

RASSEGNA IBERISTICA

50

Giugno 1994

- Jaume J. Chiner Gimeno, *El «Tirant Lo Blanch» de Nicolau Spindeler (1940), Una edició fragmentaria? A l'entorn de la seua estructura capitular* Pag. 3
- Jordi Casassas, *Entre la tertulia y la acción: los intelectuales catalanes frente a la crisis de fines del siglo XIX* 21
- Assumpta Camps, *La poètica de Jeroni Zanné (dels conceptes de tradició i modernitat en el modernisme català)* 37
- A. Serrai, *Storia della Bibliografia* (S. Serafin) p. 45; E. Coseriu, *Competencia lingüística. Elementos de la teoría del hablar* (T. M. Rossi) p. 49; A. R. Iurilli, *Medievalia* (D. Montalto Cessi) p. 50; A. Trevisan, *Lettere sul Nuovo Mondo - Granada 1501* (S. Briguglio) p. 52; M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico* (A. Zinato) p. 57; R. Rossi, *Giovanni della Croce. Solitudine e creatività* (P. R. Piras) p. 59; E. Liverani-J. Sepúlveda, *Due saggi sul teatro spagnolo nell'Italia del Seicento* (D. Ferro) p. 62; M. González de Cellorigo, *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la república de España...* (N. Guasti) p. 64; A. L. Mackenzie, *La escuela de Calderón. Estudio e investigación* (M. G. Profeti) p. 66; M. Hernández, *Recordando a Guillén* (F. Meregalli) p. 68; C. Martín Gaité, *Capuccetto Rosso a Manhattan* (G. Bellini) p. 69; O. Soriano, *El ojo de la patria* (S. Regazzoni) p. 70; J. Virallonga, *José Agustín Goytisolo. Vida y obra* (M. G. Profeti) p. 72.
- B. de las Casas, *Il supplice schiavo indiano* (D. Ferro) p. 73; G. Siebenmann, *Die lateinamerikanische Lyrik 1892-1992* (F. Meregalli) p. 75; J. Gaos, *Obras completas. V. El pensamiento hispanoamericano. Antología del pensamiento de lengua española en la Edad Contemporánea* (F. Meregalli) p. 78; M. Denevi, *Rosaura alle dieci* (G. Bellini) p. 80; M. Benedetti, *La borra del café* (S. Serafin) p. 81; A. Uslar Pietri, *Medio Milenio de Venezuela* (S. Serafin) p. 83; M. Montero, *Da Haiti venne il sangue* (G. Bellini) p. 84.
- M. do Nascimento Oliveira, *O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho* (G. Miraglia) p. 86; A. Bosì, *Dialética da Colonização* (E. Finazzi-Agrò) p. 90; M. Canevacci, *La città polifonica. Saggio sull'antropologia della comunicazione urbana* (E. Finazzi-Agrò) p. 92; F. Lucas, *Cartas a Mário de Andrade* (R. Vecchi) p. 94; Mesquitela Lima, *A poética de Sérgio Frