁴⁰ dagli esponenti di un sistema culturale che, evidentemente, opera a stretto contatto – anzi agli ordini diretti – del sovrano e della corte o che, comunque, sia pure dalle periferie, con questo sistema è chiamata a confrontarsi, come nel caso dell'autore della *Peregrinação*.

La scelta del paradigma ibrido dell'utopia portoghese risulta pertanto non solo come effetto di tale situazione, ma precede l'articolazione stessa di un discorso chiamato a conciliare, dinanzi alla riformulazione drastica dei termini di identità in conseguenza dell'incontro con altri spazi e civiltà, tensioni contrastanti e difformi, ad amalgamare in modo coerente tradizione e novità, ad iscrivere negli schemi del noto le meraviglie di realtà altre ed impensate, a comporre il disordine negli statuti dell'ordine convenzionale. Di qui la peculiarità dell'utopia portoghese segnata da un forte tratto di ibridismo. Forse anche per tale ragione, dopo questa esperienza iniziatica, sulle rovine non solo ideologiche dell'impero portoghese, eterogeneità culturale e spinte utopiche continueranno ad aleggiare come ombre ricorrenti nei secoli successivi – si pensi ad esempio al caso emblematico del Brasile – tanto da diventare ciclici riflessi di una storia che ha originariamente disatteso le loro premesse trasformatrici.

⁴⁰ Annota M. de Albuquerque a tale proposito: «Enquanto em Portugal, ao longo do período a que nos referimos, a monarquia é olhada sem contradita, como a forma de governo preferível, e representa um ideal de ordem, enquadrado numa concepção cristã e católica da vida, assiste-se noutros países, em grande parte por influência das lutas religiosas, à defesa e exaltação do regime republicano», *O poder político no Renascimento português*, in «Estudos Políticos e Sociais», Lisboa, IV, 4 (1966), p. 1425.



FERNANDO J. B. MARTINHO

UMA LEITURA DA POESIA
DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN*

Na apresentação da obra de um escritor e, no caso específico, trata-se de apresentar aqui Sophia de Mello Breyner Andresen, é habitual começar por traçar a biografia do autor. Devo, no entanto, desde já, esclarecer que o que, aqui, me interessa é falar da poesia de Sophia e não propriamente do seu percurso biográfico. De resto, a própria Sophia, que defende uma teoria de despersonalização do poeta, na linha de alguns autores de nosso século, como T. S. Eliot, para o qual a poesia não era «a expressão da personalidade, mas uma fuga à personalidade», nos põe de sobreaviso em relação a uma leitura biografista da sua obra. Assim, no seu quinto livro de poesia, *Mar Novo*, de 1958, inclui Sophia um breve poema intitulado «Biografia», em que o retrato que de si própria oferece se detém apenas em três pontos: a relevância que os outros, os amigos têm, então, no seu universo moral, a sua recusa veemente da facilidade, da acomodação e a aspiração que vem dos começos do seu itinerário poético a uma fusão total com os elementos: «Tive amigos que morriam, outros que partiam/ Outros quebravam o seu rosto contra o tempo./ Odiei o que era fácil/ Procurei-me na luz no ar no vento». Por outro lado, e, agora, já no plano de uma poética explícita, repetidamente Sophia tem defendido uma teoria impessoal da poesia, como acontece, por exemplo, na entrevista que, em Junho de 1991, deu a José Carlos de Vasconcelos (J.L., n.º 468, 25/6/1991): «Para escrever é preciso ser impessoal. A arte é uma *mimesis* que só se dá quando o artista põe o *eu* entre parêntesis. É um bocado, de facto, uma teoria de despersonalização. Além disso não gosto de falar de mim própria, coisa que não leva a nada, porque a pessoa que escreve procura, de facto, intuitivamente, tornar-se uma página em branco, criar em si própria um certo vazio». A rejeição do bio-

* Apresentação feita no Museum van Hedendaage Kunst, de Gent, em Outubro de 1991, por ocasião do lançamento de uma edição bilingue em neerlandês e português de *Navegações*, no âmbito das manifestações da “Europália 91 Portugal”.

grafismo não significa, no entanto, que se desconheçam, como lembra o poeta espanhol Fernando Lázaro Carreter, as relações muito íntimas que a personalidade do *autor* mantém com o *poeta*, embora, naturalmente, eles não se identifiquem. É tendo em conta a impossibilidade de esquecer tais relações que apontarei alguns dados biográficos mais relevantes do autor que está hoje aqui connosco.

Sophia de Mello nasceu no Porto e aí fez a sua formação escolar, dos 7 aos 17 anos, num colégio de religiosas. Frequentou, depois, a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde realizou estudos de Filologia Clássica. A sua foi uma infância muito feliz, como faz questão de acentuar na entrevista acima citada. No jardim familiar e na praia da Granja, situada nas imediações da cidade natal, e em que passou grande parte da infância e da juventude, encontrou o poeta, segundo Jorge de Sena, «os iniciais suportes paisagísticos» da sua poesia. Começou a escrever muito jovem e um ou outro dos poemas coligidos no seu livro de estreia, *Poesia*, em 1944, remontam mesmo aos seus 14 anos. O seu primeiro contacto com a poesia, na infância, foi realizado, conforme relata na sua mais recente «arte poética» – um breve texto lido na Sorbonne, em Dezembro de 1988, por ocasião de «Les Belles Étrangères» dedicadas à literatura portuguesa –, através de um dos mais conhecidos romances tradicionais portugueses, a «Nau Catrineta», que uma criada lhe teria ensinado ainda «antes de saber ler». Teve, assim, Sophia, como refere nesse belíssimo texto, «a sorte de começar pela tradição oral, a sorte de conhecer o poema antes de conhecer a literatura». Aprendeu, depois, entre os três e os sete anos, por incitamento do avô, a dizer de cor, também antes de saber ler, poemas de Camões, Antero e António Nobre. Sobre a influência que esses primeiros contactos com a poesia, antes do contacto com os signos escritos, tiveram na sua própria produção poética e na sua concepção de poesia mais tarde, disse Sophia na entrevista a José Carlos Vasconcelos, em reforço do que antes afirmara no encontro da Sorbonne: «[Tiveram] influência na minha poesia e [...] na minha noção de poesia, que deriva muito de eu ter sabido poemas mesmo antes de saber que havia literatura e história da literatura, de não ter tido [...] uma relação escolar e sábia com a poesia, mas uma relação vital».

Em 1940, Sophia faz a sua estreia poética no número inaugural dos *CADERNOS DE POESIA*. Num dos poemas aí publicados, falava já da «plenitude imensa», da «sensação de força e de pureza» de que a sua poesia tem feito, desde então, e sem desvios, a elevação e a inteireza que identificamos com a ancestral sacralidade do acto poético. Embora, como várias vezes tem sublinhado, não tenha feito parte do grupo organizador da revista, não há dúvida que a sua poesia, em que as imagens e as metáforas ganham especial relevo, se inscreve em preocupações afins – dentro do que o crítico João Gaspar Simões considerou uma orientação «metafísica» – da de alguns dos autores que associamos aos

Cadernos, como Ruy Cinatti, José Blanc de Portugal, Tomaz Kim e Jorge de Sena. O lema dos *Cadernos de Poesia*, «A Poesia é só uma!», terá sobretudo significado que se tornava necessário deixar aberto um espaço para o diálogo entre poetas com opções estéticas e ideológicas diferentes, numa altura em que as polémicas em que continuavam envolvidos os defensores da «função social da arte» e os defensores da «independência da arte» soavam já a repetidas e a, irremediavelmente, estéreis.

O mar, a praia são uma presença muito forte logo na sua primeira colectânea, *Poesia*: «De todos os cantos do mundo/ Amo com um amor mais forte e mais profundo/ Aquela praia extasiada e nua,/ Onde me uni ao amor, ao vento e à lua.» Quarenta e sete anos depois da publicação desse livro, evoca ainda, com deslumbramento, na entrevista diversas vezes aqui citada, o significado que a praia como espaço de renovação, de renascimento teve e continua tendo para si, apesar das agressões a que, nos últimos anos, muitas das praias portuguesas têm sido sujeitas: «[...] a praia lava-me, renova-me, recria-me fisicamente, moralmente, espiritualmente». O sujeito poético aspira à plenitude, à «perfeição», que, por exemplo, a noite, a «grande noite alucinada e pura», lhe pode trazer, nele apagando a «inquietação», o «sobressalto», a «desilusão», a «agonia». Do fundo do seu «caos» e imperfeição, aspira, num movimento ascensional, à «harmonia». Sabe que “as coisas” estão destinadas à “plenitude”. Mas também sabe, desde o princípio, que «por mais bela que seja cada coisa/ Tem um monstro em si suspenso». O homem vive torturado na busca da «plenitude de cada presença», mas a sua condição é a de um ser, não da «presença», mas sim da «ausência». Ainda assim o eu lírico não desiste dessa busca, e da pureza, da harmonia, pode encontrar sinais nos elementos, na noite, no luar, nos deuses da Grécia amada, figuração perfeita da inteireza, da completude do «primeiro dia» (cf. «Apolo Musageta»: «Eras o primeiro dia inteiro e puro/ Banhando os horizontes de louvor.// Eras o espírito a falar em cada linha/ Eras a madrugada em flor/ Entre a brisa marinha./ Eras uma vela bebendo o vento dos espaços/ Eras o gesto luminoso de dois braços/ Abertos sem limite./ Eras a pureza e a força do mar/ Eras o conhecimento pelo amor.// Sonho e presença/ de uma vida florindo/ Possuída e suspensa.// Eras a medida suprema, o cânon eterno/ Erguido puro, perfeito e harmonioso/ No coração da vida e para além da vida/ No coração dos ritmos secretos»). As únicas palavras adequadas ao «louvor», à celebração de tudo o que figure a plenitude e o desejo de a alcançar, são as palavras que o poeta tenha despido «da sua literatura,/ Para lhes dar a sua forma primitiva e pura,/ De fórmulas de magia». O «coração dos ritmos secretos», sente-o o sujeito mais facilmente palpitar na sua Grécia pagã, e é nela também que vê as palavras mais próximas das «fórmulas de magia». E é em Homero, no «canto/ Venerável e antigo» de Homero, que tem o supremo modelo de um «canto para todos/ Por todos entendido». É tão forte a presença do

paganismo grego em Sophia que ele entra, por assim dizer, em conflito com a sua formação católica. «Nenhuma coisa», diz o eu poético no tríptico «Sinal de Ti», «traz o [...] sinal» do seu Deus. As coisas, as «paisagens» trazem, sim, o «sinal» dos deuses gregos: «É Dionysos quem passa nas estradas/ E Apolo quem floresce nas manhãs». O Deus cristão é um «Deus invisível»: «Não Te tocam os olhos nem as almas,/ Pois Te não vemos nem Te imaginamos». E a única forma de «oração em frente do grande Deus invisível», parece reconhecer mais tarde, no magnífico poema em prosa «Caminho de manhã» de *Livro Sexto*, de 1962, acaba por ser «o [...] amor pelas coisas visíveis».

A aspiração do sujeito, como vimos, é alcançar a plenitude, subir «às fontes onde mora/ A plenitude, o límpido esplendor/ Que [lhe] foi prometido em cada hora», e nessa «promessa» cumprir «todo o [seu] ser». Quando, porém, está perto de se encontrar, de encontrar o seu ser, e está, portanto, «às portas do [seu] reino», algo o impede violentamente de aí penetrar, o «terror» lhe fecha as «portas do [...] reino». E de novo o submerge a consciência da sua extrema vulnerabilidade, da ameaça permanente que as forças de desagregação, do «caos» representam para a ordem, a harmonia pretendidas. No segundo livro de contos de Sophia, *Histórias da Terra e do Mar*, 1984, há uma história datada de 1966, «O Silêncio», que alegoriza de modo inexecidível essa ameaça que continuamente impende sobre o equilíbrio, a paz, tão dificilmente atingidos pelo homem. Joana, a protagonista da narrativa, na sua casa na cidade, em meio do desempenho das mais triviais tarefas domésticas, ascende a um estado de entendimento total da sua relação com o cosmos, sente-se em unidade com o real, é, finalmente, «presença». Gritos de uma mulher cortam, subitamente, o silêncio, e abrem na «paz da noite» «uma grande fenda», por onde entram «o terror, a desordem, a divisão». A «aliança», antes estabelecida, desfaz-se, o sentido, por momentos entrevisto, perde-se, tudo se torna absurdo e «ruína»: «Joana voltou para a sala. Tudo agora, desde o fogo da estrela até ao brilho polido da mesa, se tinha tornado desconhecido. Tudo se tinha tornado acidente absurdo, sem ligação, sem reino. As coisas não eram dela, nem eram ela, nem estavam com ela. Tudo se tornara alheio, tudo se tornara ruína irreconhecível». A cidade, aliás, figura no primeiro livro de Sophia, em consonância com um *topos* da poesia moderna – o da cidade «hostil» – que profundamente reflecte o conflito nela existente entre as duas modernidades, a modernidade enquanto estádio na história da civilização ocidental, e a modernidade enquanto conceito estético (cf. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, 1987, p. 41), a desordem, a caos, a sujidade, o ruído, a prisão, a intransponível distância da natureza («Cidade»: «Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas,/ ó vida suja, hostil, inutilmente gasta,/ Saber que existe o mar e as praias nuas,/ Montanhas sem nome e planícies mais vastas/ Que o mais vasto desejo,/ E eu estou em ti fechada e apenas vejo/ Os muros e as paredes, e não vejo/ Nem o

crescer do mar, nem o mudar das luas.// Saber que tomas em mim a minha vida/ E que arrastas pela sombra das paredes/ A minha alma que fora prometida/ às ondas brancas e às florestas verdes.»).

O mar continuará a ser uma presença determinante nas obras subsequentes de Sophia, como a simples consulta dos títulos permite verificar, *Dia do Mar*, 1947, *Coral*, 1950, *Mar Novo*, 1958, *Navegações*, 1983, e *Ilhas*, 1989, para não mencionarmos livros que se situam num outro domínio, o da narrativa, como *A Menina do Mar*, 1958, e *Histórias da Terra e do Mar*, 1984. O mar convocado tanto é aquele que, em *Dia do Mar*, pela sua «beleza» e pela total identificação que o sujeito com ele experimenta, o pode levar a supor ser ele «um milagre criado só para [si]», como o que, em *Coral*, lhe permite entrar em perfeita sintonia com o mundo criado, com o «ritmo das coisas», como ainda aquele que, dentro das preocupações éticas visíveis em *Mar Novo*, é testemunha da luta difícil e das carências dos que dele tiram o seu sustento.

Em *Dia do Mar*, deparamos com um poema intitulado «Navegação» em que já se encontra em germe um tópico depois amplamente desenvolvido em *Navegações* e *Ilhas*, o da revelação deslumbrada de novas terras aos navegadores. O que se acentua é a qualidade dos descobridores enquanto seres da *visão*, assistindo ao nascimento, à «aparição do mundo» diante dos seus «olhos» maravilhados. Na experiência do contacto com novas terras, mediatizado essencialmente pela visão, a verdade, para os marinheiros portugueses, acaba por suplantar o sonho: é o que se diz no V poema de *Navegações* («Ali vimos a veemência do visível/ O aparecer total exposto inteiro/ E aquilo que nem sequer ousáramos sonhar/ Era o verdadeiro»). E, no poema «Descobrimento», de *Ilhas*, os navegadores, ao saudarem alvoroçadamente as «coisas/ Novas», as novas realidades abarcadas pelos seus olhos, é como se estivessem a presenciar a criação do «mundo», a primeira «manhã» do «mundo».

Nas duas partes de *Navegações*, «Ilhas» e «Deriva», correspondentes a dois ciclos criativos, fundamentalmente situados o primeiro no ano de 1977 e o segundo em 1982, o poeta ora recorre a uma primeira pessoa do plural que aponta para a sua «presença» entre os que viram surgir «as ilhas luminosas/ De um azul tão puro e tão violento/ Que excedia o fulgor do firmamento», ora se torna o narrador entusiástico da aventura dos que «ousaram [...] / Viver a inteireza do possível», ora dá a voz ao navegador que relata tudo quanto *viu* – mais uma vez se sublinha a importância da visão na experiência dos descobridores, aqui através da presença reiterada da primeira pessoa do pretérito perfeito simples do verbo *ver* em início de versos – como que postado diante daquele de quem recebeu «ordens» para o cumprimento de uma missão. Quanto a *Ilhas*, podemos dizer que as «ilhas» são, aí, tanto as da Grécia, desde o princípio celebradas na sua poesia como espaço mítico de harmonia e equilíbrio, como as que, deslumbradamente, os marinheiros portugueses foram descobrin-

do e que o poeta pisou com idêntico deslumbramento, como ainda, metaforicamente, os lugares e os momentos de plenitude e paz que pôde criar no meio do caos e da confusão dos dias.

A «perfeição» é atributo dos «deuses». Possuem eles, como de Dionysos se diz em *Dia do Mar*, a plenitude, a «glória ardente e serena» que os distingue dos «mortais». O sujeito está irremediavelmente ferido de «imperfeição»; por isso não pode «comungar» na «perfeição aos deuses oferecida». A nossa é uma condição solitária, transitória, mortal, e o que os nossos olhos alcançam, os «jardins», o «céu», o «mar», de pouco nos valem porque «não seremos/ Nunca os deuses capazes de os viver». O que define o «destino» humano é o «caos», o «luto», a *confusão*. Aos heróis (cf. «Alexandre da Macedónia», *Dia do Mar*) e aos grandes artistas (cf. «Sobre um desenho de Miguel Ângelo»), porém, é concedida a possibilidade de conhecerem a «verdade e a harmonia», de superarem o «caos humano, confuso e hostil».

A consciência de si como um ser cindido vai-se acentuando no sujeito até, em *No Tempo Dividido*, 1954, se sentir incomensuravelmente longe dos deuses, esquecido deles, ser «sem memória», perdido em labirintos «onde o tempo/ Como um monstro a si próprio se devora». A própria «obra» de Deus, o sujeito a vê, no livro seguinte, *Mar Novo*, como uma obra cindida, dividida. Perante a existência do mal, da injustiça à sua volta, ele interroga-se mesmo dramaticamente se alguém não terá vencido Deus ou desviado os seus «caminhos». Em nenhum outro livro de Sophia, autora, afinal, de uma obra essencialmente movida pela ambição de um «regresso total ao paraíso terrestre», como lembra na entrevista a José Carlos de Vasconcelos, é tão intensa a presença da «treva», do «desespero», da «negação», a consciência do absurdo, quicá aguçada pelo contacto com as filosofias da existência, conhecendo, então, grande voga em Portugal. Ao mesmo tempo, porém, o «desespero» do sujeito radica numa situação histórica bem concreta – a situação de injustiça que se vive no Portugal dos anos 50. É, pois, um «desespero» situado, num «tempo» concreto, no tempo que coube a um povo num país onde até «o ar azul se tornou grades/ E a luz do sol se tornou impura». A preocupação ética, nunca a bem dizer ausente da poesia de Sophia, ganha, em *Mar Novo*, uma inequívoca dimensão política, que irá atingir o seu ponto porventura mais alto em *Livro Sexto*, como se pode ver pelo poema «Exílio», que regista de modo inexcusável, na sua concisão epigramática, o drama do *exílio interior*: «Quando a pátria que temos não a temos/ Perdida por silêncio e por renúncia/ Até a voz do mar se torna exílio/ E a luz que nos rodeia é como grades». A propósito de exigência ética presente na poesia de Sophia, num artigo que, em 1972, dediquei às «artes poéticas» da Autora então conhecidas, dizia, a certo passo, o seguinte: «A poesia é [para Sophia] uma «moral». Não no sentido de ilustração edificante de propósitos moralizantes ou didácticos. Não como *arma* que substitua a eficá-

cia de outros meios mais adequados para instaurar as soluções que muitos lhe pedem e dela esperam. A «moral» que a poesia é situa-se num outro plano, o da *fidelidade à inteireza* do ser. O mesmo olhar que se deslumbra face ao «esplendor» das coisas, não pode deixar de registar o «espantoso sofrimento do mundo». Porque assim o exige a verdade do ser. Igual paixão no «louvor» e no «protesto». Igual paixão no deslumbramento e na indignação. Porque o «círculo onde o pássaro do real fica preso» que o poema traça, só assim é claramente definido. Só assim irradia o brilho do rigor». A poesia é, pois, uma «moral» para Sophia, no período mais agudo do seu empenhamento cívico, e, a dizer a verdade, nunca deixou de o ser, como, por exemplo, quando proclama o seu júbilo pela chegada da liberdade a Portugal (cf. «25 de Abril», *O nome das coisas*, 1977: «Esta é a madrugada que eu esperava/ O dia inicial inteiro e limpo/ Onde emergimos da noite e do silêncio/ E livres habitamos a substância do tempo»).

Ao longo do seu exigente itinerário poético, tem Sophia sido sempre fiel ao seu ideal de harmonia e equilíbrio, bebido numa das matrizes fundamentais da nossa cultura, a Grécia. É essa fidelidade que, ao lado dum entranhado amor pelo visível, pelo concreto e, ao mesmo tempo, dum ânsia incontida de Absoluto, faz dela uma das vozes mais altas da modernidade poética em Portugal, no entendimento que, desde os começos, foi o seu da modernidade em termos de *equilíbrio* e não de *ruptura*.

ETTORE FINAZZI-AGRÒ

I LUOGHI OSCURI DELL'ESTASI
L'Amazzonia come metafora in *Quarup*

*Em bosc ermita 'm vol faire
per zo qe ma domn'ab me 's n'an,
lai de fueilla aurem cobertor:
aqi vol viure e murir,
tot autre afar gerpis e lais.
Bernart Marti, IX, vv. 38-42.*

Non vorrei, come il personaggio di Lauro – del Professor Lauro – di *Quarup*, planare, discendere in Amazzonia con, già in tasca, una teoria preconfezionata che mi ponga al riparo dal dubbio, che mi salvi dall'errore¹. Non vorrei, insomma, *imboscarmi* (in senso pieno) con, tra le mani, una mappa già disegnata, un modello bell'è pronto di interpretazione di una realtà che resta, invece, interamente da scoprire, da decifrare con pazienza, da esperire con pena ed amore.

D'altronde, è pur vero che anch'io, come lui, come il Lauro di *Quarup*, giungo in questa selva inestricata avendo soltanto attraversato esperienze libresche – una personalissima selva di carta della quale, adesso, *a posteriori*, tento di recuperare il senso; un bosco caotico in cui cerco, andando a ritroso nella memoria, di rin-tracciare i percorsi, di delineare i sentieri. Lavoro difficile, paziente, esposto ai rischi di una perdita già sperimentata nell'attraversamento della lettura e complicato dalla profusione della memoria che prospetta mille incertezze, biforcazioni infinite, trabocchetti nei quali il senso del viaggio si perde, è come inghiottito nella congerie insensata delle ipotesi.

Così, per iniziare a capire, per dare, almeno, un'idea sommaria di ciò che l'Amazzonia rappresenta nell'opera di Antonio Callado o, volendo essere ambi-

¹ Per la figura, certamente grottesca, di Lauro – etnologo («grande especialista em lendas brasileiras»), sociologo e, «como acrescentava, polígrafo» –, cf. Antonio Callado, *Quarup*, 11a ed., Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1982, pp. 234-37 e *passim*. La prima edizione del romanzo di Callado risale, com'è noto, al 1967.

zioso, nella letteratura brasiliana del '900 (senza, perciò, mai sprofondare nei meandri manieristi dell'immaginario romantico), per tentare di orientarmi, dunque, e di orientare, al contempo, il discorso critico, avrei potuto far subito riferimento, ad esempio, a *La Vorágine* o a *The Plumed Serpent*: libri, di certo, fra loro distanti, pur nella loro prossimità temporale, uno di un autore latino-americano, l'altro di un europeo². Romanzi che possono anche risultare come muri di un labirinto apparentemente senza uscita, ma che tuttavia prospettano possibili vie d'interpretazione, all'imbocco delle quali si resta come dubbiosi – incerti sulla soglia di un universo verde tanto costellato di simboli, tanto pieno di investimenti ideologici, tanto popolato di realtà etniche, tanto occupato da congetture antropologiche.

In tale incertezza ho preferito, allora, rivolgermi al Medio Evo, agli archetipi letterari che esso prospetta, per cominciare veramente dal principio, per stabilire un punto di partenza dal quale far discendere l'immaginario romanzesco cui attingono, alla fin fine, sia José Eustasio Rivera che David Herbert Lawrence, per non parlare di tutti quegli scrittori che – ad iniziare forse (ma è poi possibile un «inizio» in letteratura?) da William Henry Hudson e passando per Rómulo Gallegos, Alberto Rangel, Mário de Andrade, Horacio Quiroga, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, e, appunto, per Antonio Callado e per molti altri – hanno dedicato pagine indimenticabili alla selva latino-americana e a quella amazzonica in particolare³. Il Medio Evo, insomma, come serbatoio mitico, come deposito fantastico di una primitiva fenomenologia dello spazio silvestre e, insieme, come filo d'Arianna che ammette al labirinto, che srotolandosi concede al lettore moderno di fare un percorso conoscitivo senza perdersi nei meandri dell'ipotesi.

La mia scelta non può considerarsi, peraltro, né originale né fuori luogo, perché se è vero che l'Amazzonia deriva la sua denominazione da un mito ancor più antico, è tuttavia incontestabile che la leggenda delle vergini guerriere è riattivata in epoca medievale (si pensi solo alla terra del Prete Gianni o al *Milione*) e trasposta sul «territorio», dopo molte peregrinazioni, da pervicaci assertori – o, se si vuole, da ottenebrati lettori – di storie o di cronache, più o meno fantastiche, composte nell'Età di mezzo. Né è un mistero che, più in generale, il formarsi della topografia americana e la sua topono-

² Si ricordi che il romanzo di José Eustasio Rivera venne, in effetti, pubblicato nel 1924, quello di D. H. Lawrence nel '26.

³ Nell'ambito dell'ampia produzione critica sul «romanzo della selva» latino-americano, mi sia consentito di menzionare almeno il volume di Lydia De León Hazera, *La novela de la selva hispanoamericana*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1971, e l'altro, assai importante, di Fernando Ainsa, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Ed. Gredos, 1986 (in particolare, le pp. 231-318).

mastica rappresentino un terreno di studi fertile per il medievista che voglia verificare la persistenza di immagini geografiche forgiate dalla fantasia dei secoli precedenti.

Il debito inestinto sul piano nominale ha peraltro, a mio parere, una precisa rispondenza a livello simbolico, nel modo, cioè, in cui dapprima l'uomo europeo poi anche gli intellettuali del Nuovo Mondo guardano allo spazio amazzonico: a quella dimensione selvaggia – e dei selvaggi – che tanta parte ha nel dibattito delle idee che si svolge nel Vecchio Continente e che tanto contribuisce al formarsi dialettico di una identità americana. Così che se si vuole intendere appieno il senso di inquietudine, l'ambiguo affannarsi, il disputare appassionato attorno alla nozione di *wilderness* che occuperà per secoli la cultura di un mondo in cerca di definizione, non si potrà assolutamente ignorare il carico metaforico, ideologico, religioso, di cui la *silva forestis* si era andata impegnando nel Medio Evo.

In un'epoca, d'altronde, che proietta incessantemente in immagini spaziali (e temporali) il proprio sapere delle cose, che localizza in oggetti, in figure o in dimensioni allegoriche tutto ciò che la realtà sociale, economica, storica, le prospetta problematicamente, non può stupire che anche la foresta finisca per caricarsi di una serie di valenze che stanno tra l'immaginario e il materiale, tra l'etico e l'empirico. Né va dimenticato che proprio nell'alto Medio Evo – com'è stato, peraltro, ampiamente dimostrato⁴ – si ha una crescita aggressiva dello spazio selvatico, un espandersi della foresta a dispetto dell'evoluzione costante delle tecniche agricole: fattori climatici, in questo caso, che sembrano voler imporre all'uomo medievale una riflessione ancor più stringente sul senso e sul valore della dimensione boschiva.

Ora, ciò che particolarmente mi interessa è analizzare la genealogia di una funzione ideale del «luogo selvaggio» le cui tracce possono ancora individuarsi nell'età contemporanea – e che, soprattutto, sembra conservare la propria carica metaforica anche nell'opera di Antonio Callado. Tale funzione ideale è quella che connette, sul piano immaginale, la foresta al deserto, legando alla prima tutto ciò che lo spazio desertico aveva rappresentato nella cultura religiosa ebraico-cristiana delle origini. Così che se il deserto era stato il luogo per eccellenza sia dell'incontro con Dio che dello scontro con Satana, lo stesso ambiguo investimento simbolico e religioso lo si ritrova nell'immagine che, della selva, si va formando e affermando nel corso del Medio Evo europeo. In un bellissi-

⁴ Cf. ad esempio Charles Higounet, «Les forêts de l'Europe occidentale du V^e au XII^e siècle», in *Agricoltura e mondo rurale in Occidente nell'alto Medioevo* (Atti della XIII settimana di studio del Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, 22-28 aprile 1965), Spoleto, Presso la sede del Centro, 1966, pp. 343-98.

mo e documentato saggio, Jacques Le Goff⁵ ha ricostruito, in effetti, questa sorta di travaso ideale tra due entità geografiche – all'apparenza così distanti – avvenuto nel passaggio dall'età classica a quella medievale, epoca nella quale la foresta diviene il luogo deputato dell'eremitaggio, come il deserto lo era stato nelle età e nelle epoche culturali precedenti.

Nel suo studio, peraltro, lo storico francese non indica soltanto come la selva si trasformi in una dimensione dello spirito, all'interno della letteratura monastica occidentale, ma segnala anche come essa si disponga ad ospitare una serie di valori – per così dire – «laici», in quanto luogo, ad esempio, dell'*aventure* cavalleresca: spazio della prova nel quale l'individuo s'inoltra e si perde, ma anche spazio ideale di un ritrovamento di sé entro i confini insituabili di una dimensione primigenia, tenebrosa, che può svelare tuttavia all'uomo la pienezza luminosa dell'essere⁶. Tale dialettica di smarrimento/rinvenimento, con tutte le connotazioni di carattere personale o collettivo che essa comporta, si apre, nella cultura occidentale, appunto a partire dalla riflessione sul rapporto dell'uomo con quello spazio «naturale» che si dischiude non in un oltre insituabile, bensì all'interno, nel cuore introvabile dello spazio «culturale». Luogo Altro, cioè, la foresta non cessa tuttavia di essere un luogo radicato nelle profondità del Proprio, dimensione inquietante che si cela e si svela negli spiragli improvvisi che si spalancano nell'abituale, nei luoghi dell'abitudine e del quotidiano. *Vorágine*, appunto, che tutto inghiotte ovvero vertice dal quale contemplare la beatitudine possibile o nel quale realizzare la pienezza delle proprie potenzialità naturali, la selva non perderà mai, in effetti, questa connotazione antitetica, restando così sia luogo abissale di un pauroso annullamento, sia luogo supremo di una rivelazione della totalità: spazio temuto e desiderato, infernale e paradisiaco, che chiama l'uomo ad un confronto drammatico con se stesso. «Selva selvaggia» e/o *Boosco deleitoso* (come indicherà il titolo di un noto trattato allegorico tardo-medievale portoghese), la dimensione silvana si cristallizzerà per sempre in questa contraddizione, resterà ancor più il luogo stesso della differenza, lo spazio carico di tensioni dell'antinomia morale.

E come la selva, così i suoi abitanti, quegli *homines silvestres* o *silvatici* che rappresentano, per l'uomo di cultura, l'immagine concretizzata di un'alte-

⁵ «Il deserto-foresta nell'Occidente medievale», in J. Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Bari, Laterza, 1988², pp. 25-44.

⁶ Si legga, oltre al saggio citato, anche il ben noto studio di Le Goff (scritto in collaborazione con Pierre Vidal-Naquet) intitolato «Lévi-Strauss en Brocéliande», in AA.VV., *Lévi-Strauss*, Paris, Gallimard, 1979, pp. 265-319 [poi ripubblicato, con il titolo «Abbozzo di analisi di un romanzo cortese», in J. Le Goff, *op. cit.*, pp. 101-43]. Si veda, altresì, l'importante volume di Robert Pogue Harrison, *Foreste. L'ombra della civiltà*, Milano, Garzanti, 1992 [in particolare, pp. 76-105].

rità che si cela nelle profondità introvabili della identità: un non-sé che è forse, in modo inquietante, un pre-sé, e verso il quale si è attratti in una vertiginosa compulsione al ricongiungimento con questa immagine «inferiore» o «infima», con questa personalità rimossa che si svela nei recessi della nostra personalità «superiore», innalzatasi seguendo il cammino ascendente della civiltà. Perciò, probabilmente, l'ascetismo occidentale trova nella selva il suo luogo ideale: perché in essa, soltanto, si può dare l'ambiguo movimento di caduta/ascensione verso quella dimensione teofanica che sta all'origine e alla fine dei tempi; perché solo in questo luogo così prossimo e, insieme, così remoto si può realizzare quello stato di contatto con l'assoluto, con il divino, che è il fine di ogni ricerca autenticamente religiosa.

Leggiamo in questa prospettiva il percorso di Nando in *Quarup*: la sua aspirazione iniziale ad una completezza che egli sente possibile solo nel cuore della selva, ma sulla soglia della quale egli ristà incerto, affidandosi piuttosto al misticismo riflesso nelle immagini della vita di Teresa de Ávila, aggrappandosi alla religiosità «rappresentata» negli *azulejos* del convento. Surrogato figurale di una condizione ascetica, di un'estasi piena, della quale il protagonista avverte oscuramente il richiamo, sentendone, tuttavia, anche il lato carnale, notturno, «demoniaco», che popola i suoi sogni di un erotismo spaventevole. Già allora, fin dall'inizio, Francisca gli è guida e complice: è lei che tenta di ricostruire le parti mancanti del disegno originario, di restituire agli affreschi di Teresa, alla sua biografia mistica, quella integrità di senso che il tempo ha cancellato⁷.

Nando, ancora *Padre* Nando, resiste tuttavia alla «vocazione», si rifugia, per non sentirla, nelle profondità della terra, in quell'ossario che è tana – anche in senso kafkiano: luogo di una difesa disperata da nemici senza volto, antro che egli abbandona nel momento in cui gli altri stanno per scavare cunicoli, per riattivare le vie che consentono di accedervi, di profanarlo. Luogo ancestrale, peraltro, che sta in una contiguità assoluta con la morte e in cui si prefigura tutto il cammino futuro del personaggio, si preannuncia il suo destino che consisterà in un attraversamento penoso dell'esperienza mortale, fino alla rinascita nel nome dell'altro.

Nando, ancora *Padre* Nando, ha dunque paura e si rintana, si nega alla realtà e si rinchioda nei suoi recessi, fino a quando non è chiamato fuori, con forza, «vocato», ancora e definitivamente, messo a confronto con quel mondo che tanto lo attrae e lo spaventa, di cui ha compassione ed orrore. Più che la *clarté* di Leslie o la passione di Levindo, oltre, per meglio dire, la ragione e l'impegno, ciò che lo sospinge fuori è la scoperta del corpo femminile di Wini-

⁷ Cf. A. Callado, *Quarup*, ed. cit., pp. 7-9 e *passim*.

fred: rivelazione di un territorio che è ancora esperienza abissale («diante do abismo que se abria Nando protelou todas as objeções»⁸), atto primordiale fatto di gesti inaugurali («sentia o corpo dela nas maõs quase como se estivesse fazendo Winifred naquela hora»⁹), di nomi che non si fissano in un significato o che si allargano a coprire tutti i significati («a fonte da rosa funda, vinofrieda, vinofreya, vitiviniternura de ruviroxas parreiras»¹⁰), di cose che fluttuano in uno stato ancora pulviscolare, imponderabile («ouviu a porcelana do mundo se esfarelando e chiando nos ares feito areia que escorre de uma ampulheta quebrada»¹¹). Dopo questa esperienza aurorale, caotica, il mondo non può più essere lo stesso di prima e si apre, di fatto, alla storia nella quale Nando – non più *Padre*, stando all'ortodossia, ma non ancora Nando, per la verità – si spalanca alla Storia, nella quale, a sua volta, egli si inoltra, si immerge.

Ma prima di varcare la soglia della foresta, prima di penetrare in quel luogo eremitico abitato dal Nulla – deserto di smarrimenti, di “*pasos perdidos*”, e, insieme, spazio rigoglioso dell'agnizione, dell'Assoluto naturale – il protagonista di *Quarup* sarà costretto ad attraversare un'altra esperienza formativa, per lui inevitabile: l'universo urbano. Labirinto di cose e di persone, dimensione «eterrea» in tutti i sensi nella quale egli si perde e si trova, ma in una concezione ancora «drogata» di sé e della realtà che lo circonda. La città è sì come un'anticipazione o una propaggine della foresta, ma una foresta cristallizzata, «pietrificata», che nasconde, solo nelle sue profondità più inconoscibili, quel nucleo verde che bisogna saper abitare e vivificare in tutto il suo fascino ambiguo – come avverrà, per Antonio Callado, nel Jardim Botânico di Rio de Janeiro; com'è avvenuto, di fatto, nel suo bellissimo *Concerto carioca*¹². E pure in questo caso, bisognerà saper opporre all'artificio urbano, l'artificio naturale del giardino, trovando in esso quella condizione primigenia, obbligatoriamente ermafrodita, cui si accede solo attraverso un apprendistato sessuale, solo passando per il corpo selvatico del suo abitatore simbolico e reale.

In *Quarup* non è ancora così: la città è solo il transito ineluttabile verso l'esperienza più profonda, più ampia, più elementare, che si darà nella foresta amazzonica. «Selva selvaggia» o *Boosco deleitoso*, spazio ancora dell'orrore e del desiderio, della perdita e del ritrovamento, che non sarà possibile «attraversare» come la città, ma di cui si sarà obbligati, come compulsivi, a trovare il centro perché solo in esso, solo in questo «cuore di tenebra» è nascosto il senso dell'Identità – di quella individuale, come di quella collettiva.

⁸ *Quarup*, ed. cit., p. 68.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, pp. 69-70.

¹² A. Callado, *Concerto carioca*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1985.

E l'allusione conradiana non è, si badi, casuale, ché anche qui abbiamo a che fare con una specie di Kurtz, con un custode ostinato e arcigno di una verità assediata. Anche a Fontoura, di fatto, come già al suo prototipo africano, toccherà di morire al tirar delle somme, di fronte all'orrore che si svela nel centro molle, sabbioso, formicolante di spaventevoli voci che solo lui e Francisca riescono a percepire:

Fontoura caiu de cara no chão, as mãos para a frente, o ouvido colado à terra enquanto inquietos bandos de formigas lhe cobriam os dedos e o pescoço. [...]

– *Está ouvindo?* – disse Fontoura.

– *O quê?*

– *O coração.*

– *Estou ouvindo* – disse Francisca. – *Agora levante, Fontoura.*

– *Você ouviu bem?* – disse Fontoura.

– *Ouvi, ouvi, agora vamos.*

– *Estou perguntando porque a gente ouve leve. A batida é funda*¹³.

Nel cuore pulsante, nel centro geografico del Brasile, sta una verità inaudita che annichilisce i suoi detentori. Così che più ancora dell'ossario di Nando, il centro è dominato dalla morte, è una specie di Averno nel quale, non a caso, si aggira la tribù dei Cren-acárone, anch'essi dei morti viventi, dei fantasmi malati che perseguitano i profanatori del loro regno infero.

Non vorrei ulteriormente insistere sull'analogia con le immagini medievali, ma è certo che il transito per questa dimensione abissale che si cela e si svela nel cuore della selva – che è anche il cuore di una identità collettiva, di una società in cerca di definizione – ha precedenti non casuali nella letteratura dell'Età di Mezzo. Basterà qui ricordare l'*Yvain ou le Chevalier au lion* (1180 ca.) di Chrétien de Troyes, che oltre a contenere molti di quei connotati simbolici che ritorneranno nel corso dei secoli nella raffigurazione della foresta, colloca nel suo centro immagini e/o luoghi infernali (per tutti, varrà la pena di citare il castello della *Pême-Aventure*). Esponente emblematico di quella «folia d'amore» che ha già avuto prima di Chrétien e avrà dopo di lui grandi illustratori, Yvain si aggira nella selva avendo fatto esperienza di un *errore* che condanna all'*erranza* e che solo nell'avventura potrà essere riscattato¹⁴.

¹³ *Quarup*, ed. cit., p. 309.

¹⁴ Sulla *aventure* di Yvain, sul suo folle smarrimento nella selva e sul suo incontro con l'*homme sauvage*, cf. ancora J. Le Goff - P. Vidal-Naquet, «Lévi Strauss en Brocéliande», cit., e R. Pogue Harrison, *Foreste*, cit., pp. 80-84, nonché – almeno sulle figure selvatiche nei romanzi cavallereschi – Penelope R. Doob, *Nebuchadnezzar's Children*, New Haven, Yale University Press, 1974, pp. 134-207.

Quasi come in un grande romanzo cavalleresco, pare, in effetti, che anche gli eroi di *Quarup* si spartiscano i ruoli, in una *quête* senza fine, o, se si vuole, in una *busca* priva di un vero obiettivo, se non il perfezionamento individuale e/o collettivo – che sembra, a sua volta, dover transitare, obbligatoriamente, per lo smarrimento amoroso. Così è, ad esempio, per Ramiro, l'ideologo di un mondo malato, il teorico di una patologia collettiva irreversibile, che cerca nell'amore senza speranza per Sônia quel riscatto impossibile dal male che abita l'esistenza. Così è per lo stesso Nando, il quale, a differenza di Ramiro, realizza il suo possesso della donna amata ma che sarà, poi, anch'egli condannato a perderla e a cercarla indefinitamente: eroe che insegue, fra gli impedimenti di una cronaca fatta di errori e di orrori, aggirandosi in una specie di «selva aspra e forte» (e non a caso i richiami danteschi sono frequenti nel romanzo¹⁵) un'armonia possibile, sperimentata precariamente solo poco prima di giungere al centro geografico del Brasile..

L'esperienza erotica, di mutuo possesso, fra Nando e Francisca, segna ancora un punto nodale, forse l'apice irripetibile di una parabola che nel darsi reciproco contiene una rivelazione assoluta: ossia che il ritrovamento (di sé) è il prodotto ineluttabile, ancorché paradossale, di una perdita; che l'*abitare* è il frutto misterioso (ma etimologicamente evidente) di un *avere* così totale, profondo, che arriva a confondersi con l'essere. Relazione con l'altro – forse mistica, comunque non duplicabile – che si può dare solo «vicino al cuore selvaggio» e lontano da ogni dove, in un luogo, peraltro, che ha tutti i connotati del *locus amoenus* nel quale si rispecchia (si «localizza» in senso pieno, si fa, cioè, spazio definito) il corpo muliebre:

Remava Nando perdido em sonbo de Francisca, a capacidade de visão tomada pela imagem muito viva daquela com quem acabava de estar; quando a viu realmente transferida para o mundo. É que por trás da ilha entrara quase insensivelmente por um furo estreito e alastrado de orquídeas dos dois lados. Mata fendida pelo fio d'água tornado lilás pela contemplação de tantas orquídeas¹⁶.

L'identificazione fra donna e territorio non potrebbe essere più esplicita, richiamando, certo, alla mente le isotopie lawrenciane vigenti ne *Il serpente piूमato*, ma riattivando, soprattutto, quel *topos* che attraversa tutta la lirica medievale e che ritroviamo anche nel romanzo cortese (anche nell'*Yvain*, in effetti) per il quale il desiderio d'amore è come spazializzato in un luogo «di delizie

¹⁵ Si vedano, a titolo di esempio, le pp. 231-32 dell'ed. cit., nelle quali Nando paragona la propria relazione con Francisca a quella di Dante con Beatrice.

¹⁶ *Quarup*, ed. cit., pp. 260-61.

pieno», in un verziere o in un verde prato, in un giardino occluso, comunque, nel quale l'immagine della selva, del delirio senza via d'uscita, è come formalizzato, trattenuto, coltivato e, alla fin fine, dominato nella realizzazione.

Il possesso erotico, l'accesso al corpo femminile, è insomma prefigurazione di un'armonia con il mondo, di un equilibrio tra follia e ragione in virtù del quale le contraddizioni sembrano come sospendersi. Fuori da questo luogo edenico, espulso dal giardino nel quale la foresta si specchia e, insieme, si nega, Nando sarà costretto ad aggirarsi nella selva inestricabile del vivere e del patire, ma lo farà con la consapevolezza acquisita e inalienabile di aver raggiunto una completezza che nulla e nessuno potrà sottrargli. Ha attraversato il suo personalissimo *bosco* che si è andato pian piano trasformando in luogo *deleitoso*, ha fatto, cioè, esperienza di un assoluto naturale che gli consentirà di affrontare, senza perdersi, dispensando anzi amore e umana pietà, l'inferno della repressione e del lutto.

E alla fine, i suoi «passi perduti» nell'inestricabile labirinto della storia, il suo addentrarsi pauroso e incerto nel cuore della selva, della follia umana che soffoca ogni libertà – solo alla fine la sua *quête*, la sua ricerca apparentemente insensata di un oggetto inafferrabile, troverà (e il modello potrebbe ancora essere il *Perceval* di Chrétien) la pienezza di un senso, la completezza di un nome:

– *Com seu perdão, Seu Nando, a roupa preta não fez o senhor padre. Esse gibão de couro não vai fazer o senhor cangaceiro não.*

Nando riu:

– *Não se assuste, Manuel. Eu agora viro qualquer coisa.*

– *[...] E o seu nome qual vai ser? Já pensou?*

– *Já – disse Nando – Meu nome vai ser Levindo*¹⁷.

Nome d'altro, del giovane amato da Francisca, vittima precoce di una repressione politica sanguinaria, e nome, perciò, nel quale riconoscere definitivamente, identificare senza residui il proprio destino.

La *quête* potrà, così, continuare: ricerca non finibile che dall'ossario e dal convento ha condotto all'eremo selvatico, all'esperienza dell'amore e della morte che occupano il centro sabbioso e abissale dell'identità, e che ora, in un'alienazione nominale che è possesso pieno di sé, consapevolezza storica della propria missione, si potrà prolungare ed espandere nel deserto – reale, stavolta – del *sertão*.

L'Amazzonia come metafora ubiqua – «inferno verde» e «paradiso perduto»¹⁸, apice e abisso, luogo, ad un tempo, di smarrimenti e di rivelazioni, *altro-*

¹⁷ *Quarup*, ed. cit., p. 496.

¹⁸ I riferimenti d'obbligo sono, qui, ovviamente le opere di Alberto Rangel (*Inferno ver-*

vê radicato nel nostro *qui*, spazio sterminato e orrido che si schiude entro i nitidi confini del desiderio –, la selva, insomma, nella sua inquietante ambiguità, nella sua immateriale corposità, resterà in ogni caso, anche oltre *Quarup*, una soglia da attraversare, un enigma da sciogliere che ci aspetta nei varchi inattesi di un presente indeciftrato, laddove il futuro sprofonda in una memoria senza tempo. Un deserto vegetale che abita da sempre le nostre paure e contorna le nostre speranze.

de) e di Euclides da Cunha (*Um paraíso perdido*), legate da un comune, ambiguo, sentire in rapporto allo spazio selvatico: i titoli (stabiliti o, nel caso di Euclides, solo progettati) dei loro testi sull'Amazzonia, nella loro apparente antiteticità, inscrivendosi fra orrore e desiderio, circoscrivono, in realtà, un atteggiamento mentale e un approccio all'esperienza della selva che risultano di fatto largamente omogenei, nella loro smarrita incapacità di connotare – e di comprendere – in modo inequivoco quel «mondo altro».

RECENSIONI

Repertorio bibliografico degli Ispanisti italiani, a cura di Paola Elia, Chieti, Università G. D'Annunzio, 1993, pp. 367.

Nell'imminenza della riunione in cui la redazione di questa *Rassegna* congederà il suo numero 49 ricevo questo *Repertorio bibliografico*, che si colloca nell'attività istituzionale della «Associazione Ispanisti Italiani». La notizia che ne do è quindi un poco affrettata, ma ritengo opportuno non rimandare: si sa che le bibliografie sono tanto più utili quanto più sono tempestivamente conosciute; ma soprattutto voglio ringraziare calorosamente in pubblico, come già da tempo ho fatto in privato, Paola Elia per essersi assunta un così assorbente impegno; ora, avendo sotto gli occhi il risultato, devo anche congratularmi per come è stato portato a termine. Qui sono raccolte oltre 8000 voci relative a 324 autori.

La Elia cita i precedenti: l'*Annuario degli Iberisti italiani*, pianificato da Giuseppe Bellini e da me nel 1980, e distribuito ai partecipanti al congresso di Venezia della «Asociación Internacional de Hispanistas»; il *Bollettino informativo e bibliografico* redatto da Maria Grazia Profeti, che continuava l'*Annuario* e fu pubblicato a Pisa nel 1984; l'analogo *Bollettino* pubblicato a Napoli nel 1990, essendo presidente dell' AISPI Giuseppe Grilli. Non solo l'*Annuario* di Venezia (che fu concretamente redatto da Silvana Serafin), ma anche i due *Bollettini*, mi pare, furono realizzati con metodi tradizionali; la Elia invece utilizza il PC. L'*Annuario* aveva un'estensione di 103 pagine; i due *Bollettini* ne avevano rispettivamente 110 e 87, ed erano per di più in formato più piccolo.

Nel nostro *Annuario* dovemmo, soprattutto per ragioni di finanziamento, chiedere ai colleghi che facessero un'autoselezione dei loro scritti anteriori al 1975, ed escludemmo le recensioni e le traduzioni, ammesse queste solo in quanto accompagnate da scritti del traduttore. Simili limitazioni non sono state poste a questo *Repertorio*, e questa è una ragione del suo ben maggiore volume. Esso dunque non è soltanto un aggiornamento; è senza confronto più ricco anche a monte. Pensiamo per esempio quanto abbiano pubblicato prima del 1975 personaggi come Oreste Macrì e Margherita Morreale. Non è che ora mi penta di aver allora voluto quelle limitazioni: esse erano inevitabili; d'altra parte l'autoselezione aveva ed ha un suo interesse: mette in rilievo ciò che per gli stessi autori è più importante. Ma ora possiamo seguire la storia anche remota degli ispanisti italiani più anziani, attraverso la loro bibliografia. La bibliografia, co-

sa esteriore in apparenza, in realtà ci propone implicitamente la storia dell'impegno specifico di uno studioso, che è poi in molti casi la storia intellettuale della persona. Finora ho usato la parola «ispanisti»; ed in effetti la bibliografia riguarda per lo più degli ispanisti, o diciamo degli iberisti, professionisti. Ma programmaticamente fin dal 1980, concretamente con qualche accentuazione qui, la bibliografia riguarda anche coloro che o non sono professori, ma hanno una produzione iberistica, o lo sono di altre discipline (storici politici, storici del diritto, per esempio; per non parlare dei filologi romanzi, la cui presenza è ovvia). Credo che questa attenzione che va al di là dell'ambiente specialistico debba essere promossa, e non solo per completezza informativa: serve ad aprire le prospettive. Lo specialismo è inevitabile e giustificato; ma deve respirare, deve essere a contatto con specialismi affini ed anche con lo specialismo del generale; anche, ad esempio, col maturare della problematica epistemologica. Sto occupandomi di Ortega e faccio per questo un esempio (uno fra i non pochi possibili) che riguarda la presenza di Ortega in Italia: Luciano Pellicani non è un «ispanista»; ma si è occupato così a fondo di Ortega e della sua «circostanza» (che è spiccatamente la Spagna) che è ingiustificata la sua assenza in questa bibliografia. La Elia avverte che moltissimi, ma non proprio tutti, hanno risposto alle sue sollecitazioni; e segnala con un asterisco quelli che non l'hanno fatto, per i quali si limita ad acquisire ciò che ha trovato nei tre citati precedenti. Si suppone che «non abbiano voluto» rispondere; in qualche caso non potevano rispondere, perché sono defunti. Ho notato anche alcune assenze sorprendenti, che qui cito in ordine alfabetico, ben sapendo che l'elenco può essere arricchito: Vanni Blengino, Roma; Paolo G. Caucci, Perugia; Gaetano Massa, Roma; Michele Pallottini, Parma; Alberto Varvaro, Napoli.

Franco Meregalli

Miguel Siguán, *España plurilingüe*, Madrid, 1992, pp. 355.

Pueblos y lenguas de España: M. Siguán en *España plurilingüe* describe y analiza el cuadro étnico-idiomático del Estado español y lo hace con vistas a cualquier lector curioso del asunto. Va mucho tiempo desde que la pluralidad lingüística del país se ha ido desbordando de las pesquisas de especialistas glotólogos para volverse también materia de discusión institucional y, a rastras de las inevitables implicaciones políticas, el plurilingüismo ha pasado a ser objeto de una curiosidad generalizada entre todos sus usuarios.

Justamente de un ámbito político-institucional trae origen la obra que vamos a reseñar; su propio autor declara haberla concebido «después de haber preparado un informe para la CEE sobre las minorías lingüísticas» (p. 11) y – por lo menos así nos parece – se ha propuesto dirigirla a un público no especializado, ya que su elaboración está fundada en el dato riguroso pero, a la vez, resulta constantemente atenta a una proyección divulgadora del mismo. En la presentación y la consideración de las siete variedades idiomáticas (castellano-español, catalán-valenciano, gallego, euskera-vasco, asturiano-bable, aranés y aragonés) M.S. va compaginando las motivaciones históricas (cap. 1º «Las raíces históricas») y las noticias propiamente lingüísticas (cap. 3º «Las lenguas») con

las realidades políticas más recientes (cap. 2º «La nueva situación» y cap. 4º «Las comunidades autonómicas»; subrayo la ensambladura alternada 1º-3º y 2º-4º) y con las consecuentes actuaciones socio-políticas (cap. 5º «Los procesos de normalización»); por último, esta descripción analítica queda rematada con unas reflexiones, por supuesto subjetivas, dirigidas todas ellas a «un proyecto común de cara al futuro» (p. 317).

M.S. nos hace recorrer, así, el camino desigual, pero igualmente accidentado, de los diferentes fenómenos diglósicos españoles, enmarcándolos en el tiempo desde las ideologías nacionalistas del siglo XIX hasta el reconocimiento de toda modalidad lingüística, junto al castellano, conclamado en el art. 3 de la Constitución española de 1978. Después de pasar revista a los arraigos históricos, nos introduce en el enjambre de adhesiones, resistencias y conflictos caracterizantes el uso institucional de las diferentes lenguas y variedades idiomáticas minoritarias frente a la premisa del mismo art. 3 «el castellano es la lengua española oficial de España». Mucho se detiene ilustrándonos la actual situación socio-lingüística en cada una de las Comunidades cuyos Estatutos han establecido la cooficialidad de los dos idiomas, haciendo hincapié en sus respectivas leyes para la normalización lingüística, cuya puesta en marcha a nivel administrativo y educativo valúa, desde luego, con realismo crítico.

A pesar de haber comprobado las dificultades que han acompañado y de haber reconocido las que van a acompañar la paulatina actuación de una política lingüística todavía demasiado discordante, concluye confiando en que la «España plurilingüe» acabe identificándose en un federalismo que vaya más allá de la mera autonomía administrativa.

A parte unos fallos, atribuibles, antes que nada, a la multiformidad lingüística depurada, y unos desfases, achacables a la actitud del autor frente a la lengua considerada 'minorizada' que no minoritaria, la obra entra de derecho en la literatura lingüística por su visión detallada y, a la vez, global de las situaciones idiomáticas caracterizantes la España actual. En su presentación exhaustiva de un panorama taraceado de realidades tan diferentes por motivaciones históricas y sociales, antes que lingüísticas, he apreciado la conexión establecida entre la problemática del plurilingüismo español y su trasfondo político, en particular cuando éste trasfondo se ha venido considerando desde la transición al último régimen democrático y la legalización de los gobiernos preautonómicos hasta la España actual de las 17 Autonomías o, dicho de otro modo, en esta obra he apreciado, sobre todo, que el despliegue del problema lingüístico se haya llevado a cabo en concomitancia con su fagocitación política. Algo menos, que este problema del plurilingüismo español siempre haya sido enfocado bajo la perspectiva de los distintos nacionalismos periféricos, habiendo dejado caer a lo largo del enfoque la estimación de un dato rigurosamente anotado de antemano (pp. 120-123): que la modalidad lingüística castellana, identificada con el centralismo, resulta ocupar el tercer lugar como idioma de la cultura internacional y el cuarto lugar entre las lenguas mayormente habladas en el mundo.

Completan la obra gráficos de censos, mapas y una bibliografía repartida por dominios lingüísticos.

Teresa M. Rossi

Dario Puccini, *Il segno del presente. Studi di letteratura spagnola*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1992, pp. 179.

L'itinerario critico che Dario Puccini disegna in questa sua raccolta di studi, pubblicati fra il 1970 e il 1990, prende le mosse da quella sorta di prova iniziatica che per molti ispanisti è il *Lazarillo* («La struttura del *Lazarillo del Tormes*»), qui affrontata in un dialogo serrato con gli studiosi più noti. A proposito di quest'opera celebre e per alcuni versi ancora misteriosa, egli sottolinea il ruolo fondamentale degli *exempla*, dei testi folclorici, dei trattati, delle *cartas de relación*, nel cui ambito legittima da un punto di vista narrativo e ideologico l'arduo connubio fra tradizione e innovazione, fino a concludere che «tutto nel *Lazarillo* si risolve in romanzo» (p. 39). Siamo alla millenaria questione del fingere e del testimoniare, che questo prototipo ambiguo della picaresca (la quale in seguito gonfierà e irrigidirà a dismisura i temi e i motivi dell'insuperato modello) confonde serpeggiando fra i codici letterari del vero e del verosimile. Il loro inventario è ampio, ma è sempre possibile correggerlo e allargarlo, senza per questo dissolvere le costitutive reticenze del testo.

Anzi, come per la rivisitazione virgiliana di Cervantes («Virgilio in Cervantes: o dell'uso parodico d'un modello classico») o la teatralizzazione dell'etica di Calderón («*La vida es sueño*: una favola del potere»), evidenziare ulteriori elementi delle orditure intertestuali e delle costellazioni simboliche che caratterizzano la dialettica dell'essere e dell'apparire nel *Siglo de Oro*, per Dario Puccini significa soprattutto sottolineare i margini di ambiguità che hanno garantito ad alcuni testi celebri l'ingresso e la permanenza nell'epoca moderna.

Poi, omettendo i periodi in cui lo scenario delle lettere spagnole si svuota di figure poderose, il critico passa a «*La Regenta* e le sue fertili infrazioni». Ma del Clarín che testimonia una specifica realtà regionale e al tempo stesso partecipa della grande stagione estetica del romanzo europeo dell'Ottocento, egli scandaglia soprattutto il modo in cui l'imperativo realista e naturalista viene intaccato dal versatile e onnipresente uso dell'ironia. Grazie ad essa vi è nel romanzo «tutto un proliferare di umorismo e parodizzazione, spesso per dire il contrario di ciò che si enuncia, il che è pur sempre un primo indizio di ritorno a Cervantes o, se si preferisce, di trasgressione alla maniera di Buñuel» (p. 68). Grazie ad essa, la parola polisemica continua ad agire nel tempo. Il nostro, ormai. Quello che certamente al critico preme di più.

Al Novecento, infatti, egli ha sempre rivolto gran parte della sua attenzione, centrata soprattutto nelle grandi voci poetiche (in particolare: Miguel Hernández e Vicente Aleixandre, cui ha tra l'altro dedicato due volumi) che hanno restituito alla letteratura di lingua castigliana un posto di rilievo nel panorama creativo del mondo occidentale. Non è un caso, dunque, che oltre la metà dei saggi raccolti ne *Il segno del presente* sia dedicata a questa scrittura e a questo tempo, a questo «segno» e a questo «presente». Nell'uno e nell'altro dimora la maggiore ambiguità e viscosità del senso, più che mai enigmatico negli anni sperimentali delle avanguardie storiche, quando è imperativo di ogni arte sconfinare in territori vicini e lontani, scavalcando con sregolata premeditazione le frontiere abituali dell'estetica. La nuova conoscenza è riposta allora nella commistione ideale e improvvisata di tutti i saperi e di tutte le tecniche.

È di nuovo il momento di enfatizzati sincretismi verbali, visuali, gestuali, che qui si apre con la fulgida metafisica del risveglio in Guillén («Jorge Guillén: a proposito di un

campo metaforico») e si conclude con la trasfigurata contemplazione dell'ombra in Hernández («La presenza degli occhi nella poesia di Hernández: una chiave di lettura»). In mezzo campeggia la parola sinestetica di Federico García Lorca («La *Ode a Salvador Dalí* nella storia poetica di Lorca»), le cui immagini si impastano via via di pittura e di cinema in comunione con Dalí e Buñuel, compagni di fervori surrealisti. Anche Alberti, dal canto suo, da pittore che si fa poeta e poi drammaturgo («Due opere teatrali di Rafael Alberti: tra surrealismo e brechtismo»), partecipa con entusiasmo a questa comune dinamica dell'immaginario. Sottratta all'immutabilità della scrittura che si produce e si consuma in solitudine, la letteratura ora è anche colore, suono, movimento, ovviamente a partire dai generi che meglio si prestano alla trasformazione e all'ibridazione, come la poesia e il teatro. Con molta sottigliezza, Dario Puccini non manca infatti di cogliere che «la storia del teatro spagnolo del Novecento è caratterizzata da un fatto che non si verifica (o si verifica solo in minima parte) nelle altre letterature drammatiche contemporanee: che cioè il più vivificante apporto viene ad essa proprio dalla produzione dei poeti, ovvero di un gruppo di scrittori sostanzialmente inclini alla scrittura poetica e a questa, spesso, maggiormente dediti. Da Ramón del Valle Inclán a Eduardo Marquina, da Francisco Villaespesa ai fratelli Antonio e Manuel Machado, da Federico García Lorca a Rafael Alberti si può tracciare una linea continua e comune di 'teatro poetico'» (p. 115). Ma anche chi è sostanzialmente romanziere come Max Aub, viene preso in considerazione quando passa alla drammaturgia («Le tre esperienze centrali del teatro di Max Aub: avanguardia, guerre ed esilio»), in un periodo di rivolgimenti personali e collettivi che non consentono al messaggio i tempi dilazionati delle storie in prosa. In un mondo divenuto precario, la parola tende insieme al canto e all'azione.

Il momento dell'elegia è un altro e un altro il suo genere discorsivo, come fa concisamente intravedere Dario Puccini quando rende omaggio alla memoria di un amico scomparso («Carlos Barral nei miei ricordi e nella sua poesia»), che ha lasciato una forte impronta di sé nella cultura di una Spagna già molto vicina ai giorni nostri. Adesso i dati oggettivi si fondono ai sentimenti personali. Ormai la critica si tinge di autobiografia. E dopo che il passato è stato più volte incamminato verso il presente, su un presente che comincia invece a defluire verso il passato questo viaggio testuale si interrompe.

Le due ultime analisi – una comparatista («Appendice A: Ungaretti traduttore di Góngora») e una cinematografica («Appendice B: L'oscuro desiderio di Buñuel») – sono inserite come propaggini solo per la tirannia del criterio che lo stesso autore ha privilegiato nel disporre i suoi scritti, e cioè «quello cronologico della letteratura alla quale appartengono e si riferiscono» («Premessa», p. 7). Ma, pur se il poeta Ungaretti è un italiano, e lo spagnolo Buñuel è un regista, questa diligenza accademica non inganni.

Dove la riflessione esige sempre l'immaginazione e non disdegna la testimonianza in prima persona, catene causali, spartizioni categoriali, confini nazionali sono vincoli assai fluttuanti. Da ammiratore di Borges e di Calvino, in questo suo percorso di ispanista Dario Puccini ha dato una fine dimostrazione di come il cronotopo della lettura e della scrittura non sia necessariamente tenuto a rispettare il prima e il dopo, e nemmeno a distinguere il qui dall'altrove. Se infatti nella memoria del passato si cela comunque una ipotesi del presente, nel segno dell'altro si completa talvolta la figura dell'io.

Elide Pittarello

Angel Gómez Moreno, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991, pp.

Secondo la lapidaria formula di Lázaro Carreter «la historia del teatro en lengua española durante la edad Media es la historia de una ausencia» (*Teatro medioeval*, Madrid, Castalia, 1976, p. 9), F. Ruiz Ramón mantiene almeno l'ipotesi di strutture teatrali, parlando della «historia de un naufragio del que sólo se han salvado dos islotes» (*Historia del teatro español*, Madrid, Alianza, 1967, p. 13). In assenza di documenti chiari e probanti, il quadro non appare sostanzialmente mutato negli ultimi anni: da un lato alcuni aspetti della questione «teatro religioso medioevale» riconnettono la Spagna alle altre zone europee; non ultima la discussione se le forme embrionali di interpolazione nel momento liturgico costituite dai tropi possano o meno essere considerate «teatro» a tutti gli effetti. Ma altri dati istituiscono una specificità del teatro peninsulare: la scarsità dei tropi documentati e l'antichità del primo testo vernacolo salvato (come si sa *La representación de los Reyes Magos* si fa risalire alla metà del sec. XII), hanno permesso di supporre una fiorente produzione di testi teatrali in volgare, oggi quasi del tutto perduti. Tuttavia il brano delle *Stete Partidas*, su cui a lungo ci si è basati per asseverare la presenza di un teatro profano all'interno del tempio, di recente è stato riletto da Umberto López Morales (*Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, ed. Alcalá, 1968, pp. 62-66): esso sarebbe una mera trascrizione di leggi del diritto canonico e romano, e pertanto non rifletterebe la situazione castigliana coeva.

Ora Gómez Moreno cerca di riunire tutti i luoghi ed i dati conosciuti sul teatro medioevale castigliano, ed aggiunge qualche nuova informazione (come alcuni documenti zamorani del secolo XIII). Ma anche alla luce di questo ultimo regesto comparativo Spagna-Europa, la catastrofe del teatro romano sembra avere una soluzione a scansione diversa in Castiglia, il che in certo senso altera le teorie proposte per altre zone della Romània, e – nella penisola Iberica – per la stessa Catalogna.

Va comunque detto che la chiave metodologica ed interpretativa orienta fatalmente la lettura di dati spesso oscuri e frammentari. Faccio un esempio, richiamandomi proprio al rintracciato documento del 1279, con il quale si concede ai chierici di Zamora il privilegio di uscire od entrare liberamente per la porta del castello «para cantar los viessos e fazer representación de Nuestro Señor en el día de Ramos». Si può pensare che il passo alluda a un processione di commemorazione dell'entrata di Cristo in Gerusalemme nella domenica delle palme, accompagnata da canti. Invece Gómez Moreno (p. 66) conclude tassativamente: «este texto, desconocido hasta ahora, puede revolucionar literalmente los estudios relativos al teatro castellano del siglo XIII, pues se trata de la *primera referencia indudable a una pieza teatral representada durante la Semana Santa*» (corsi-vo mio). Come al solito la fede del ricercatore fa aggio sulla certezza documentale.

Ancora: si sa bene che il teatro classico come struttura forte ed ideologizzata scompare con il disgregarsi della società di cui è elaborazione (L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Bari, Laterza, 1988); restano magari in piedi forme di spettacolo sopportate dall'istrione viaggiante (*mimus, bistrío, scurra*) che evolverà poi nella figura del giullare medioevale. In Spagna l'attività dei *juglares* è attestata fin dal 1116 (R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Austral, 1942, p. 15). Una testimonianza tarda, il *Libro de las confesiones* scritto all'inizio del 1400 da Martín Paláez, si intrattiene

sull'attività di tali *estriones*. L'analisi del testo, riportato da Gómez Moreno a p. 36, pone interessanti spunti di riflessione. Dal brano si può desumere che probabilmente sulla fine del 300 esisteva un tipo di professionista (non ha altro mestiere, ne ricava di che vivere, va di città in città), che l'autore designa con il nome «scritturale» di *estrion* e con quello corrente di *zabarrón* (buffone), le cui quattro specializzazioni il testo cerca di definire anche se per noi non con piena chiarezza. Sembra che un primo tipo sia dedito a mascherate e travestimenti («se transforman»); un secondo a pantomime e danze anche di tipo scurrile (il corpo nudo e dipinto: «se desnuyan... e entíznanse»); un terzo si dedica a turpi «giullerie» («fazen... muy torpes y suzias joglerías»), forse ancora di tipo mimico; un quarto infine quasi sicuramente «recita» dei testi, dal momento che «mudan las fablas». È pur vero che, dato il carattere «religioso» e normativo del luogo, ci si può domandare quanto sia il suo debito a precedenti modelli non squisitamente spagnoli, quanto cioè simili condanne e formulazioni debbano a luoghi comuni risalenti a testi latini patristici: sono tutte domande a cui Gómez Moreno non solo non risponde, ma che nemmeno formula.

E problemi di interpretazione offre anche l'interessante lettera di donazione che Sancho I di Portogallo stila a favore del giullare Bomani e di suo fratello «pro reboratione unum arremidilium»; donazione confermata nel 1222 da Alfonso II. Questo «arremidilho» sarà un mimo, o una rappresentazione dialogata? (L. Stegagno, *Ricerche sul teatro portoghese*, Roma, Ateneo, 1969). Forse si dovrà concludere che anche le questioni della professionalità giullaresca, del tipo di spettacolo proposto, e dei suoi rapporti con l'attività drammatica propriamente detta, sono ancora tutti da tracciare, oltre che da risolvere. Anche qui Gómez Moreno non fa purtroppo distinzioni tra i vari tipi di rappresentazione, e li unisce tutti sotto il cartellino «Fiestas y recepciones reales», pp. 89-97.

La storia del teatro spagnolo non è stata mai ripensata nemmeno nella sua periodizzazione, che la svincolasse da quella della storia della letteratura e ne vedesse la specificità legata a forme di spettacolo peculiari. Gómez Moreno non fa eccezione, e nel suo *excursus* sul teatro medievale giunge fino alla *Celestina*, alla fine del 1400, dimostrando magari di non aver riflettuto in maniera autonoma sul concetto di «spettacolo medioevale». Ma il suo desiderio di estendere l'indagine all'ambiente europeo provoca un errore di prospettiva ancora più evidente, quando include sotto questa etichetta episodi come quello di Anna Sforza, che a Roma nel 1492 fa una parte maschile nella *Commedia d'Ippolito et Lionora*, rappresentata nelle proprie sale (p. 133): episodi ben lunghi – direi – dai fenomeni teatrali dell'evo medio e frutto della nuova temperie culturale rinascimentale.

Alcune altre considerazioni possono articolarsi quando si consideri che manca completamente nel sec. XV spagnolo una riflessione teorica sul teatro, quella riflessione che viceversa appare così vivace in Italia a iniziare dall'ultimo scorcio del secolo. Per Juan de Mena, Alfonso de Palencia e Nebrija, invece, «teatro» è ancora il luogo «dove si va a vedere i giochi» (M. Sito Alba, *El teatro en el siglo XVI*, in *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1983, p. 159). Non si capiscono dunque le argomentazioni di Gómez Moreno (pp. 25-27). Prima egli menziona Biondo e Leon Battista Alberti, quindi testi elaborati in pieno Rinascimento, e del secondo riporta addirittura il passo in cui si descrive la scena antica «fatta perché vi recitassero i poeti, o comici o tragici, le loro composizioni»; poi in una *addenda* a p. 27 propone quello che definisce «un importan-

te ejemplo de *teatro*, como lugar para ver, *en línea con los citados atrás*. Questo esempio egli lo ha rintracciato in un ms. della *Farsalia* di Lucano, dove appare la glossa: «*Teatro*: Este era lugar para mirar las gentes los juegos que se fazian en algunas fiestas de Roma». Prescindendo dal problema della datazione del ms. e della sua glossa, che Gómez Moreno non chiarisce, il luogo segna non certo una consonanza con i passi di Biondo ed Alberti (teatro come luogo di recitazione di commedie e tragedie), ma una sostanziale e significativa dissimiglianza (teatro come sede di «giochi»), apparentandosi invece alla linea spagnola Mena, Palencia, Nebrija ed al loro marcato medievalismo.

L'interpretazione non è di poco momento, giacché giusto il concetto di «teatro come luogo per vedere i giochi» significa la perdita di rapporto con la tradizione classica (recitazione di testi comici o tragici), e quindi la necessaria completa re-invenzione dello spettacolo alle soglie del 500. Sarà necessario un contatto con le sperimentazioni italiane, e soprattutto la presenza di un diverso tipo di spettatore, urbano, di varia estrazione sociale, e pagante, perché possa svilupparsi un nuovo senso della scena e della rappresentazione, che si svolgerà poi lungo tutto il secolo XVI e porterà alla fioritura del Secolo d'Oro. Il teatro del sec. XV spagnolo segna la cesura estrema di un tipo di spettacolo, che dovrà essere dimenticato prima della «invenzione» della commedia aurea. Purtroppo gli storici del teatro spagnolo si sono volutamente disinteressati di questa differenza, o hanno letto in senso inverso le dichiarazioni ed i testimoni, forse per un malinteso «patriottismo del tema» e per un desiderio di rintracciare i germi degli sviluppi futuri della commedia aurea nel teatro del periodo dei re Cattolici.

Insomma: con una preoccupante posizione acritica Gómez Moreno spazia tra testi dal 200 al 400 (talora sovrapponendoli), non distingue modelli spettacolari diversi, non presenta mai preoccupazioni «teoriche» sul fenomeno «teatro», accomunando pratiche di scrittura, lettura, cerimoniali, rituali, ecc. Alla diligenza della informazione non corrisponde una solidità di impianto teorico; tanto che sembra che egli non abbia riflettuto previamente sulla domanda «cos'è teatro?» (il che risulta particolarmente evidente nel capitolo sulla *Celestina*, pp. 114 sgg.). Se i dati non sono nuovi, il fatto di averli estesi ad ambito europeo e per di più di non averli organizzati cronologicamente, ma per temi, contribuisce ad ingenerare confusione; la periodizzazione proposta può non essere scioccante in rapporto ai materiali spagnoli, ma sicuramente è errata per l'Italia, inclusa nel regesto.

Gómez Moreno nella sua introduzione (p. 11) ringrazia la IBM spagnola per aver aumentato i KBs del suo computer portatile. Purtroppo i dati vanno interpretati, non solo riuniti; io credo ancora che più che con «cervelli» e «memorie» elettroniche la ricerca si faccia con riflessioni ed elaborazioni critiche.

Maria Grazia Profeti

Luis Astey V., *Dramas litúrgicos del Occidente medieval*, México, El Colegio de México, 1992, pp. 682.

In un grosso volume del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del Colegio de México vengono raccolti da Luis Astey quarantasette drammi liturgici e tre drammi semi

o paraliturgici nell'originale latino e nella traduzione castigliana, intendendo per liturgici i drammi derivanti dalla liturgia delle diverse festività (convergenza di una ritualità e una storicità), e per semi o paraliturgici i drammi in cui non è dimostrabile la derivazione dalla liturgia.

È intenzione del curatore dare con la pubblicazione di questi cinquanta drammi, di cui diciassette erano già stati precedentemente studiati, la configurazione di un *corpus* composto da circa mille drammi e di avvicinare il lettore «a la índole general de dicho *corpus*».

Il dramma liturgico inteso come rappresentazione rituale di una realtà religiosa, veniva rappresentato in un luogo considerato sacro, come integrazione del culto pubblico e ufficiale cristiano, ma mai come elemento costitutivo; si differenzia perciò dal dramma cristiano non rituale.

Il curatore cerca di definire l'ambito geografico in cui si sviluppò il dramma liturgico dell'Occidente medievale come area di attività della forma romana del cristianesimo, indicando termini temporali («la contención en el sur de Francia de la expansión del Islam, y el confinamiento de éste al otro lado de los Pirineos (732-759) hasta el Concilio de Trento (1545-1563)» più che spaziali.

La ritualità trasforma in vari modi le proposte tematiche formulate dalla storicità che determina i diversi ordini e trasmette nei drammi originati da una stessa proposta divergenze e variazioni generalmente non radicali.

Primo atto di avvicinamento al fenomeno liturgico-drammatico può essere l'individuazione della proposta tematica e la spiegazione delle modalità secondo le quali si concretizzano personificazione, azioni ed enunciati, includendo la segnalazione della evidente intertestualizzazione. L'approccio non sarebbe completo se non si prendesse in considerazione una seconda storicità: la cornice profana in cui si colloca il dramma.

L'esame degli ordini liturgico-drammatici segue le sequenze dell'anno liturgico medievale, iniziando con il dramma della Resurrezione che diede origine alla forma più antica di dramma liturgico, la *Visitatio Sepulchri*, di cui non si conosce la prima redazione seppure si possano avanzare delle ipotesi abbastanza credibili sulla localizzazione liturgica. Nella sua prima forma la *Visitatio Sepulchri* raccoglie i contenuti neotestamentari per trasformare il dialogo liturgico in segmento liturgico-drammatico, ma la storicità a cui si ricorre non viene configurata in forma univoca, ma ci si trova di fronte a una pluralità di opzioni che si traduce in una miriade di variazioni tra personaggi, azioni ed elementi del dialogo, variazioni scrupolosamente esaminate dal curatore. La seconda forma della *Visitatio Sepulchri*, documentata da circa 170 drammi, si sviluppa dal XIV al XVII secolo, soprattutto in monasteri di canonici agostiniani, nelle zone dell'est europeo con fughe fino alla Finlandia.

Viene caratterizzata da un nuovo trattamento rituale degli elementi storici a volte accresciuti rispetto alla prima forma, il che necessita di una nuova distribuzione di scene e di sezioni e conferisce una maggiore chiarezza, maggiore raffinatezza semantica, e minori variazioni rispetto alla prima forma.

La terza forma della *Visitatio Sepulchri*, testimoniata da circa quaranta testi, una nuova storicità derivata dai Vangeli di Giovanni e Marco, sposta il centro dell'intensità drammatica dall'annuncio della Resurrezione che gli angeli, vicino al Sepolcro, danno

alle pie donne, alla presenza del celebrante che fa le veci del Resuscitato. Attorno a questo nuovo nucleo si organizza il dramma con maggiore o minore flessibilità nelle differenti forme di trattamento rituale.

L'*Ordo* o *Ludus Pascalis* (il curatore opta per *Ordo*) che si sviluppò dal XII al XV secolo, rielabora più o meno radicalmente, mediante l'introduzione di nuova storicità sacra, azioni ed enunciati provenienti dalla *Visitatio Sepulchri*.

Altri ordini dell'Ufficio di Pasqua sono rappresentati dall'*Officium peregrinorum* o *Peregrinus* di cui si conservano nove testimonianze appartenenti ai secoli XII-XV, con molte varianti e soluzioni, gli Uffici dell'Ascensione e delle Pentecoste che hanno in comune varie caratteristiche strutturali e il fatto che la figura centrale è un oggetto inanimato.

Al *Ciclo de Navidad* appartengono: l'*Officium Pastorum*, posteriore alla prima forma della *Visitatio Sepulchri*, che deriva da uno dei tropi all'introito della terza messa del giorno di Natale. In forma dialogata o non dialogata, il nuovo tropo si conserva in 36 manoscritti appartenenti ai secoli XI-XV. L'*Officium* o *Ordo Stellae* il cui *corpus* è composto da dodici testimonianze liturgico-drammatiche prodotte dall'XI al XIV secolo in Baviera e nella Francia Settentrionale. L'*Ordo Rachelis* che nella sua primaria stesura o con elementi tratti dall'*Ordo Stellae* e dall'*Officium pastorum* si conosce solo attraverso tre testi che assumono storicità sacra dal Vangelo di Matteo. L'*Ordo Prophetarum* di cui si conoscono tre testimonianze complete più un frammento iniziale collocabili nel tempo tra l'XI e il XIV secolo.

La raccolta di Astey si chiude con tre drammi semiliturgici (*Ludus de Nativitate, Danielis Ludus, Sponsus*).

Quasi tutti i drammi raccolti nel volume sono stati trasmessi da un unico manoscritto; l'intervento dell'editore si è limitato alla numerazione delle pagine, all'adeguamento della punteggiatura alla logica del discorso, alla separazione delle parole, all'impiego delle maiuscole secondo l'uso moderno, a sciogliere le abbreviature e ad alcune chiarificazioni grafiche. Nei casi ambigui o di lacune nell'apparato critico fornisce altre proposte con i nomi, se si conoscono, dei proponenti, o integrazioni in base a elementi analoghi raccolti in drammi dello stesso *ordo* o *ordo* affine.

La traduzione, non strettamente letterale ma il più vicino possibile al testo, è stata fatta come guida e strumento di approssimazione allo scritto. Seguono i testi disposti cronologicamente nei vari ordini rituali raccolti in cicli. Ogni testo con tutte le varianti è preceduto da una nota in cui vengono citati i manoscritti con la minuziosa descrizione degli stessi e le edizioni di ognuno.

Il curatore ci offre un'edizione critica curata nei particolari che sottintende un lavoro enorme di cui si nota l'effetto nella ricchezza del materiale critico e bibliografico citato, a volte però non filtrato da una doverosa scelta di rifiuto. Una revisione purificatrice delle note (56 pagine di prefazione e 57 di note alla stessa) potrebbe conferire una maggiore facilità di lettura a un lavoro interessante, dotto e attentissimo all'indagine filologica.

Donatella Ferro

Enrique Martínez López, *Mezclar berzas con capachos: armonía y guerra de castas en el «Entremés del retablo de las maravillas» de Cervantes*, *Boletín de la R. Academia española*, en.-abr. 1992, pp. 67-171.

El retablo de las maravillas, «sicuramente il più ricco e complesso» degli entremeses cervantini, (come lo qualifica Rosa Rossi nella sua prefazione all'edizione degli *Intermezzi* tradotti in italiano, Roma, Lucarini, 1990, pp. 183), è «un crocevia essenziale della Città-Cervantes», affermavo nella mia *Introduzione a Cervantes*, Bari, Laterza, 1991, (dove a p. 127 è da rilevare una grossa svista: vi nomino Chirinos come l'«autor» del *Retablo* e Chanfalla come sua moglie). L'esuberante produzione critica di questi ultimi anni sulla decina di pagine del *Retablo* dimostra come l'importanza, quasi direi la centralità, di questo testo si imponga. Martínez López gli dedica nientemeno che un libro: un libro, infatti, è per l'estensione e per l'articolazione il suo lavoro, benché esteriormente si presenti come collaborazione a una rivista.

Martínez López si colloca chiaramente nell'ambiente statunitense: lo dimostra la sua ampia bibliografia (che va al di là di ciò che specificamente riguarda il *Retablo*); e lo dimostra anche la sua collocazione nella scia di Américo Castro (nella quale del resto sono anch'io). Direi quindi che caso mai è sorprendente che egli conosca *Ascoltare Cervantes* di Rosa Rossi; non lo è che non conosca scritti posteriori di Lore Terracini e della stessa Rosa Rossi.

Dunque, «mezclar berzas con capachos»: è l'espressione che usa Sancho Panza (II, 3). Nel paese cui giungono Chanfalla e Chirinos c'è un alcalde ignorante che, se non si chiama «berza», si chiama «repollo»; e c'è uno scrivano che ha il *tíc* di correggere gli strafalcioni di Benito Repollo e si chiama Pedro Capacho. Il primo si considera non meno «cristiano viejo» di Sancho; il secondo sembra al critico un converso. Penso anch'io che ciò volesse insinuare Cervantes. C'è poi un «regidor», che si chiama Castrado, egli pure, secondo Martínez López, d'origine conversa. Il «governador» Gomecillos sembra a Martínez López rappresentato come un perfetto imbecille: l'unico che prenda sul serio l'invenzione di Chanfalla, e che si creda sul serio cristiano vecchio. Martínez López dà molta importanza alla collocazione diversa, secondo le edizioni, della didascalia «aparte» nell'episodio riguardante la pretesa pioggia dell'acqua del Giordano: avrebbe contribuito «a la erronea percepción de los aldeanos como víctimas de alucinación colectiva y ejemplo de ingenua credulidad, noción muy extendida gracias a la autoridad de Salomón» (p. 97). Io penso piuttosto che gli «aparte» dovrebbero essere due, e riguardare quindi sia Capacho sia il governatore. E non mi pare da seguire il critico nel suo accanimento nel precisare chi risulti converso e chi no. Non bisogna dimenticare che tutto è un gioco; con insinuazioni a carico della mentalità «casticista», senza dubbio. Precisare troppo induce a pensare che Cervantes intendesse dare una rappresentazione «realista» dell'ambiente rustico in cui capitano Chanfalla e sua moglie. Che in qualche modo Cervantes alluda a Esquivias, e magari alla famiglia di sua moglie, che aveva fama di origine conversa, è credibile. Ma non mi pare opportuno insistere. Il Governatore è uno stupido secondo Martínez López. Magari; ma certe volte fa pensare allo stesso Cervantes, e ciò che egli dice allude alla situazione di Cervantes: confida alla Chirinos di avere ventidue «comedias», tutte nuove: «estoy media docena de autores». Se l'«entremés» è di un paio d'anni posteriore al *Peribáñez* di Lope, come pensa Martí-

nez López, in analoga situazione si trovava Cervantes: pensava come il Governatore; ma forse a proposito della possibilità che i capocomici («autores») si arricchissero colle sue «comedias» aveva qualche dubbio. Se il governatore è ingenuo, è abbastanza simile a un lato di Miguel de Cervantes, il lato più ottimista, agli occhi stessi di Cervantes. C'è dell'autoironia.

Resta comunque il fatto che nel *Retablo* ci sono molti personaggi ben caratterizzati: tutti affini, ma tutti diversi. Martínez López parla (p. 131) della «mentalidad casticista representada por Chanfalla». In che senso? Chanfalla sfrutta la mentalità casticista della gente di paese, mi sembra: vuole «vivir del cuento», e dopo tutto ci riesce. E Rabelín? L'antipatia della Chirinos nei suoi confronti non sarà un po' di gelosia? Il povero Rabelín risulta molto antipatico anche a Benito Repollo. Non sarà un'allusione alla antiomosessualità dei cristiani vecchi? Allora ci rivolgiamo a Combet, alle sue «incertitudes du désir»? Mi pare troppo (e mi pare che Rosa Rossi abbia preso troppo sul serio Combet). Ma non escludiamo l'allusione, dissimulata. Cervantes è leggero, ironico ed autoironico; da prendere sul serio, ma fino a un certo punto, proprio come faceva lui con se stesso.

Franco Meregalli

Elvezio Canonica de Rochemonteix, *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Edition Reichenberger, 1991, pp. 617.

Chiunque desideri affrontare la produzione del «monstruo de los ingenios» si condanna a un lavoro titanico su centinaia di titoli, come si sa; e il risultato delle sue fatiche sarà necessariamente imponente. Alcuni numeri daranno ragione dell'impresa compiuta da Canonica de Rochemonteix: anche escludendo le commedie dubbie, quelle esaminate sono 73; la bibliografia da sola si estende per 50 pagine, delle oltre 600 del volume; il glossario dei termini «stranieri» impiegati da Lope comprende latino maccheronico, italiano, portoghese, francese, fiammingo, arabo e turco, linguaggi indios, tedesco, catalano, basco, e linguaggi di fantasia. Sono stati invece esclusi dall'esame «los dialectos y las jergas convencionales de los tipos cómicos tradicionales, como el sayagués, el acento de los negros, de los moros, de los gitanos y de los vizcaínos, y el recurso de la «fabla antigua» (p. 4).

L'argomento di questa prova è di per sé interessantissimo, giacché la pratica del plurilinguismo nasce, come si sa, con la commedia stessa; e una difficoltà in più che l'autore ha dovuto superare è la mancanza di testi affidabili, per cui ha dovuto effettuare controlli sulle varie edizioni delle Parti e su alcuni manoscritti dei vari passaggi poliglotti, evidentemente più esposti di altri all'errore di trasmissione.

I risultati, al di là di quello, evidente, di costituire un imprescindibile strumento di lavoro per chiunque voglia cimentarsi sul teatro di Lope: il Fénix maneggia con maggiore disinvoltura le lingue che conosce meglio, cioè il portoghese, l'italiano e il latino (di cui Canonica de Rochemonteix riunisce in catalogo a parte le citazioni di massime e i riferimenti eruditi od esemplari). Nel loro impiego si può vedere una progressione. Per l'italiano «A partir de los primeros baluceos deliberadamente e una lengua mixta, pero

que quiere imitar el dialecto bergamasco del Zanni, pasando por la mezcla de formas literarias líricas petrarquescas con formas dialectales de procedencia heterogénea, Lope muestra en Anzuelo y *Malcasada* haber aprendido las principales diferencias entre los varios dialectos y entre éstos y la lengua literaria» (p. 504). Per il portoghese Lope deve confrontarsi con «una serie de prejuicios negativos acerca de la figura del portugués heredados de la tradición dramática española» (ibidem). Prima assunti acriticamente, Lope riuscirà poi a superarli. Meno estese le altre lingue; le funzioni che l'eteroglossia assume vanno da quella comica, a quella che Canonica de Rochemonteix chiama «realística», a quella di evocare un ambiente, a quella satirica, a quella «narrativa», tutte illustrate dall'autore. Vengono anche studiati i personaggi poliglotti e definito il loro ruolo drammatico.

È difficile poter avanzare riserve di fronte a sforzi come questo; l'unico atteggiamento permesso potrà essere l'ammirazione. Mi limito dunque a prendere a pretesto il volume per una osservazione di tipo generale e funzionale, che vuole più vivacemente ricondurre l'opera teatrale al momento della sua fruizione contemporanea sul *tablado* dei *corrales*. E utilizzerò le osservazioni di Canonica sull'italiano, che come s'è visto costituisce forse la sezione più importante. Nelle circa 25 commedie che presentano inserzioni italiane più o meno vaste (da scene intere a termini sparsi) e forme linguistiche più o meno corrette o dialettali, il più delle volte si produrrebbe, specie nelle prime commedie, una «mezcla dialectal... que ponía a prueba el principio de verosimilitud lingüística» (p. 279). Come si vede il concetto riconduce a quella funzione «realística» che talora Canonica rileva.

Ora io non credo davvero che Lope si proponesse un rispetto della verosimiglianza linguistica: lo Zanni che parla con forme dialettali meridionali non è tanto «la cifra del fracaso de la operación» (p. 279). Si tratta invece della prova di un gusto per il *pastiche*, e, ancor più, dell'attenzione che l'autore porge alle aspettative e all'enciclopedia del suo destinatario, che magari conosceva meglio le forme napoletane rispetto a – poniamo – quelle bergamasche o venete. Alle aspettative del suo pubblico Lope dimostra di essere sensibilissimo anche in questo caso, per esempio con l'adozione di varie tecniche di raccordo linguistico, che permettessero dunque il passaggio della comunicazione e delle informazioni all'uditorio, e citerò, proprio da Canonica, «la traducción, directa e indirecta, la asunción de personajes de lengua materna no italiana para facilitar la comprensión y divertir al público con los errores cómicos» (p. 279). Lope è qui erede ed insieme artefice di una tradizione, indagata da Aurelia Leyva, che esamina le presenze dell'italiano, e dell'italiano corrotto, pasticciato e reinventato, nella forma buffa dell'*entremés*, la Leyva conclude: «La lengua italiana acabó... magullada y maltrecha; y no sólo por esa efectiva intención deformadora que perseguía la comicidad sino quizá además por una necesidad real de acomodarla o aproximarla a los oyentes españoles» (A. Leyva, *El uso de la lengua italiana en algunos entremeses españoles del siglo XVII*, in *Estudios románicos dedicados al prof. Andrés Soria Ortega*, Granada 1985, p. 140). Insomma, meccanismi che facilitano al pubblico la comprensione e che vengono dai vari drammaturghi messi in opera per altri gerghi, come il vizcaíno, la «fabla», o le varianti dialettali spagnole.

Quindi con molta prudenza si dovrà operare anche al momento di preparare criticamente i testi. Ezio Levi (*Lope de Vega e l'Italia*, Firenze 1935, pp. 68-69) suggeriva: «Tut-

te queste battute in italiano nei vari drammi di Lope sono quelle che più hanno sofferto nel passaggio dall'una all'altra stampa... È necessario un buon lavoro di restauro per restituire ciascuna forma italiana al suo originario profilo linguistico o dialettale». Ma se il teatro di Lope più che in italiano parla in «italianese», la restituzione non dovrà mai prevaricare le eventuali difformità che si possono arguire dovute a Lope stesso.

Insomma: deformazione caratterizzante, che lo spettatore facilmente identifica e che quindi appare lontana da ogni intenzione «realistica», e momento scatenante di ilarità; se la storpiatura da un lato permette la comprensione, è anche al servizio di esercizio ludico evidente. Non è certo un caso che nell'*auto sacramental El hijo pródigo* sia proprio il personaggio chiamato *Juego* ad essere caratterizzato dal plurilinguismo e dalla deformazione dell'italiano stesso.

Maria Grazia Profeti

Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Genève, Slatkine, 1992, pp. 717.

Che molti autori paghino il tributo alla loro grandezza con una riduzione ad uno schema, ad una corrente o a delle parole d'ordine è risaputo. E purtroppo, un tempo, quei cliché – benché sempre discutibili – testimoniavano una consolidata e talora sudata frequentazione, scolastica o meno. È altresì indubbio che l'etichetta dovrebbe custodire anche, o soprattutto, il modo con il quale determinati lettori recepiscono un testo.

Non pare insignificante che, in assenza di una salda consuetudine alla pagina graciana ed ai pochi ricordi che inevitabilmente ne derivano, si assista al frettoloso tentativo di suturare questo vuoto fabbricando degli schemi nei quali non soltanto ridurre ma dai quali persino risalire al gesuita. Non deve pertanto meravigliare – e ancor meno irritare – né il poter sostare negli aeroporti degli Stati Uniti e potervi acquistare una traduzione dell'*Oráculo Manual y Arte de Prudencia* finita ai primi posti dei libri più venduti né il poter ingannare il tempo di attesa nei ristoranti francesi leggendo tra le frasi dei classici incollate sulle bottiglie dell'acqua minerale «Badoit» anche quelle dello scrittore aragonese. Pare insomma che anche per i non specialisti Gracián abbia così assunto tutti i requisiti per essere proiettato nell'olimpico dei classici. Tentativo di etichettare e di relegare in tutta fretta Gracián in quest'*Isla de la Inmortalidad*, che altro forse non nasconde che un grande gesto liberatorio dall'imbarazzante mare d'inchiostro delle sue pagine.

Diversa ovviamente l'intenzione che persegue il voluminoso testo dell'autrice. Esso è tra l'altro preceduto da una rapida ma incisiva introduzione metodologica. Secondo l'autrice, dopo che per lunghi anni si è considerato il concettismo quale sterile intellettualismo e di conseguenza, condannato la letteratura del XVII secolo come oscura e pedante, alcuni pionieristici lavori, soprattutto quelli di A. A. Parker, M. Molho, J. M. Blecua e E. L. Rivers, hanno rivelato la fecondità della nozione e delle categorie impiegate da Gracián ne *L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno* per analizzare i più grandi poemi gongorini o alcuni frammenti quevediani. A partire da questi fecondi ed efficaci esiti, è ormai di-

ventata una consuetudine analizzare qualsiasi testo utilizzando il prontuario stilistico descritto da Gracián.

Se di prontuario si tratta, l'autrice ritiene indispensabile ricontestualizzare l'itinerario dell'autore entro l'ampio perimetro culturale europeo. Al recupero di questi sterminati ed intricati materiali europei (prescindendo per limiti linguistici dalle pur importanti traiettorie polacche o balcaniche) che rinviano alle tematiche dell'ingegno, dell'acutezza e del concetto è dedicata una prima parte del volume, significativamente intitolata *Cartographie d'une idée et de quelques mots*. Lo sgomento di fronte alla cospicua messe di frammenti che confeziona questa prima parte (tanto da poter apparire talora frettolosa agli specialisti di molti autori ma senza dubbio funzionale), anche cronologicamente (tanto vasta da evocare il senso dei termini in questione a partire dalla filosofia greca, sostando sui primi vaghi approcci cinquecenteschi e quindi sugli esiti seicenteschi, ma ricordando anche la risemantizzazione operata dai romantici e l'irrompere di alcune analogie con l'opera freudiana), altro non pretende che sottolineare come i termini ingegno, acutezza e concetto, ovvero quanto per comodità si definisce concettismo non è un mero capitolo della storia della letteratura.

Analisi che, per diverse vie e con tappe storicamente dislocate, porta a far emergere, come ermeneuticamente dominante nell'interpretazione del moderno, l'asse teorico che esclude l'ingegno dall'ambito «filosofico» e lo confina in quello del piacere estetico. Si assiste, in definitiva, al lento ma graduale affermarsi dell'immaginario epistemologico cartesiano che considera vera certezza quella che si deduce a partire dalle idee chiare e distinte. Chiarezza e distinzione che si manifestano non nella corrispondenza o, come direbbe Gracián, «in un atto dell'intelletto che esprime la corrispondenza che si può instaurare tra gli oggetti», bensì nel separare e nell'isolare le manifestazioni di un singolo oggetto.

E non è, a mio parere, un caso, che sia il dibattito inglese sulla politica e sui ruoli della nuova scienza politica delineata da Hobbes e da Locke a confinare in modo definitivo il *wit* nell'ambito della letteratura e a sancire in modo radicale la separazione tra giudizio ed ingegno lasciando così venir meno le poderose ma non vincenti proposte di un ingegno quale motore della conoscenza umana (si pensi, a mo' di semplice galleria, all'affascinante *Trattato intorno lo ingegno dell'huomo* del veneziano Antonio Persio o alle grandi possibilità che manifesta l'*Examen de ingenios* di Huarte de San Juan).

Il capitolo successivo individua in molte delle riflessioni costruite attorno all'epigramma un vero e proprio laboratorio in miniatura della scrittura ingegnosa. In questo apprendistato retorico, ben evidente nei percorsi di Robortello, di Giulio Cesare Scaligero e che giungono fino a Giulio Cortese, l'obiettivo è quello della ricerca di una teoria della poesia e di alcune sue regole. Intimamente connessa alla riflessione sull'epigramma, val la pena non dimenticare che l'ambizione del gesuita polacco Sarbiewski, ossia quella di una visualizzazione geometrica dell'acutezza, rappresenta uno dei primi abbozzi metodologici in grado di assicurare la produzione degli *acumina*, se non in modo meccanico, almeno garantendo la possibilità di percorrere in modo esaustivo tutti gli aspetti che riguardano un particolare soggetto.

L'idea di poter spiegare la natura dell'*acumen* e di poter pertanto stabilire delle tecniche per produrlo diviene, secondo Blanco, oggetto di riflessione privilegiata sopra-

tutto con Peregrini, Gracián, Sforza Pallavicino e Tesauro. A questi autori è dedicata la terza parte del volume, significativamente intitolata *L'apogée du Conceptisme*.

Nel ripercorrere le varie argomentazioni degli autori di questa fase di maturità del concettismo, il comune denominatore dei loro scritti appare lo sforzo di padroneggiare e di delucidare un oggetto (l'ingegno) finora sfuggito alle possibilità di analisi. Parlando con una semplicità forse eccessiva, si tratta di trovare appunto un'arte dell'ingegno e di verificare se il discorso acuto può essere racchiuso in regole esatte e precise. Varie e molteplici, ovviamente, le proposte. È opportuno soltanto ricordare che Tesauro, per esempio, è fermamente convinto di aver individuato una tecnica appropriata per fabbricare dei discorsi ingegnosi, grazie – e non casualmente – al telescopio che permette di analizzare le più belle opere d'arte e di individuare le loro zone d'ombra (ma la bellezza non diventa accessibile in questa *via negationis* come mero ideale platonico?).

Diversa la prospettiva graciana. Anzi, si potrebbe quasi asserire che l'originalità del testo del gesuita spagnolo – del quale viene proposta una meticolosa analisi delle varie acutezze ed un loro raggruppamento in dieci tipi – sta nella sua insostenibilità, nel fallimento della sua proposta. A ben vedere non c'è alcuna formalizzazione dell'acutezza, né una vera e propria completa tassonomia della varietà delle sue manifestazioni. Inoltre molte acutezze altro non sono che aspetti, arbitrariamente disgiunti, di un'unica struttura acuta. Ma l'elemento paradossale dell'impresa di Gracián emerge con forza nel carattere sibillino ed enigmatico dell'acutezza per allusione, alla quale peraltro attribuisce un ruolo del tutto singolare. A rigore, non c'è contraddizione nel voler codificare una *teórica flamante* volta a regolare e a sottomettere a tecnica l'invenzione, ossia quanto provoca sorpresa e meraviglia?

In quest'ottica, tra i molti teorici dell'*acumen*, Gracián è forse il caso più interessante ed istruttivo. Infatti, la sua *Acutezza* è quella che più si avvicina al nocciolo del problema: la difficoltà di conciliare tecnica e creazione, procedure formalistiche ed inenunciabile innovazione.

Le pagine successive, molto opportunamente, dopo aver evocato gli esiti di alcuni epigoni del concettismo, i motivi della violenta crociata anticoncettista alimentata dai vari Muratori, Luzán, Boileau, Addison e Johnson, si soffermano sulle conseguenze dello stile concettista nella predicazione (vero e proprio perno non sempre percepibile della *querelle*) e sulla cruenta battaglia combattuta dai vari Gregorio Mayans e Francisco de la Isla sulle fondamentali strategie connesse al *reparo*. La messa in luce di questa mutata esigenza religiosa sottolinea non soltanto un presunto ritrovato buon gusto ma anche l'irrompere di una nuova pratica di lettura.

L'ultimo capitolo, intitolato *Liberté e Pouvoir*, rappresenta senza dubbio uno dei punti di maggiore intensità del libro. Sullo sfondo degli spunti offerti dall'impraticabilità dello strumentario predisposto in modo particolare da Gracián, l'autrice si intrattiene sullo stretto legame tra estetica ed etica, sulle «coincidenze» tra la struttura della morale adottata dalla Compagnia di Gesù e la teoria del concettismo nonché sulla nascita pressoché simultanea dell'estetica del concetto ed un pensiero politico ossessionato dal problema della Ragion di Stato. Ad una prima perfetta analogia tra la fiducia in una forza originaria irriducibile che ribadisce il principio molinista della libertà e l'esaltazione del linguaggio, fa seguito l'accento posto da Gracián sulle circostanze particolari che innervano il discorso ingegnoso e la struttura propria della casuistica. In tal modo, verif

e propri nuclei originari dell'etica concettista, ossia del grande potere accordato al libero arbitrio, divengono l'emblema e l'impresa in quanto capaci di modificare il rapporto gerarchico tra la regola evocata e la circostanza della sua applicazione. Su tali basi Blanco individua la possibilità di un'articolazione «unitaria» dell'opera di Gracián nell'evidenziare come anche la prudenza e non soltanto l'ingegno resista a qualsiasi ricettario di buona condotta. Tuttavia, lungi dal rinserrare la prudenza nell'ambito dell'azione e l'ingegno in quello dell'estetica, le condizioni che rendono ingegnoso un aforisma o una sentenza coincidono con quelle che la rendono prudente. A ben vedere, come per l'ingegno, si può dire che inutilmente ci si sforza di stabilire come agire con prudenza, giacché la prudenza consiste nel decidere in una situazione particolare. Ma anche e soprattutto perché gli aforismi funzionano solo a condizione che l'avversario non operi allo stesso modo.

Certo, in entrambi i casi, secondo l'autrice, l'impresa è paradossale perché si vuole ridurre a generalità quello che rende eccezionale un individuo.

Tra le molte cose che inevitabilmente ho tralasciato di questo titanico sforzo di ripensare il veramente debordante patrimonio concettista europeo (e non ultimo una fitissima bibliografia), credo opportuno non tacere sulla presenza, ad un tempo così rilevante ma così discreta, della figura di Blaise Pascal in molti snodi essenziali del discorso di Blanco. Non è soltanto curioso, come ritiene l'autrice, che il giansenista, tradizionalmente considerato un padre dello stile classico, presenti nei *Pensées* uno stile rapido e nervoso, ricco di anacoluti, di scorci audaci ed allusioni. Certo, vi è un abisso tra questo «itinerarium mentis in Christum» e le acutezze di Quevedo, Calderón o Gracián. Per costoro, come ben sappiamo, le acutezze si presentano come esercizio di potere e spazio della libertà, mentre in Pascal esse appaiono come il riconoscimento di una limitazione della facoltà conoscitiva, come marchio del peccato e quindi dell'impotenza umana. Ma in questa sorta di disciplina dell'umiliazione, in questo nuovo «cammino della disperazione» ciò che emerge con chiarezza è un orizzonte regolativo che consente di introdurre un nuovo codice o *costume* etico, ottenendo così sicurezza, ed allontanando, grazie ad una non più provvisoria certezza sedimentata dall'istituzionalizzazione dell'agire, ovvero dall'*abitudine*, la costante interrogazione tra l'uomo ed il mondo.

Ben consapevole d'aver così assecondato quella sorta di «giapponese interiore» che ormai ci abita, pure il tentativo di Blanco di invitare i lettori a riattraversare quanto costituisce il pensiero di Gracián ha l'indubbio merito di spronare il lettore ad abbozzare delle risposte anche a molte domande talora non direttamente messe a fuoco. Mi riferisco all'utilizzo de *L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno* per spiegare – e l'eloquente fecondità dei risultati ottenuti da molti studiosi è indiscutibile – testi del XVII secolo. Ma proprio in questo approccio, a rischio di sfondare una porta già aperta su un discorso iniziato all'insegna di amichevoli discussioni con l'autrice, mi azzardo a rinvenire (e nello spazio misero di una recensione) il rischio di rovesciare il cosciente fallimento dell'*Acutezza* in una formalizzazione ed in una tecnicizzazione delle strategie delineate da Gracián. Rimane in sostanza tutto da verificare se questo efficiente mazzo di chiavi consegnatoci dal gesuita garantisca una sicura porta attraverso cui entrare nella sua scrittura ed in quella del seicento o sia anch'esso niente più che uno dei molti corridoi che mettono in comunicazione più stanze e continuamente vi ci si ritrova, dopo averne attraversato una.

Infatti, il poter impiegare gli strumenti offerti da Gracián quasi fossero un ritrovato gomito d'oro per penetrare nei grandi labirinti del secolo, se da una parte ha il merito di legare ad un preciso contesto storico un'opera, evitando così di maneggiare metodi recentissimi di analisi testuale, dall'altra non risolve il problema dell'intrinseca struttura dell'ingegno, il suo carattere «finitamente infinito», ma pare acuirlo in quanto lo riduce a tecnica per ri-trovare il senso, considerato perduto, di un testo.

In definitiva, e molto sbrigativamente, la pretesa d'aver trovato dei potenti e penetranti strumenti capaci di smontare i meccanismi che regolano i messaggi letterari rischia, paradossalmente, di non considerare la specificità di ogni testo, ed ovviamente anche di quelli graciani. Invero non potrebbero gli strumenti de *L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno*, la stessa riconquistata consapevolezza della «finita infinitezza» dell'ingegno e l'intricata matassa delle acutezze, ricordare «soltanto» il compito infinito della critica che, in una sorta di seducente ed intrigante retaggio delle peregrinazioni di Critilo e Andrenio, si ritrova sempre e di nuovo a dover ripercorrere, senza alcuna garanzia, il labirintico «curso de la vida en un discurso», e forse, come credo, a ri-creare sempre e di nuovo un senso mai posseduto? O altrimenti detto: e se questo scarto incolmabile fra arte (o serie di regole dell'ingegno) e sua pratica effettiva altro non insegnasse che a stabilire se i discorsi già fatti e ritrovati procedono concludentemente, ma in alcun modo insegnasse a trovare dimostrazioni concludenti – quasi a ricordarci di non confondere le chiavi con le porte, i modelli con l'effettivo operare dell'ingegno e la rappresentazione espositiva con la realtà che si vuole rappresentare? Se, infine, questa tensione fra enunciazione delle regole e procedure effettive dell'Arte (*dell'Ingegno o della Prudenza*) fosse, allora, ancora ricomponibile, è altro discorso.

Felice Gambin

María del Carmen Simón Palmer, *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 835.

María del Carmen Simón Palmer, che da anni in ambito iberico si dedica prevalentemente alla cultura delle donne, pubblica nel 1991 *Escritoras españolas del siglo XIX*. Il repertorio bio-bibliografico delle scrittrici spagnole dell'800 segue il criterio di selezione proposto da Serrano Sanz in *Biblioteca de escritoras españolas* per cui vengono incluse scrittrici di tutte le nazionalità spagnole ed escluse le native delle allora colonie ad eccezione di Gertrudis Gómez de Avellaneda. Inoltre Simón Palmer inizia lo studio là dove Serrano Sanz si era fermato: 1833.

L'esposizione, in ordine alfabetico, di ogni autrice avviene attraverso la biografia, i libri pubblicati, i prologhi, le traduzioni (siano esse eseguite dalle stesse o da altri relative alla loro opera), le collaborazioni a miscellanee e la bibliografia sulla loro opera. Il testo si conclude con un indice onomastico, uno di materie, uno di pubblicazioni periodiche citate e, infine, un indice delle opere collettive. Viene allegata, inoltre una relazione delle biblioteche consultate e un'ampia biografia sull'argomento.

Il prologo che introduce il manuale, ad opera della stessa Simón Palmer, è di grande utilità poiché spiega le metodologie e i criteri che hanno guidato la ricerca. Si chiarisce

la scelta degli pseudonimi adottati da queste autrici, raramente maschili, e commentato il giudizio, per lo più paternalista, espresso dall'«uomo».

Simón Palmer afferma inoltre, di aver preferito il termine di scrittrice a quello di letterata, per non emarginare le figure pionieristiche di certi settori come quello della medicina, dell'agronomia, della storia, della pedagogia, della critica letteraria, dello spiritismo, della politica, ecc...

Pur non differenziando le scrittrici catalane da quelle spagnole lo spirito nazionalistico e la coscienza culturale di queste emergono con prepotenza, così come risalta il forte legame – di volta in volta colonizzatore o indipendentista – di coloro che in diversi modi, sono legate all'America ispanica.

Il libro, in apparenza arido repertorio, si rivela, in realtà, un altro importante capitolo della storia delle donne. I dieci anni di ricerca hanno dato come risultato un'opera interessante ed esaustiva, senz'altro valida, anzi necessaria agli studiosi/e dell'argomento.

Susanna Regazzoni

Federico García Lorca, *Canti gitani e andalusi*, a cura di Oreste Macrí, Milano, Guanda, 1993, pp. 524.

Da qualche tempo è iniziata una nuova stagione lorchiana in Italia. L'ha avviata la riscoperta e la rappresentazione de *Il Pubblico*, qualche anno fa, quindi il ritrovamento dei sonetti dell'«amore oscuro», dove si confermano le tendenze omosessuali del poeta. Gli studiosi italiani di Lorca sono infittiti in questi anni: ai pionieri Bertini, Bo, Macrí e Bodini, si sono aggiunti altri specialisti numerosi, dalla Profeti a Socrate, Menarini e Panbianco. Ma di tutti ha continuato ad essere Oreste Macrí il punto di riferimento per gli studiosi lorchiani in Italia, il maggior specialista del poeta spagnolo, un'autorità riconosciuta, anche se il suo massimo esito, nell'ambito degli studi sulla poesia ispanica del secolo XX è stata l'edizione dell'opera completa di Antonio Machado.

Ora, a distanza di trentacinque anni dalla sesta edizione, appare nuovamente la scelta macriniana dei *Canti gitani e andalusi*, per i tipi di quella Ugo Guanda risorta, continuatrice dell'opera di uno dei maggiori, o meglio dell'unico e benemerito diffusore della poesia internazionale nel nostro paese negli anni immediati del dopoguerra. A Ugo Guanda si deve se le nostre generazioni hanno potuto conoscere i maggiori nomi della poesia del secolo XX di tutti i paesi. Dalla modesta direzione prima modenese, poi parmense, l'infaticabile personaggio contrattava per amore dell'arte i suoi collaboratori e sfornava, nella gloriosa «Fenice», libri di assoluta novità e cura.

Nomi prestigiosi delle nostre lettere e universitari che poi si sarebbero fatti un nome, furono i curatori dei volumi, tra essi il Macrí, allora agli inizi della sua passione ispanistica. E Lorca divenne il «suo» autore, nonostante la presenza di Carlo Bo, suo compagno nell'esperienza della poesia ermetica, che allo stesso autore si dedicava, concludendo con due poderosi tomi della poesia lorchiana, ancor oggi circolanti.

Macrí scelse il *Romancero gitano*, le espressioni del «cante jondo» andaluso, che interpretò con adesione, trovandovi molto della spiritualità della sua terra. La prima edi-

zione dei *Canti* apparve nel 1948 e rappresentò per tutta una generazione ancora non dimentica della dura esperienza della guerra, una sorta di attrazione costruttiva dello spirito, così profondamente provato dalle atrocità del conflitto.

Seguirono anni meno difficili e problematici, ma Lorca rimase, per decenni, punto di riferimento e attrazione feconda, che ancora vibra nell'intimo. Attraverso le traduzioni macriniane, non da tutti accettate pacificamente, molti si andarono accostando alla lingua spagnola e alla sua letteratura. Non solo coloro che poi avrebbero scelto come specializzazione nell'ambito universitario l'area iberica subirono l'incanto, ma tutta una fitta schiera di uomini di cultura e di amanti della poesia.

Macrí, Bo e Ugo Guanda, attraverso Lorca, ebbero questi meriti, è giusto riconoscerlo; essi riuscirono ad aprire a un anchilosato e conservatore accademicismo italiano prospettive nuove in campo iberistico, richiamando l'attenzione, attraverso il poeta spagnolo vittima del franchismo, su una Spagna di grande cultura e dignità, in acuto contrasto con la barbarie imperante.

In modo molto pertinente si afferma nella nota di presentazione del libro di cui trattiamo, che Macrí «ha colto e concentrato nel suo denso volume il nucleo dell'ispirazione lorchiana: il cuore andaluso, la nota gitana, il ritmo musicale, la straordinaria coloritura. Ma soprattutto ha messo in luce la grande modernità che impronta il ritorno di García Lorca alle radici andaluse: la profonda rielaborazione dei motivi tradizionali, le geniali innovazioni espressive, lo sforzo costante di liberare un patrimonio culturale dagli angusti confini del folklore».

Forse la profondità del verso lorchiano è stata per diverso tempo confusa proprio con la nota del folklore, che l'intervento musicale dei *récitals* ha sottolineato. E tuttavia, anche questo porre in musica Lorca, questo recitarlo su un sottofondo di chitarra, ha contribuito a renderne permanente il segno nella nostra sensibilità. Macrí non si è certo fatto trascinare dal folklore, per quanta passione sentisse. I suoi studi sulla poesia lorchiana, dalla prima prefazione dei *Canti* all'ultima, stanno a dimostrare, proprio in questo volume dove sono tutti presenti, un continuo approfondimento del testo poetico, una coscienza critica lucidissima, e un aggiornamento bibliografico costante.

Ma il lettore, non solo lo specialista, che già possiede tutti questi testi, trova nel volume dei *Canti gitani e andalusi* materia abbondante per la sua passione di amante della poesia, in una lunga traiettoria, che lo porta a gustare il meglio della lirica lorchiana, dalla «Romanza dell'oscura pena», alla «Cattura di Antoñito el Camborio», dai poemi più ricchi di novità del «cante jondo», al celeberrimo «Compianto per Ignazio Sánchez Mejía», il cui ossessivo richiamo, «Alle cinque della sera», segna di colori di immane tragedia la scomparsa di un eroe-simbolo, nel quale Lorca e la Spagna si riconoscono, ultima ancora prima dell'imminente naufragio: «Tarderà molto tempo che nasca, se pur nasce, / Un sí schietto andaluso, sí ricco d'avventura. / Canto la sua eleganza con parole che gemono / E ricordo una brezza triste per gli uliveti». Così traduce Macrí.

Ma le cose preziose non finiscono qui. Vi è tutta la serie ineguagliabile delle liriche tratte da *Libro de poemas*, dalle *Primeras canciones*, da tutta una vasta produzione poetica degli anni 1921-1924, che precede il *Romancero gitano*. Né meno prezioso è il materiale esplicativo riunito in oltre cinquanta fitte pagine di «Commento» macriniano. E infine, un fondamentale apporto in appendice dedicato al primo sonetto inedito

dell'«amor oscuro», origine di tutta la serie. Libro ricchissimo, quindi, fondamentale per la quantità e la qualità del materiale presente.

Giuseppe Bellini

AA.VV., *Recordando a Guillén*, edición de M. Hernández, «Revista de Occidente» (mayo de 1993), pp. 5-112.

Sessantacinque anni fa, nel 1928, l'editrice *Revista de Occidente* pubblicava la prima edizione di *Cántico* di Jorge Guillén. Ora la *Revista de Occidente* dedica a Guillén, in occasione del centenario della nascita, un fascicolo. Lo cura Mario Hernández, che intende restare e far restare i collaboratori appunto al *Cántico* del 1928. «Seleccionar alguna carta referida a *Cántico*» (p. 20) è il criterio della sua scelta nella corrispondenza inedita tra Guillén e Dámaso Alonso. Con ben altro criterio Andrés Soria Olmedo scelse la corrispondenza tra Guillén e Salinas in un volume che pure Mario Hernández cita ripetutamente (e che recensii nel n. 45 di questa *Rassegna iberistica*). Tra Dámaso e Guillén, malgrado la diversa situazione umana dei due, non venne mai meno la solidarietà. Nel 1952 Guillén ringrazia Dámaso per aver insistito sulla «raíz instintiva» di *Cántico*, e dimostra insofferenza per chi lo imprigiona in schemi e formule: «es evidente que *partiendo de la poesía pura* – ¡al cuerno la poesía pura! –, de la deshumanización – ¡horrible palabrota! –, de Góngora, de Valéry, no se entienden nuestras tentativas» (p. 40).

Juan Marichal racconta che Guillén gli disse che nella poesia europea «hay dos linajes espirituales, el de los platónicos y el de los aristotélicos», e che lui si dichiarava «aristotélico siempre» (p. 58): «muy diferente de la imposible perfección ideal, lejos de cualquier arquetipo platónico». Alla fine del 1949 Guillén scriveva a José Manuel Blecuca, che aveva affermato che Guillén «desdeña lo espontáneo», correggendolo: «Sí, es verdad que no me atengo a la primera espontaneidad: la prolongo y compenso a través de otras espontaneidades sucesivas. Yo no creo más que en una serie de espontaneidades sucesivas» (p. 47).

Franco Meregalli

N. Amat, *Todos somos Kafka*, Barcelona, ANAYA & Mario Muchnik, 1993, pp. 252.

L'attività letteraria di Nuria Amat (Barcellona, 1951), iniziata con *Pan de Boda* (1979), e da sempre tesa al superamento delle differenze dei generi letterari, nel suo (per adesso) ultimo libro raggiunge un punto di rottura.

Todos somos Kafka è strutturato in tre parti e vari sono i capitoli i cui titoli ripercorrono gli svariati interessi e curiosità dell'autrice, quali la scrittura e gli scrittori, la biblioteca e i libri, la morte e la pazzia, i miti, ecc.: *Primera parte: Sopa de muertos* (“La cita”, “¿Qué se hace con un muerto?”, “Las biografías quemán”, «Piano ardiente benhar-

diano o problemi e servidumbres del pianista frustrato”, “El gran trasgresor”, “Un Brod para cada Kafka”); *Segunda parte: Los manicomios están llenos de ropa interior* (“Metamorfosis de un escritor”, “La esposa del artista”, “Dos héroes se dan la mano”, “Las aventuras de las palabras”, “Luchas de candidatos”, “Historia de una amistad”, “El otro Joyce”, “Estaba loca por Ulysses”, “¿Cómo está Dios?”, “Libro de sueños”, “Recetario sobre para quien escribes”); *Tercera parte: Una rata en la Academia* (“La teoría de los números”, “La charlatanería del genio”, “Louise c’est moi”, “El elegante gesto del suicida”, “¿Qué quieres decir exactamente con eso?”, “El bebedor de palabras”, “La biblioteca imperfecta”, “La estantería hipotética”, “Biografía de una máquina”, “El blanco de la página”, “El pacto roto”). Il testo si conclude con un glossario dei nomi degli autori presenti nel romanzo dove vengono parzialmente chiarite le verità e le finzioni delle vite raccontate.

In *Todos somos Kafka*, romanzo-saggio dominato completamente dal gioco meta-testuale, ci si imbatte in una lettrice che racconta di scrittori dal punto di vista di una delle loro figlie (non a caso quella di Kafka) divenuta in seguito la misteriosa moglie di Joyce. Questa sorta di dialogo si trasforma ben presto in una riflessione sul ruolo di quelle donne – quasi sempre in ombra – che in qualche modo hanno contribuito alla scrittura dei loro uomini: la funzione della lettrice/ore si rivela determinante.

Il primo livello di lettura del libro è quello di un io narrante, al femminile, che descrive, al presente, l’incontro con uno scrittore in procinto di gettarsi da una finestra e bloccato dalla lettrice. In seguito la stessa lettrice si trasforma in figlia di Kafka che narra del suo difficile rapporto con il padre, complicatosi ulteriormente sposando il problematico Joyce. L’esperienza della lettrice non ruota solo intorno allo scrittore praghese né all’autore di Ulysses, bensì ai più grandi nomi della letteratura occidentale. Questo primo livello di narrazione si conclude nelle ultime righe del libro quando «La ventana sigue abierta. Perdida en mis disparates, me doy cuenta de que Rimbaud hace rato ya que ha desaparecido. Pese a todo ha conseguido tirarse. Y entre tanto divago y no hago nada para salvarlo. [...] Hasta que, por fin, abro el libro o la ventana y también me tiro». (pp. 223-224).

La seconda chiave di lettura o un’altra fra le tante possibili, è quella che si concentra sul rapporto fra scrittura e lettura, fra scrittori e lettrici: ancora una volta l’equivoco sta alla base del racconto. Per Nuria Amat, infatti, qualsiasi materiale di scrittura deve fondersi e confondersi fra verità e finzione, si tratti di ricordi e di fantasie, di memorie storiche o di documenti. Il risultato deve comunicare, comunque, come in un gioco, il piacere e la passione della letteratura.

Susanna Regazzoni

* * *

Alexander von Humboldt, *L’invenzione del Nuovo Mondo. Critica della conoscenza geografica*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 537.

In occasione del Quinto Centenario dell’impresa colombiana si sono, come è noto, moltiplicate le iniziative che in vario modo hanno voluto ricordare l’avvenimento. Particolarmente cospicua è stata in tal senso l’attività editoriale che ha permesso, oltre, na-

turalmente, alla diffusione di studi originali, la riscoperta di testi da tempo dimenticati, così come la presentazione di opere non ancora conosciute al pubblico italiano e tra queste ultime spicca la traduzione nella nostra lingua, realizzata ora per la prima volta, di questo saggio dello Humboldt. Per quanto il testo fosse noto agli studiosi italiani pur nella sua versione originale, *Examen critique de l'histoire de la géographie du Nouveau Continent*, dato il successo riscosso al tempo della sua redazione e negli anni a seguire, e non sia nuovo in quanto pubblicato nei primi decenni del secolo scorso, questa edizione fiorentina è comunque un momento importante per approfondire la conoscenza dello studioso tedesco: essa, infatti, si avvale della traduzione di Paola Jarvis, di un saggio di Massimo Quaini, *Alexander von Humboldt cartografo e mitografo*, e dell'*Introduzione* di Claudio Greppi che è anche il curatore del volume.

Se da un lato è, quindi, certamente positivo che ora un più vasto pubblico si possa accostare a questo testo notevole per più aspetti, non minore positività riveste il fatto che sempre una traduzione, una nuova edizione, invita anche chi già conosce l'opera a soffermarvisi con maggiore attenzione, quasi a ripensarla con altri occhi e a ripensare il contenuto che, nel caso di lavori come questo dello Humboldt, per quanto il progredire della ricerca nelle epoche successive sia stato notevole, è destinato a non invecchiare. E non già perché dopo non si siano fatte importanti scoperte e non si siano precisati i punti ancora oscuri nella scienza geografica dello Humboldt, quanto perché l'atteggiamento dello studioso di fronte alla conoscenza e alla ricerca di verità è ancora oggi eloquente e stimolante, come ben sottolinea il Quaini. Rigore metodologico e sapere enciclopedico gli venivano dalla formazione illuministica ricevuta negli ambienti culturali berlinesi, ma ciò che a volte potrebbe esserci di astratto e di schematico viene stemperato da una sensibilità che non si può che definire romantica, sebbene ciò gli sia stato, a volte, imputato come difetto: l'attenzione riservata a singoli personaggi come Colombo, di cui sottolinea sia l'aspetto razionale-cosmografico, sia quello profetico, il viaggio inteso nella sua connotazione di esperienza individuale, la consapevolezza di trovarsi di fronte a 'differenti nazioni' e soprattutto il senso della storia.

Senso della storia non solo come il luogo del divenire umano, ma anche il luogo del divenire della conoscenza: «Se nel corso di una lunga carriera, chi invecchia è soggetto a numerose contrarietà, che peraltro divide con i suoi contemporanei, in compenso può rallegrarsi confrontando lo stato attuale delle scienze con quelle di un tempo, vedendo nascere e svilupparsi, per così dire sotto i suoi occhi, grandi cose, là dove da tempo tutto sonnecchiava...» (p. XV), scriveva lo stesso Humboldt a Carl Ritter. Ecco che allora lo scrupolo, la precisione sempre presenti nel suo lavoro di cartografo, a cui è legata anche gran parte della sua fama, non tendono ad un'assolutizzazione del sapere, alla costruzione di schemi entro cui ridurre la realtà, ma ad una realizzazione che sia la base per ulteriori passi, ad un'esattezza densa di cose, all'interno della quale possa trovare posto ciò che è noto e ciò che ancora non lo è o non interamente.

La geografia, intesa in questo senso, è allora ben lungi dall'essere una scienza statica, puramente descrittiva, come un certo atteggiamento culturale sbrigativo e superficiale ha fatto credere e come ormai, dopo questi ultimi decenni di appassionante ricerche e vigorose conferme, non è più possibile sostenere. Lo Humboldt – è Claudio Greppi a soffermarsi in particolare su questo aspetto nella sua ampia *Introduzione* – anima la propria indagine con l'esperienza diretta sul campo e l'acquisizione di nuove

fonti storiche per proiettare una nuova visione del mondo, per sostenere la necessità di un cambiamento generale «[...] che metta fine alle ingiustizie provocate dalla conquista spagnola del Nuovo Mondo [...]» (p. XXXVII). Non si tratta di abbracciare o meno i movimenti per l'indipendenza che proprio nei suoi anni si agitavano in tutta l'America iberica, quanto piuttosto di indicare il percorso che l'intelligenza, dopo le grandi scoperte del sec. XV che le hanno offerto stimoli massimi, deve tracciare per realizzare quel processo di formazione della conoscenza di cui l'osservazione della natura è uno sbocco.

Pur nella loro 'complessa sregolatezza', che in qualche caso rendono difficile una lettura completamente scorrevole, e nell'inevitabile percezione di un clima culturale lontano per certi versi dalla nostra sensibilità, le pagine di Humboldt riescono affascinanti per la freschezza dell'intuizione e per il rigore del metodo che si intrecciano in modo sapiente e che riescono ancora a trasmettere a noi lettori moderni, talvolta eccessivamente disincantati, l'entusiasmo di un lavoro intellettuale condotto con quell'onestà culturale di chi è più preoccupato di sviluppare una profondità di pensiero che di suggellare il discorso con la propria definitiva parola.

Giuliana Fantoni

Ronald Wright, *Continenti rubati*, Milano, Casa Editrice Corbaccio, 1993, pp.

«Una storia a metà raccontarono i bianchi. La raccontarono per compiacere se stessi, falsa in gran parte. Il meglio di sé raccontò l'uomo bianco e degli indiani il peggio» (p. 16). Così disse il pellerossa Lupo Giallo nel 1877 e così è realmente successo per quanto riguarda la storia della scoperta dell'America, un fatto che è sempre stato visto per lo più con gli occhi dell' europeo. Raramente, invece, è stato preso in considerazione il punto di vista degli «altri», di coloro che hanno subito il processo di conquista e che hanno perciò il diritto di far sentire la propria voce e di far conoscere il proprio giudizio in relazione agli eventi, avendoli vissuti in prima persona e facendo parte di questo capitolo della storia.

La commemorazione dei cinquecento anni della scoperta del Nuovo Mondo ha per certi versi contribuito a sottolineare la visione univoca che l'Occidente ha sempre avuto rispetto a questo avvenimento storico. Negli ultimi tempi, comunque, l'ambiente intellettuale, prendendo coscienza degli errori compiuti riguardo alla focalizzazione del problema, sta rivedendo la propria posizione, con l'intento di riscoprire e rivalutare le culture native dell'America.

Continenti rubati, del canadese Ronald Wright, già autore di altre opere di storia americana, è un dito puntato contro questa visione univoca, contro una certa storiografia dominante che ha anche influito sulla stessa commemorazione del quinto centenario.

L'autore fa parlare cinque popoli indigeni dell'America – aztechi, maya, incas, cherokee e irochesi – in rappresentanza, però, di tutta la popolazione del continente. Attraverso le parole delle cronache indigene, dei discorsi pronunciati dai capi, dei trattati, degli annali gelosamente custoditi, delle memorie tramandate oralmente per tanti secoli di padre in figlio, Wright ricostruisce la storia travagliata di queste genti americane – dai Grandi Laghi alla Terra del Fuoco – ripercorrendone minuziosamente le tappe dalla conquista

fino ai giorni nostri. È la storia, quindi, di un continente raccontata dai suoi figli legittimi, è la storia della scoperta della propria terra da parte di altri popoli venuti da lontano.

Wright non si rivela mai parziale e non perde di vista i fatti che già conosciamo della storia americana o europea; degli eventi esposti viene sempre portato parallelamente anche il giudizio dei cronisti o degli storici europei. Così, ad esempio, per quanto riguarda la storia della sconfitta dei popoli quiché e cakchiquel in Guatemala è riportato sia il racconto esposto negli annali redatti alla corte di questi regni, sia il resoconto delle imprese realizzate che il conquistatore Pedro de Alvarado mandava a Hernán Cortés.

La lettura di *Continenti rubati* offre molti spunti su cui pensare e riflettere ma, come asserisce l'autore stesso nel prologo, se le vicende che leggiamo ci sorprendono, il motivo risiede unicamente nel fatto che dai tempi della conquista fino ad ora si è ascoltata soltanto la storia scritta dai vincitori. Forse per lungo tempo si è pure ignorato che esistesse una storia scritta dai vinti. Wright, che si rivela uno studioso preciso supportando ogni suo enunciato con una documentazione storicamente valida, ci dimostra, invece, quanto questa memoria dei vinti fosse ricca. Preziosi documenti si sono rivelati i testi dei sacerdoti maya, i racconti dei principi incas o i discorsi dei saggi capi dell'America del Nord. Quella che ci presenta Wright è una storia particolare che, con le parole e le immagini peculiari del mondo indiano, si circonda di un alone misterioso, quasi magico, proprio di quel mondo che l'europeo non riuscendo a comprendere, e temendo quindi, ha voluto distruggere.

Il libro di Wright vuole essere un contributo al riscatto dei popoli indigeni dell'America; è una sorta di «mea culpa» dell'europeo nei confronti degli orrori che sono stati compiuti, un «mea culpa» sicuramente più umile e sincero di quello di Fray Diego de Landa compiuto più di quattro secoli fa.

Ormai i fatti che sono successi non si possono più cambiare, ma almeno, secondo l'intenzione di Ronald Wright, si possono cambiare le interpretazioni che si sono sempre avute sul passato.

Abbiamo l'obbligo di conoscere e sapere integralmente la storia; non si può continuare a ignorare e ad attuare la politica dello struzzo. «L'omicidio – disse un soldato americano mandato a combattere i cherokee – è omicidio, e qualcuno deve rispondere, qualcuno deve rendere conto dei fiumi di sangue che scorsero nel paese degli indiani...» (p. 356). Bisogna prendere coscienza del grande valore umano di questi popoli; non si può continuare a ignorarli, mentre invece conoscerli significherebbe un passo avanti verso una più specifica convivenza: «Ignorare la loro esistenza e i loro desideri significa essere complici nell'omicidio. Sono troppi per morire» (p. 421).

Chiara Bollentini

Emilia Perassi, *Alle radici del fantastico rioplatense: Leopoldo Lugones*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 153.

Empieza señalando Emilia Perassi en el capítulo que, a modo de preámbulo, nos introduce en la problemática en torno a la obra de Leopoldo Lugones, la singularidad de

este autor por lo que respecta al trato que ha recibido históricamente por parte de la crítica. En efecto, dentro de la casi infinita producción ensayística dedicada al Modernismo y a sus autores más significativos, la obra de Lugones, aunque siempre considerada basal, ha padecido un inexplicable olvido y ha carecido hasta tiempos muy recientes de estudios suficientemente profundos. Las razones que se aducen para explicar esta situación van de lo puramente personal (la antipatía de una personalidad que une a su complicación unas posturas políticas fácilmente discutibles) a la dificultad inherente a una de las obras más complejas y significativas de la literatura hispanoamericana moderna. Explicar las causas que están en la base de ambas mediante un profundo y sistemático análisis del pensamiento del autor y de la estructura y de los elementos constitutivos de su obra en prosa, es el ambicioso intento de este estudio.

Es sabido que durante el siglo XIX la literatura fantástica tuvo un gran desarrollo. Autores como E.T.A. Hoffman, Poe, Maupassant, Shelley o Verne dan prueba de ello. Un importante desarrollo alcanzó también en el mundo hispanoamericano, en especial en el Río de la Plata. Dentro de esta dúplice tradición, al mismo tiempo nacional y universal, y como superación de ambas, en un proceso que conduce a la literatura fantástica al lugar de privilegio que ha alcanzado en la prosa contemporánea, es donde hay que situar la obra en prosa de Leopoldo Lugones, obra que se compone, fundamentalmente, de dos colecciones de cuentos: *Las fuerzas extrañas* (1906) y *Cuentos fatales* (1924).

Distingue la autora, por motivos de claridad expositiva, tres estratos semánticamente significativos dentro de su análisis: el epitexto, el macrotexto y el texto, es decir, la filosofía general del autor, manifestación de la cual es su obra literaria, la estructura general de cada una de las antologías y el texto literario propiamente dicho.

Respecto al primer nivel, Emilia Perassi pone de relieve la importancia vital que en el Modernismo tuvo la reacción antirromántica y antipositivista y, en relación con ello, la presencia constante del pensamiento teosófico y esotérico. Este dato, siempre citado y casi nunca suficientemente desarrollado, es objeto de un ejemplar, aunque necesariamente sucinto, repaso, que abarca desde las bases filosóficas del mismo hasta su plasmación más significativa durante los años finales del siglo en la figura fundamental de Madame Blavatsky. A este respecto se destaca la importancia del *Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones*, obra teórica de Lugones cuyos planteamientos serán llevados a la literatura en *Las fuerzas extrañas*. En este breve tratado, Lugones expone la base pitagórica, platónica y antidarwiana que sustenta su concepto del universo y del hombre como microcosmos, así como la eterna necesidad de ambos de transformarse, de reencarnarse.

Cuando Lugones decide exponer este pensamiento en forma literaria encuentra en el Modernismo, con cuyo afán de lograr una autonomía de la obra artística respecto de los referentes extratextuales se identifica plenamente, y en la literatura fantástica, cuya peculiaridad como género reside precisamente en su independencia de las habituales relaciones que los demás mantienen con la realidad extraliteraria, el marco apropiado para desarrollar una temática que, como bien señala Perassi, ya había expuesto previamente en el *Ensayo*. A este respecto destaca la importancia simbólica que adquiere la disposición de los cuentos dentro de cada una de las colecciones. Efectivamente, la autora descubre que las tradicionales divisiones de las antologías, usando los más diversos

principios aglutinadores, pecan siempre de un mismo defecto: no valoran suficientemente la fundamental unidad de las colecciones y la no casual disposición de los diversos cuentos en el conjunto. Así, por ejemplo, resalta el alto valor simbólico que adquiere en los *Cuentos fatales* el número 5 como elemento estructurador y el importante significado que adquieren siempre en Lugones los niveles implícitos de escritura: espacios en blanco, relaciones entre sus diversas obras, etc.

Esto implica, naturalmente, la presencia de un idéntico concepto de la literatura que se mantiene a través de los años y las obras: el valor didáctico, en función de un ideal de hombre nuevo, entendido a nivel iniciático, que se puede extraer de sus personajes y situaciones.

Por último, la autora lleva a cabo un minucioso análisis de las principales técnicas narrativas de las que se vale el autor para plasmar literariamente su cosmovisión. En primer lugar resalta Emilia Perassi la importancia que adquiere en el mundo artístico lugoniano la representación verosímil de la realidad. En efecto, si en la literatura fantástica ésta es fundamental para convencer al lector de la veracidad de lo que le está siendo narrado, esta técnica tiene que llevarse a su máximo nivel en aquellos autores que pretenden subvertir los principios tradicionalmente considerados como inmutables de la representación de la realidad. Para lograrla, el autor argentino recurre a cuantos procedimientos pone a su disposición la literatura: la narración en primera persona, la presencia del propio autor como garante de lo que se está afirmando, la lógica absoluta del discurso, la aportación de pruebas testimoniales, etc.

La acumulación de marcas que garantizan la veracidad de lo relatado es necesaria, como agudamente intuye la autora del estudio, debido a que Lugones es el primero que se atreve a rechazar de manera radical la base misma de la representación tradicional de la realidad. Para él, la *mimesis* basada en la reproducción fotográfica de la materialidad, tal y como pretendían los escritores naturalistas, con Zola en cabeza, no es sino un medio de enorme superficialidad ya que renuncia conscientemente no sólo a una parte fundamental de la misma, la esencia inmaterial pero no por ello menos real, sino sobre todo a la posibilidad de transformarla.

Los otros dos elementos analizados son el espacio y el tiempo, ambos con unos significados superficiales y simbólicos que convergen, junto al simbolismo ya señalado de la estructura general de las obras, con el fin de potenciar el didactismo último y la filosofía del autor en un todo que se interrelaciona desde sus elementos interiores hacia los exteriores y viceversa.

Así pues, Leopoldo Lugones se nos presenta, después de este sistemático y esclarecedor estudio de Emilia Perassi, como un escritor fundamental de su tiempo, ya que no sólo dio al Modernismo, en general, y al género de la literatura fantástica, en particular, una base filosófica profunda y coherente, sino que también llevó a sus últimas consecuencias el experimentalismo formalista que condujo a la literatura en lengua española a la modernidad.

Jaime José Martínez

Alvaro Mutis, *Summa di Maqroll il Gabbaiere*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 344.

Alvaro Mutis, scrittore e poeta colombiano (1923), sta godendo in questi anni di una notevole diffusione anche in Italia. Apprezzato poeta, richiamò l'attenzione su di sé per le numerose interviste di Gabriel García Márquez, seguite alla pubblicazione e al successo di *Il generale nel suo labirinto*, poiché l'amico famoso assicurava di dovere a un suo racconto, «L'ultima faccia», l'ispirazione per il romanzo che dedicava all'eroe dell'indipendenza sudamericana, Simón Bolívar.

Da questo momento il quasi ignoto scrittore fu tradotto, letto, premiato a un ritmo travolgente. Gli furono attribuiti, infatti, nel 1974, il Premio Nazionale di Letteratura, nel 1988, in Messico, il Premio Xavier Villaurrutia, nel 1989, in Francia, il Premio Medicis; nel 1991, in Italia, il Premio Internazionale Nonnino e nel 1992 quello dell'Istituto Italo-Latino-Americano.

Nel momento attuale Alvaro Mutis è uno degli scrittori ispanoamericani più noti, certamente come romanziere, più che come poeta, essendo rimasta questa parte della sua produzione artistica, sempre piuttosto in ombra. È, infatti, il romanziere che si è imposto in campo internazionale, dopo che, verso il 1985, si scoprì una passione travolgente per la narrativa e pubblicò il primo libro di una trilogia, *La neve dell'Ammiraglio*, cui seguirono nel 1987 *Iona arriva con la pioggia* e nel 1989 *Un bel morir*. Successivamente sono apparsi altri volumi di narrativa, romanzi e racconti, fino ad *Amirbar*, nel 1990, e ad *Abdul Bashur, sognatore di navi*, nel 1991.

Maqroll è il personaggio centrale della narrativa di Mutis, un marinaio misterioso e simpatico, che sosta in porti infami ed esaltanti, si lancia in avventure che stimolano la curiosità del lettore, su uno sfondo naturale accattivante, mare e terra dell'immensa America. Un personaggio nel quale si coniugano il pittoresco esotico con una profonda filosofia della vita. La trilogia di Maqroll, in particolare, presenta vite tormentate dal problema di esistere, di sopravvivere, in un ambito in cui si mescolano poesia della natura e marciame sociale, confluendo il tutto in un senso di fine, nell'impari lotta con il destino.

Il medesimo clima caratterizza la produzione lirica di Alvaro Mutis. Nella vasta antologia curata da Fabio Rodríguez Amaya, sono riunite poesie e prose poetiche di un lungo periodo, dal 1948 al 1988. Esse forniscono appieno la misura delle qualità artistiche dell'autore e introducono efficacemente nella materia viva di un lavoro creativo in progressiva maturazione. Non è difficile, infatti, individuare alle origini del poeta Mutis una influenza marcata di Neruda, trasparente nella forma ermetica del linguaggio e nell'accentuato ricorso a simboli di radicata presenza nella poesia del cileno, certamente elaborati qui con originalità; come non è difficile cogliere la predilezione per Borges nelle riflessioni sentenziose del Mutis più maturo. I due grandi poeti, comunque, lasceranno un segno profondo nella sensibilità e nel pensiero filosofico del colombiano, convergendo verso un senso amarissimo della condizione umana e del destino.

In questo vi è coerenza perfetta tra il Mutis poeta e il romanziere. Basta aprire a caso l'antologia di cui trattiamo: «Nessuno dei nostri sogni, neppure il più tenebroso dei nostri incubi, è superiore alla somma totale di fallimenti che formano il nostro destino», scrive in *Caravanserraglio*, 9; «Con il suo latte letale/ ci alimenta/ una vita che si prolunga/ al di là di ogni mattutino risveglio», aveva detto nel «Notturmo», di *Lavori perduti*. Agevolmente si potrebbe proseguire con altre citazioni numerose. Non v'è schiarita,

per fuggitiva che sia; solo panorami cupi, sentimenti amari, ironia che accentua la nota della tragedia umana, visioni segnate dal dolore e dalla morte, segni sconvolgenti di età scomparse, di storia umana che attesta la brevità e la vanità della vita.

Si segue con tesa attenzione il discorso del poeta; il lettore interpreta con vigile intelligenza le sue allusioni, attratto da solenni richiami funebri, coglie nell'argomentare dell'autore la propria miseria e quella delle età, resta impigliato, sempre più solo, in un discorrere seducente che ha come fine l'evidenza del nulla. Le età defunte, gli stessi personaggi storici, come Filippo II nell'aulica *Cronaca regia ed elogio del Regno*, sono desolate attestazioni della miseria umana. Lo stesso Luigi IX, il Santo, re di Francia, cui il Mutis afferma di essere particolarmente legato, in quanto nato nel suo giorno, si avvia, nel «Notturmo ad Al-Mansurâh», «ad entrare dolcemente nel sonno degli eletti», per Mutis, ancora e sempre, il Nulla. Una musicalità raffinata compie opera sottilissima di penetrazione nell'intimo del lettore, conducendolo a un'esperienza difficilmente dimenticabile.

Giuseppe Bellini

José Pablo Feinmann, *Gli ultimi giorni della vittima*, Milano, Feltrinelli, 1993, pp. 191.

José Pablo Feinmann, *Il cadavere impossibile*, Milano, Zanzibar, 1993, pp. 164.

A distanza di meno di un mese l'una dall'altra, tra maggio e giugno di quest'anno, sono state pubblicate, in traduzione italiana, due opere dello scrittore argentino José Feinmann.

Cinquantenne, docente di filosofia della storia e storia della filosofia, passato poi all'insegnamento di Storia delle Idee Latino-Americane, autore di sceneggiature cinematografiche, Feinmann ha esordito nella narrativa nel 1979, con *Los últimos días de la víctima*, tradotto ora in italiano da Olivo Bin, un romanzo che si inquadra in un genere, il poliziesco o «giallo», nel quale in Italia predominano gli autori di origine anglosassone, ma che in Argentina vanta un'illustre tradizione.

Feinmann costruisce la sua opera sui ritmi e sulle forme narrative della classica 'detective story', mantenendola però immersa in una atmosfera tipicamente rioplatense, che condiziona l'evolversi della trama verso il finale rovesciamento dei ruoli e la conclusione surreale e fantastica.

Gli ingredienti classici del giallo ci sono tutti: il capo della potente e misteriosa organizzazione criminale, la vittima designata, l'assassino di professione si muovono, insieme a prostitute e delinquenti azzoppati, in uno scenario urbano su cui spiccano ricevitorie del Lotto e locali notturni. Il mistero che avvolge alcuni dei personaggi e il finale non scontato possono soddisfare gli appassionati del genere, con le novità, per il pubblico italiano, di incontrare, seguendo le corse in macchina del protagonista e le sue vicissitudini, l'Indipendencia e la Santa Fé o le Barrancas, invece della Quinta Strada o Central Park, per finire nella casa dove l'affittacamere è di origine inglese, anziché messicana.

Ben presto, tuttavia, la vicenda si rivela un viaggio interiore del protagonista, Mendizábal, assassino di professione, il migliore del suo ramo e orgoglioso dei suoi metodi: incaricato di eliminare Külpe, un misterioso individuo che può rivelarsi pericoloso per l'organizzazione, appena ricevuto l'incarico inspiegabilmente si sorprende a temporeggiare e, gradualmente, complice il fatto che sta per compiere cinquantanni, si scopre invischiato nelle spirali di una crisi esistenziale, senza amici, né famiglia, né ricordi che non siano l'elenco dei suoi successi di killer.

Külpe si rivela invece essere il suo esatto contrario, ha ben due donne, di cui una con un figlio, una vita movimentata, frequenta locali notturni, forse gioca: Mendizábal lo pedina, entra nel suo appartamento, lo fotografa ossessivamente fino a coprire le pareti di una stanza con le foto e si scopre a invidiarlo in tutto quello che fa, ne prova i vestiti, fuma con ossessione i mozziconi di sigaretta, sporchi di rossetto, lasciati nella stanza da una delle due donne, cerca di fare amicizia con l'altra e con il figlio, decide infine che appena compiuto il «lavoro» ne avrebbe preso il posto.

Mendizábal sembra intrappolato in un gioco di specchi, il desiderio di quelle relazioni, di quegli affetti, che spia presenti nella vita della sua vittima designata, lo spingono a una progressiva identificazione con questa, contro ogni giustificazione «professionale»: è a questo punto che al lettore appare inequivocabile che lo scambio dei ruoli ha ormai imboccato un cammino senza ritorno, rovesciando il significato stesso del titolo del libro.

L'irrazionalità della soluzione finale trova una sua coerente preparazione nello sviluppo narrativo del romanzo, logico e prevedibile nella sua irrealtà, e ci rivela un autore saldamente ancorato nella tradizione della letteratura fantastica argentina.

Completamente diverso, ma non certo meno originale, è *Il cadáver imposible*, tradotto da Anna Devoto per Zanzibar, l'ultimo romanzo pubblicato da Feinmann, nel quale traspare anche la sua esperienza come autore di sceneggiature.

Il testo si presenta come la lettera con la quale l'autore chiede l'inserimento della propria opera nell'antologia di «racconti polizieschi argentini» che l'editore, destinatario della missiva, sta per pubblicare.

Grazie a questo spunto, il lettore non si trova di fronte a un romanzo costruito tradizionalmente, ma affidato a una voce narrante che ne analizza anche le possibili varianti e aggiunge commenti e osservazioni sull'editoria, sui gusti del pubblico, sulle caratteristiche che il romanzo stesso potrebbe assumere dal punto di vista della critica letteraria: scatole cinesi, dove il romanzo contiene la lettera e la lettera il romanzo, e il romanzo la propria critica, ma anche gioco di specchi, che riflettono all'infinito i diversi personaggi e ne confondono i gesti, perdendosi alla fine la consapevolezza di quale fosse l'immagine iniziale.

L'oggetto della narrazione è un truculento racconto lungo, anzi un romanzo vero e proprio («Non era un racconto? Non le stavo narrando un racconto che potesse figurare nella sua antologia di racconti polizieschi argentini? Non è più così. La narrazione si è trasformata in romanzo»), presentato come poliziesco, ma del quale poi vengono volutamente negate caratteristiche precise, perché è «un esercizio di incrocio dei generi».

In realtà, nonostante l'argomento apparente siano le vicende della piccola Anna e del suo amore psicopatico per la madre, i riferimenti alla Casa di Correzione al limite della pampa, dove il Capocarceriere si presenta dicendo: «Qui vige la pena di morte. Io sarò giudice e boia», dove non si sa quali siano le regole che non bisogna infrangere per

non essere puniti, e quelli al Commissariato Generale di Buenos Aires che dice «vada all'inferno» al direttore perché, aggiunge, «gli argentini non meritano altro», conferisco no all'opera i caratteri di una accentuata critica sociale.

La marcata ironia e l'intento parodistico che accompagnano questo lungo `capitolo unico' illuminano il lugubre materiale utilizzato, ma è nelle note e postille che l'Autore esprime il suo pensiero in maniera più palese, senza mai abbandonare il tono canzonatorio di chi sta esercitando una critica alla critica letteraria.

Il doppio finale, prima del romanzo, poi della lettera, porta in primo piano gli aspetti irrazionali, volutamente assurdi, della narrazione, rovesciandone il significato quando si apprende chi sia l'autore della lunga lettera, che nell'ultima frase torna ad essere un romanzo: «Questa lettera è un romanzo. E lei ha appena finito di leggerlo». Perché forse assurda e irrazionale è proprio la realtà e non la sua trasfigurazione letteraria.

Clara Camplani

* * *

Sílvio Rebello, *Poesias*, pref. de Jaime Celestino da Costa e de Pedro da Silveira, Lisboa, 1991, pp. XXIV + 156.

São complexas, como se sabe, as leis da recepção literária de um escritor, por vezes cruéis quando se trata de eger, em determinada geração, o seu representante como porta-voz de possíveis inovações ou marcas significativas da evolução das ideias literárias. Tal complexidade de selecção dá sempre origem a uma galeria de esquecidos, de nomes sacrificados à historiografia literária, como é o caso de Sílvio Rebello (1879-1933), poeta cuja carreira meteórica de algum modo contribuiu para esse «esquecimento». Basta referir que não chegou a publicar nenhum dos livros projectados, «cinjindo-se a sua divulgação às menos de duas dezenas de publicações que dispersou pela imprensa periódica, quase tudo revistas de restrita circulação, entre 1899 e 1905» (p. VII). E todavia já João de Barros (1881-1960), também ele poeta e crítico sobretudo período que abrange os últimos anos do séc. XIX e os princípios do séc. XX, havia proclamado que o nosso poeta poderia ter sido, se não tivesse renunciado à actividade de criação literária, o maior representante da geração que se afirmou precisamente no início do século.

Tentando restituí-lo à «memória» historiográfica da literatura portuguesa, os organizadores recensearam um total de 96 poemas, dos quais seleccionaram 55, incluindo fragmentos, explicando, deste modo, os motivos de exclusão de uma parte do *corpus* poético de S. Rebello: «Não aproveitamos nenhuma das sete juvenílias datadas de 1896 e de 1897. De 1898 ou parecendo pertencer a este ano, seleccionámos quatro composições, ou seja, a quarta parte delas. Quanto às de 1899 em diante, as rejeições incidiram quase só nas inacabadas, algumas destas com passagens ilegíveis» (p. XI). O critério, certamente defensável, obedeceu ao princípio da qualidade da expressão literária, o que conduziu à exclusão da quase totalidade dos poemas juvenis, provavelmente mais «artificiais» ou com menos oficina. Considerando, porém, as intenções de J. Celestino da Costa e de P. da Silveira, creio que se poderia ter publicado toda a produção conhecida do Autor, até porque, de um modo geral, são sempre os primeiros exercícios poéti-

cos a revelar os possíveis modelos, os arquétipos subjacentes ao discurso que, diga-se desde já, e tendo em conta o material à disposição, parece evidenciar uma voz marcada por certa originalidade relativamente aos meios expressivos. Isto não significa que não se distingam «contaminações» epocais, presentes numa série de motivos ou temas recorrentes, desde os «fortes vegetais» (p. 3) a lembrar Cesário Verde e a sua modernidade – poeta cuja respiração parece invadir o tecido verbal de «A prima do mar», através dos soberbos versos: «Apetitosa, rija e natural/ Como uma fruta em cima duma mesa» (p. 114) –, desde as cores ou tonalidades cromáticas que recordam Gomes Leal ou muito da poesia simbolista, passando pelo motivo do Verme ou por elementos do macabro aliado à sensualidade, revisitados, como se sabe, pelos poetas naturalistas e decadentistas, até à contraposição cidade/campo, que dominou toda a poesia portuguesa a partir sobretudo da «geração de 70», e que aqui se resolve nitidamente a favor do campo, da «força dos arados» e da «voz das sementeiras»: «[Mães da Cidade!] Despi veludos, rendas e vaidades,/ E os vossos louros,/ Lírios morrendo à sombra das cidades» (p. 49). Mas a solidez do verso e a depuração da linguagem, mesmo quando afloram vestígios de neo-romantismo, são traços distintivos de uma «Musa nova», para usar o título de um dos seus poemas. De resto, apesar da exiguidade das composições publicadas, a poética de Sílvio Rebello ultrapassou as fronteiras nacionais, a julgar pelas declarações do poeta brasileiro Magalhães de Azeredo, o qual, respondendo ao famoso inquérito de Marinetti sobre o verso livre, põe em relevo a modernidade da sua poesia, afirmando ter sido ele a introduzir em Portugal os «ritmos bárbaros» de Carducci, como alternativa às propostas estetizantes de Eugénio de Castro. Visto que M. de Azeredo viveu largos anos em Itália, é provável que aqui tenha contactado o poeta português, desde sempre ligado a este país por laços afectivos – a mãe era de origem italiana, de Génova, e italiana era sua prima com quem se casou em 1907 – e culturais. De facto, recorde-se que «o nosso poeta desde cedo frequentou a literatura italiana e que Carducci, com Pascoli e D'Annunzio, se situa em lugar cimeiro no rol dos poetas modernos que mais amava», como acentuam os organizadores do volume (nota de p. 153); e recorde-se ainda que, de Carducci, traduziu Sílvio Rebello a «Canzone di Legnano», uma das poucas traduções portuguesas daquele poeta.

O excelente trabalho dos antologadores evidencia-se também na cronologia biográfica, na bibliografia e, sobretudo, nas notas aos poemas, ilustrados por uma riquíssima informação e pelo rigor da exposição. O rigor que caracteriza globalmente este volume, publicado com o apoio editorial e revisão de Luís Amaro, esse mestre silencioso, cuja ciência e humanidade, sempre disponíveis, nunca serão por demais enaltecidas.

Manuel G. Simões

Sophia de Mello Breyner Andresen, *Racconti esemplari*, traduzione di Ambrogio Raso, introduzione di Clara Rocha, Bari, Lusitania/Libri, 1993, pp. 189.

A colecção de textos «Lusitania», dirigida com paixão e competência pela conhecida lusitanista Fernanda Toriello, depois de ter publicado um conjunto de materiais relati-

vos a Mário de Sá-Carneiro e dois volumes com uma ampla antologia poética de Carlos Drummond de Andrade (veja-se «Rassegna Iberistica» n° 37, de Maio de 1990), acompanhados por estudos da responsável pela colecção, apresenta agora o volume já clássico de Sophia de Mello Breyner, *Contos exemplares*, em edição bilingue, circunstância que pode interessar um público mais vasto, desde o leitor comum ao estudioso de literatura portuguesa.

A Autora, conhecida sobretudo como poeta (é de 1944 o seu primeiro livro de poemas, intitulado simplesmente *Poesia*), surpreendeu-nos em 1962 com este volume de contos alegóricos, dois deles – «O jantar do Bispo» e «Os três Reis do Oriente» – com estrutura e desenvolvimento mais de novela do que de conto, volume que conheceu um sucesso extraordinário (17ª ed. em 1987) até pela sua inclusão, em épocas recentes, nos programas escolares. Como refere Clara Rocha na sua inteligente e também exemplar introdução, Sophia de Mello Breyner retoma aqui a tradição da narrativa como *exemplum*, inspirando-se nas *Novelas Ejemplares* de Cervantes, aspecto que claramente se deduz do título – primeiro indicador no sentido da descodificação – e da epígrafe escolhida como abertura da colectânea: «Heles dado el nombre de ejemplares, y si bien lo miras no hay ninguna de quien no se pueda sacar un ejemplo». Neste sentido, a isotopia que acomuna a colectânea é sem dúvida a da justiça, ou melhor, a da procura da harmonia (do bem) num mundo de referências em que as situações conflituais invadem um tecido narrativo que persegue uma linha de pensamento de tipo humanista-cristão. Como diz ainda Clara Rocha na sua brilhante síntese introdutiva: «Presencia di coscienza civile, perché questa 'altra cosa' di cui parla Sophia è l'interesse, l'armonia e la giustizia che mancano al mondo e al tempo divisi» (p. 18).

Racconti esemplari salienta-se também pela excelente tradução de Ambrogio Raso, resultado de uma elaboração atenta e cuidada que se apoia, sem dúvida, numa boa preparação teórica e num seguro critério metodológico. Tal metodologia pode observar-se, por exemplo, na novela *La cena del vescovo*, onde várias vezes aparece o vocábulo *tecto* (da igreja), sempre traduzido pela forma italiana 'tetto', o que à primeira vista parece tratar-se de erro indutivo, visto que as duas formas não coincidem semanticamente nas duas línguas. Acontece, porém, que a Autora usa, quase no final da narrativa, o segmento «*telhado* de uma igreja» (p. 80), numa alusão ao mesmo referente, circunstância que deve ter conduzido o tradutor a optar correctamente pela forma única 'tetto', até para uniformizar a expressão e desfazer a possível ambiguidade. De resto o tradutor segue de perto os meios estilísticos da Autora, sem procurar atenuar repetições verbais que poderiam ser julgadas menos elegantes («uma acusação que o acusava» dá lugar a «un'acusa che lo accusava», pp. 26-27) mas que correspondem a um processo de intensidade semântica já no texto de partida.

Há, evidentemente, na tradução algumas nuances de significado que nem sempre me parecem corresponder à melhor solução. Eis alguns exemplos: *caseiro* pode de facto corresponder ao italiano «fittavolo», dado o carácter equívoco que lhe confere o contexto, embora se incline mais para o significado de «fattore»; *quintas*, lexema que aparece frequentemente e que está ligado ao campo sémico do anterior, não corresponde aqui ao conceito de «ville», até porque o possuidor é um elemento da aristocracia rural, mas mais provavelmente ao de «fattorie»; *espanto* (pp. 80, 82) é forma polissémica nem sempre fácil de interpretar, ainda que o contexto sugira mais o significado de «stupore»

que propriamente o de «spavento» (pp. 81, 83). São, come se vê, acepções linguísticas de subtil descodificação mas que, no sintagma global, não desvirtuam qualitativamente o sentido profundo e a arquitectura expressiva do magnífico texto de Sophia de Mello Breyner.

Manuel G. Simões

* * *

Jose Maria Estelles y Francisco Jordi Dura, *Sagunt. Antigüedad e Ilustración*. Vol. IX della serie «Arxius i Documents», Valencia, Alfons el Magnanim - Generalidad Valenciana, 1991, pp. 360.

Si tratta di una interessante iniziativa che è stata presa all'interno del Dipartimento di Filologia Classica dell'Università di Valencia, cui appartengono sia gli autori del volume che Jaime Siles, il quale ha scritto un *Prólogo* dove vengono affrontati, attraverso una serie di riferimenti eruditi assai utili per inquadrare il problema nella sua generalità, le tematiche centrali delle opere qui raccolte.

Prima di addentrarci nel contenuto specifico del lavoro – del quale, a scanso di equivoci, premetto subito che si tratta di un lavoro su cui il nostro giudizio non può essere che positivo – credo sia interessante precisare che si tratta di un'opera che va collocata all'interno di quella «storia locale» che sta caratterizzando ultimamente una notevole quantità della produzione storiografica spagnola di questi ultimi anni. Siamo cioè in presenza anche qui – questa almeno è la nostra opinione – di uno di quei lavori storiografici nati sul terreno del crescente provincialismo che la cultura storica spagnola attuale soffre a causa dei vari nazionalismi e regionalismi imperanti che utilizzano la ricerca storica ed archivistica per fini politici immediati, anche se questi non appaiono sempre scoperti ma si nascondono tra le pieghe di una a volte seria erudizione, la quale, girando però spesso solo su se stessa, involontariamente riporta alla luce la finalità di fondo dell'Ente che ha sovvenzionato la ricerca.

Recentemente Julio Arostegui, dell'Università Complutense, ha denunciato la «preoccupante proliferazione di questo tipo di studi», che ha denominato «monografías de encargo». Nella tavola rotonda con cui si è chiuso il Congresso *La historia a debate*, svoltosi a Santiago de Compostela dal giorno 7 all'11 luglio di quest'anno, Ricardo García Cárcel, dell'Università Autonoma di Barcellona, ha denunciato con forza il fatto che in Spagna «se ha aparcado la función crítica del historiador y se ha caído en el provincialismo».

Sarebbe un po' ipocrita nascondere che anche il lavoro che stiamo recensendo non rientri in questa tendenza generale. Tuttavia è anche doveroso riconoscere che i risultati del lavoro sono scientificamente di buon livello ed esso si inserisce, come un contributo di rilievo, in quel recupero del Settecento valenziano che sta portando avanti un gruppo di ottimi storici, tra i quali risalta la figura di Antonio Mestre, cui si deve la rimessa in circolazione delle opere di Mayans e la messa a punto dell'importanza che il gruppo di intellettuali valenziani, che faranno poi capo all'Accademia valenziana, voluta dallo stesso Mayans e ostacolata dal potere centrale, ha avuto nello sviluppo del dibatti-

to sulle grandi tematiche dell'Illuminismo. Illuminismo che, sino a non molto tempo fa, era visto esclusivamente entro l'ottica centralista madrilen, e che ora invece viene giustamente articolato in quello che Domínguez Ortiz ha chiamato il «mosaico español» del Settecento.

In questo lavoro siamo di fronte ad un problema, che apparentemente appare molto limitato, ma che invece, collocato nel contesto delle problematiche generali della *Ilustración*, è invece assai importante perché rinvia alla questione di come il Settecento spagnolo guarda al mondo classico. Come fa notare giustamente Siles, se noi analizziamo la presenza delle rovine di Sagunto nella letteratura del Siglo de oro troveremo che Sagunto è unicamente «un nombre más añadido a las ruinas clásicas» e che suscita solo delle emozioni estetiche, mentre invece, sotto la spinta della diffusione, soprattutto nell'ambiente valenziano, del criticismo erudito bollandista, Sagunto nel Settecento è, come tutti i reperti archeologici, un «documento» che interessa la ragione critica, la quale andrà alla ricerca della sua interna struttura e soprattutto della sua storia. Ed è questa dimensione storica quella che poi caratterizza in modo specifico la cultura valenziana già nei primi lustri del Settecento, tanto che, con ragione Siles parla della questione di Sagunto come di un «aspecto concreto de la Ilustración dieciochesca valenciana».

La giustificazione del lavoro indicata dai due studiosi è assai modesta: si è voluto semplicemente mettere a disposizione degli storici quattro opere tratte da quello che essi chiamano il «gran acervo de escritos de nuestros ilustrados». Discutibile mi pare di aggettivare *tout court* di illuministi questi scritti. Essi appartengono più correttamente a quel momento iniziale della riproposta del pensiero critico nella Spagna di Filippo V, le cui strutture concettuali sono però ancora quelle della cultura della fine del Seicento, anche se tale momento, che troverà una sua propria interna omogeneità, negli anni Venti, nel gruppo dei *novatores*, deve essere considerato la premessa per il seguente svolgersi dell'autentica *Ilustración*. Qui ci troviamo ancora dentro quel criticismo storiografico che troverà in Mayans il suo maggiore interprete e che segna, a mio avviso, un limite alle aperture problematiche teoriche della più matura *Ilustración*.

I testi qui pubblicati e studiati, sono infatti quelli di colui che può essere considerato il maestro di Mayans, Manuel Martí, e dell'autore di una delle opere più suggestive della storiografia del primo Settecento, il *De bello rustico valentino* di Manuel Miñana, amico e discepolo di Mayans, il quale, morto l'autore in giovane età, si interesserà di far pubblicare l'opera rimasta manoscritta insieme alla continuazione di Miñana della famosa *Historia de España* di Mariana.

Gli scritti dei due autori relativi al famoso teatro saguntino, sinora conosciuti da pochi specialisti del Settecento valenziano, sono qui presentati in un'edizione critica annotata, nel testo latino originale e in moderna traduzione castigliana, preceduti tutti da una introduzione in cui si dà anche notizia biografica degli autori oltre a fornire indicazioni precise sulla collocazione e lo stato dei manoscritti, le varie edizioni delle opere e le polemiche che esse suscitavano.

Il primo è l'unica, tra le opere qui riproposte, abbastanza nota: si tratta della *De Theatro Saguntino Epistula* di Manuel Martí che suscitò varie polemiche erudite perché sovvertiva interpretazioni oramai fossilizzate nella tradizione sia culta che popolare.

Il secondo, di cui si fornisce la versione manoscritta del testo, che sostanzialmente non differisce molto da quella a stampa, è il *De theatro Saguntino Dialogus* di J. Ma-

nel Miñana, nel quale lo storico valenziano narra gli avvenimenti che condussero alla distruzione della città di Sagunto e del suo teatro, di cui viene indicata la data di costruzione e viene fornita una dettagliata ricostruzione della sua originaria struttura, attraverso un magistrale utilizzo delle fonti e una originale lettura dei frammenti archeologici.

Il terzo, sempre del suddetto Miñana, è invece un'opera poco nota. Si tratta del *De Circi Antiquitate Dialogus*. Essa fornisce una minuziosa descrizione e ricostruzione di un monumento archeologico di cui allora esistevano ancora dei frammenti e che ora invece è coperto da un gruppo di case di recente costruzione. Gli scavi intrapresi per riportarlo alla luce si sono, per il momento, paralizzati.

Il quarto e ultimo testo è anch'esso di mano del Miñana. Si tratta di un frammento del manoscritto di un poema incompiuto, *Saguntinea*, di cui sinora si avevano solo frammentarie notizie. L'opera presenta uno scarso interesse dal punto di vista estetico, si tratta solo di un interessante documento di come fosse fortemente presente nella cultura valenziana del momento la tradizione rinascimentale della letteratura classica come modello di perfezione formale. Ma, oltre a questo, il testo è un'ulteriore prova di come la nuova cultura valenziana si aprisse alle problematiche critiche del momento allacciandosi, in un programmatico superamento del Barocco ritenuto momento di decadenza, ai valori espressi dal Rinascimento italiano che Martí aveva portato a Valencia dopo il suo lungo soggiorno romano.

Chiude il volume un'appendice, nella quale vengono raccolti tre manoscritti: quello di Dempère sul teatro di Sagunto, basato sulla *Epistola* del Martí, e che si conserva nel Monastero del Puig di Santa María, vicino a Valencia; le *Observations on the description of the theatre of Saguntum* datate 1789, e che sono la traduzione inglese di W. Conyngham di una lettera che Martí aveva inviato alla Reale Accademia Irlandese: curiosa e insospettata testimonianza delle relazioni internazionali che aveva avuto Martí e insieme dell'interesse che un suo scritto suscitava ancora in Inghilterra verso la fine dell'età dei lumi, in un momento in cui l'antichità come insieme di rovine suscitava emozioni che preludevano all'imminente clima romantico. Chiude il lavoro infine lo studio, a vero dire di non grande interesse, ma anch'esso testimonianza di una lettura oramai lontana dal clima settecentesco, di Schiassi, *De Typo Ligneo Teatri Saguntini*, che è del 1836.

Giovanni Stiffoni

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

a) Riviste

- Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, T. 1, 1993.
Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura, Barcelona-Madrid, nn. 140-147, 1993.
Boletín de la Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, nn. 221-222.
Cadernos de Estudos Linguísticos 24, UNICAM, n. 24, 1993.
Colóquio/Letras, nn. 127-128, jan.-junho, 1993.
Criticón, Université de Toulouse-Le Mirail, n. 56, 1992, n. 58, 1993.
Dicenda, Universidad Complutense, n. 10, 1991
Estudios, Instituto Tecnológico Autónomo de México, nn. 32-33, 1993.
Diffrazioni, Università degli Studi dell'Aquila, 1, 1993.
Iberoamericana, 1, 1993.
Investigación franco-española, Universidad de Córdoba, n. 8, 1993.
Il Confronto Letterario, Università di Pavia, n. 18, 1992.
Journal of Hispanic Philology, Florida State University, vol. 16, n. 2, 1992.
Letras de Deusto, Universidad de Deusto, nn. 58-59, 1993.
Letras de Hoje, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, nn. 91-92, 1993.
Literatura Mexicana, UNAM, v. III, n. 1, 1992.
L'Ordinaire Mexique Amérique Centrale, Université de Toulouse-Le Mirail, nn. 144-146, 1993.
Revista da Biblioteca Nacional, n. 2, 1992.
Revista Chilena de Literatura, Universidad de Chile, n. 40, 1992
Remate de Males, UNICAMP, n. 12, 1992.
Revista da Faculdade de Letras, Universidad de Lisboa, n. 13/14, 1990.
Revista de Filología Románica, Universidad Complutense de Madrid, n. 9, 1992.
Revista Iberoamericana, University of Pittsburgh, nn. 162-34, 1993.
Spagna contemporanea, Ist. Studi Storici Gaetano Salvemini, n. 3, 1993.
Strumenti critici, n. 72, 1993.

b) *Libri*

- R. Arlt, *El jorobadito*, Buenos Aires, ed. Espacio, 1993, pp. 337.
- L. Badía A. Bonner, *Ramón Llull: vida, pensamiento y obra literaria*, Barcelona, Vallcorba ed., 1992, pp. 242.
- A. De Toro - F. De Toro, *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1993, pp. 175.
- F. García Sánchez, *Tres aproximaciones a la novela histórica romántica española*, Ottawa, Ottawa Hispanic Studies, 13, 1993, pp. 185.
- R. A. Young, *Octaedro en cuatro tiempos*, Ottawa, Ottawa Hispanic Studies, 11, 1993, pp. 270.
- E. Liverani - J. Sepúlveda, *Due saggi sul teatro spagnolo nell'Italia del Seicento*, Roma, Bulzoni 1993, pp. 125.
- E. Perassi, *Alle radici del fantastico rioplatense: Leopoldo Lugones*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 154.
- J. Riandère La Roche, *Nouveaux documents québécois. Une famille a Madrid au temps de Philippe II*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, pp. 135.
- M. R. Saurín de la Iglesia, *Del despotismo ilustrado al liberalismo triunfante*, La Coruña, Ed. do Castro, 1993, pp. 335.

PUBBLICAZIONI

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

1. C. Romero, *Introduzione al «Persiles» di M. de Cervantes* L. 35.000
2. *Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spagnolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801, in possesso delle biblioteche veneziane* (a cura di M.C. Bianchini, G.B. De Cesare, D. Ferro, C. Romero) L. 6.000
3. Alvar García de Santa María, *Le parti inedite della Crónica de Juan II* (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro) L. 5.000
4. *Libro de Apolonio* (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare) L. 3.200
5. C. Romero, *Para la edición crítica del «Persiles»* (bibliografía, aparato y notas) L. 15.000
6. *Annuario degli Iberisti italiani* esaurito

RASSEGNA IBERISTICA

Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

n. 1 (gennaio 1978)	L. 5.000	n. 25 (maggio 1986)	L. 12.000
n. 2 (giugno 1978)	L. 5.000	n. 26 (settembre 1986)	L. 12.000
n. 3 (dicembre 1978)	L. 5.000	n. 27 (dicembre 1986)	L. 12.000
n. 4 (aprile 1979)	L. 5.000	n. 28 (maggio 1987)	L. 12.000
n. 5 (settembre 1979)	L. 5.000	n. 29 (settembre 1987)	L. 12.000
n. 6 (dicembre 1979)	L. 5.000	n. 30 (dicembre 1987)	L. 12.000
n. 7 (maggio 1980)	L. 7.000	n. 31 (maggio 1988)	L. 13.000
n. 8 (settembre 1980)	L. 7.000	n. 32 (settembre 1988)	L. 13.000
n. 9 (dicembre 1980)	L. 7.000	n. 33 (dicembre 1988)	L. 13.000
n. 10 (marzo 1981)	L. 8.000	n. 34 (maggio 1989)	L. 14.000
n. 11 (ottobre 1981)	L. 8.000	n. 35 (settembre 1989)	L. 14.000
n. 12 (dicembre 1981)	L. 8.000	n. 36 (dicembre 1989)	L. 14.000
n. 13 (aprile 1982)	L. 9.000	n. 37 (maggio 1990)	L. 14.000
n. 14 (ottobre 1982)	L. 9.000	n. 38 (settembre 1990)	L. 14.000
n. 15 (dicembre 1982)	L. 9.000	n. 39 (maggio 1991)	L. 14.000
n. 16 (marzo 1983)	L. 10.000	n. 40 (settembre 1991)	L. 15.000
n. 17 (settembre 1983)	L. 10.000	n. 41 (dicembre 1991)	L. 15.000
n. 18 (dicembre 1983)	L. 10.000	n. 42 (febbraio 1992)	L. 15.000
n. 19 (febbraio 1984)	L. 10.000	n. 43 (maggio 1992)	L. 15.000
n. 20 (settembre 1984)	L. 10.000	n. 44 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 21 (dicembre 1984)	L. 12.000	n. 45 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 22 (maggio 1985)	L. 12.000	n. 46 (marzo 1993)	L. 26.000
n. 23 (settembre 1985)	L. 12.000	n. 47 (maggio 1993)	L. 15.000
n. 24 (dicembre 1985)	L. 12.000	n. 48 (dicembre 1993)	L. 15.000

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Direttore: *Giuseppe Bellini*

Vol. I (1967)	L. 12.000	Vol. XII (1982)	L. 15.000
Vol. II (1969)	L. 12.000	Vol. XIII-XIV (1983)	L. 25.000
Vol. III (1971)	L. 10.000	Vol. XV-XVI (1984)	L. 32.000
Vol. IV (1973)	L. 10.000	Vol. XVII (1985)	L. 15.000
Vol. V (1974)	L. 12.000	Vol. XVIII (1986)	L. 18.000
Vol. VI (1975)	L. 10.000	Vol. XIX (1987)	L. 12.000
Vol. VII (1976)	L. 10.000	Vol. XX (1988)	L. 30.000
Vol. VIII (1978)	L. 15.000	Vol. XXI (1990)	L. 20.000
Vol. IX (1979)	L. 15.000	Vol. XXII (1991)	L. 13.000
Vol. X (1980)	L. 15.000	Vol. XXIII (1992)	L. 13.000
Vol. XI (1981)	<i>esaurito</i>		

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

diretto da *Giuseppe Bellini*

Edizioni facsimilari:

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

Atti:

1 - *L'America tra reale e meraviglioso: scopritori, cronisti, viaggiatori*, a cura di G. Bellini; 2 - *L'impatto della scoperta dell'America nella cultura veneziana*, a cura di A. Caracciolo Aricó; 3 - *Il nuovo Mondo tra storia e invenzione: l'Italia e Napoli*, a cura di G. B. De Cesare; 4 - *Libri, idee, uomini tra l'America iberica, l'Italia e la Sicilia*, a cura di A. Albònico; 5 - *Uomini dell'altro mondo. L'incontro con i popoli americani nella cultura italiana ed europea*, a cura di Antonio Melis; 6 - *L'immaginario americano e Colombo*, a cura di R. Mamoli Zorzi.

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

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

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

Nuova Serie. Diretta da Giuseppe Bellini
“Saggi e ricerche”:

1 - L. Zea, *Discorso sull'emarginazione e la barbarie*; 2 - D. Liano, *Literatura y funcionalidad cultural en Fray Diego de Landa*; 3 - AA.VV., *Studi di Iberistica in memoria di Alberto Boscolo*, a cura di G. Bellini; 4 - A. Segala, *Histoire de la Littérature Nahuatl*; 5 - AA.VV., *Cultura Hispánica y Revolución francesa*, edición al cuidado de L. Busquets; 6 - M. Cipolloni, *Il Sovrano e la Corte nelle “Cartas” de la Conquista*; 7 - P. Crovetto, *I segni del diavolo e i segni di Dio*; 8 - J. M. de Heredia, *Poesía e Prosa*. Introduzione, scelta e note di S. Serafin; 9 - D. Liano, *La prosa española en la América de la Colonia*; 10 - A. N. Marani, *Relaciones literarias entre Italia y Argentina*; 11 - *Las Vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, a cura di L. Sáinz de Medrano; 12 - *Descripción de las Grandezas de la Ciudad de Santiago de Chile*, a cura di E. Embry.

“Memorie Viaggi e scoperte”:

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

LETTERATURE IBERICHE E LATINO-AMERICANE

Collana diretta da Giuseppe Bellini

1. Bellini, G.: *De Tiranos, Héroes y Brujos. Estudios sobre la obra de M. A. Asturias.*
2. Cerutti, F.: *El Güegüence y otros ensayos de literatura nicaragüense.*
3. Donati, C.: *Tre racconti proibiti di Trancoso.*
4. Damiani, B.M.: *Jorge De Montemayor.*
5. Finazzi Agrò, E.: *Apocalypsis H.G. Una lettura intertestuale della Paixão segundo e della Dissipatio H.G.*
6. LIANO, D.: *La palabra y el sueño. Literatura y sociedad en Guatemala.*
7. Minguet, Ch.: *Recherches sur les structures narratives dans le «Lazarillo de Tormes».*
8. Pittarello, E.: *«Espadas como labios», di Vicente Aleixandre: prospettive.*
9. Profeti, M.G.: *Quevedo: la scrittura e il corpo.*
10. Tavani, G.: *Asturias y Neruda. Cuatro estudios para dos poetas.*
11. Neglia, E.G.: *El hecho teatral en Hispanoamérica.*
12. Arrom, J.J.: *En el fiel de América. Estudios de literatura hispanoamericana.*
13. Cinti, B.: *Da Castillejo a Hernández. Studi di letteratura spagnola.*
14. De Balbuena, B.: *Grandeza mexicana.* Edición crítica de José Carlos González Boixo.
15. Schopf, F.: *Del vanguardismo a la antipoesía.*
16. Panebianco, C.: *L'esotismo indiano di Gustavo Adolfo Bécquer.*
17. Serafin, S.: *La natura del Perù nei cronisti dei secoli XVI e XVII.*
18. Lagmanovich, D.: *Códigos y rupturas. Textos hispanoamericanos.*
19. Benso, S.: *La conquista di un testo. Il Requerimiento.*
20. Scaramuzza Vidoni, M.: *Retorica e narrazione nella "Historia imperial" di Pero Mexía.*
21. Soria, G.: *Fernández De Oviedo e il problema dell'Indio.*
22. Fiallega, C.: *«Pedro Páramo»: un pleito del alma. Lectura semiótico-psicoanalítica de la novela de Juan Rulfo.*
23. Albònico, A.: *Il Cardinal Federico «americanista»*

24. Galeota Cajati, A.: *Continuità e metamorfosi intertestuali. La tematica del «diabolico» fra Europa e Río de la Plata.*
- 24 bis Scillacio, N.: *Sulle isole meridionali e del mare Indico nuovamente trovate.* Introduzione, traduzione e note a cura di Maria Grazia Scelfo Micci.
25. Regazzoni, S.: *Spagna e Francia di fronte all'America. Il viaggio geodetico all'Equatore.*
26. Galzio, C.: *L'altro Colombo. A proposito di El arpa y la sombra di Alejo Carpentier.*
27. Ciceri, M.: *Marginalia Hispanica. Note e saggi di ispanistica.*
28. Payró, R.J.: *Viejos y nuevos cuentos de Pago Chico.* Selección, introducción y glosario de Laura Tam.
29. Graña, M.C.: *La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX.*
30. Stellini, C.: *Escrituras y Lecturas: «Yo El Supremo».*
31. Paoli, R.: *Tre saggi su Borges.*
32. Ferro, D.: *L'America nei libretti italiani del 700.*
33. Antonucci, F.: *Città/campagna nella letteratura argentina.*
34. Monti, S.: *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub.*
35. Liano, D.: *Ensayos de literatura guatemalteca.*
36. De Cesare G. B.: *Oceani Classis e Nuovo Mondo*
37. Sigüenza y Góngora C. de.: *Infortunios di Alfonso Ramírez*
38. Lorente Medina, A.: *Ensayos de literatura andina.*
39. Cusato, D.A.: *Dentro del Laberinto. Estudios sobre la estructura de "Pedro Páramo".*

TRAMOYA: a cura di Ermanno Caldera

Teatro inedito de magia y «gran espectáculo»

1. De La Cruz, R.: *Marta abandonada y carnaval de París.* Edición y notas de Felisa Martín Larrauri.
2. López de Sedano, J.L.: *Marta aparente.* Edición, prefación y notas de Antonietta Calderone.
3. De Grimaldi, J.: *La pata de cabra.* Edición y notas de David T. Gies.
4. *Branquelo el Herrero.* Edición y notas de J.A.Barrientos.
5. Bances Candamo, F.: *La piedra filosofal.* Introducción, texto crítico y notas de Alfonso D'Agostino.
6. *El diablo verde.* Edición, introducción y notas de Pilar Barástegui.

ASSOCIAZIONE ISPANISTI ITALIANI

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO DEGLI
ISPANISTI ITALIANI
1992

a cura di PAOLA ELIA

Volumen de 367 págs., editado en Italia en 1993. Ofrece nombres, direcciones y grado académico de 324 hispanistas italianos y su producción bibliográfica hasta el año 1992 incluido.

Por informaciones y pedidos, escribir al secretario de la AISPI, prof. Aldo Albonico, via Melloni 49, 20129 Milano, Italia.

PUBBLICAZIONI APERIODICHE IN PRENOTAZIONE

BULZONI EDITORE • 00185 ROMA • VIA DEI LIBURNI, 14 • Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE E IBEROAMERICANE

diretti da Giuseppe Bellini, Maria Teresa Cattaneo e Alfonso D'Agostino
a cura dell'Istituto di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane

della Facoltà di Lettere della
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

ogni numero L. 15.000

sottoscrizione a tre numeri L. 40.000

•••••

RASSEGNA IBERISTICA

diretta da

Franco Meregalli e Giuseppe Bellini

a cura del Dipartimento di Iberistica

Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Venezia

ogni numero L. 15.000

sottoscrizione a tre numeri L. 40.000

•••••

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

diretti da Giuseppe Bellini

a cura della Cattedra di Lingua e Letteratura ispano-americana

Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano

Sotto gli auspici del Consiglio Nazionale delle Ricerche

ogni numero L. 15.000

sottoscrizione a due numeri più un numero di "Centroamericana" L. 40.000

•••••

CENTROAMERICANA

diretta da

Dante Liano

ogni numero L. 15.000

sottoscrizione a un numero più due numeri di

"Studi di Letteratura Ispano-Americana" L. 40.000

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 \$ 50.00 l'uno più le spese postali;

volumi arretrati rilegati: US \$ 50.00 l'uno più le spese postali.

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

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

CANADIAN
JOURNAL
*of Italian
Studies*

d i s p o s i t i o

Revista Hispánica de Semiótica Literaria

Subscription, Manuscripts and Information:

Dispositio

Department of Romance Languages

University of Michigan

Ann Arbor, Michigan 48109

RASSEGNA IBERISTICA

ROBERTO VECCHI
**IL PARADIGMA IBRIDO
DELL'UTOPIA PORTOGHESE DEL CINQUECENTO**

FERNANDO J. B. MARTINHO
**UMA LEITURA DA POESIA
DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN**

ETTORE FINAZZI-AGRÒ
**I LUOGHI OSCURI DELL'ESTASI.
L'AMAZZONIA COME METAFORA IN QUARUP**

Repertorio bibliografico degli ispanisti italiani, a cura di P. Elia (F. Meregalli); M. Siguán, *España plurilingüe* (T. M. Rossi); D. Puccini, *Il segno del presente. Studi di letteratura spagnola* (E. Pittarello); A. G. Moreno, *El teatro medieval castellano en su marco románico* (M. G. Profeti); L. Astey, *Dramas litúrgicos del Occidente medieval* (D. Ferro); E. Martínez López, *Mezclar berzas con capachos: armonía y guerra de castas en el «Entremés del retablo de las maravillas» de Cervantes* (F. Meregalli); E. Canonica de Rochemonteix, *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega* (M. G. Profeti); M. Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe* (F. Gambin); M. Simón Palmer, *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico* (S. Regazzoni); F. García Lorca, *Canti gitani e andalusi* (G. Bellini); AA.VV., *Recordando a Guillén*, ed. de M. Hernández (F. Meregalli); N. Amat, *Todos somos Kafka* (S. Regazzoni).

A. von Humboldt, *L'invenzione del Nuovo Mondo. Critica della conoscenza geografica* (G. Fantoni); R. Wright, *Continenti rubati* (C. Bollentini); E. Perassi, *Alle radici del fantastico rioplatense: Leopoldo Lugones* (J. J. Martínez); A. Mutis, *Summa di Maqroll il Gabbriere* (G. Bellini); J. P. Feinmann, *Gli ultimi giorni della vittima e Il cadavere impossibile* (C. Camplani).

S. Rebello, *Poesias*, pref. de J. C. da Costa e de P. da Silveira (M. G. Simões); S. de Mello Breyner Andresen, *Racconti esemplari*, introd. di C. Rocha, trad. di A. Raso (M. G. Simões).

J. M. Estelles y F. J. Dura, *Sagunt. Antigüedad e ilustración* (G. Stiffoni).

BULZONI EDITORE

«RASSEGNA IBERISTICA»

La *Rassegna Iberistica*, pubblicazione quadrimestrale, si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardanti scritti di tema iberistico, con particolare attenzione per quelli usciti in Italia. Ogni fascicolo si apre con 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: Donatella Ferro

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 — Castello 3405 — 30122 Venezia.
Fax 041-5299413

ISBN 88-7119-672-4
Copyright © 1994 Bulzoni editore
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

Finito di stampare nel mese di Marzo 1994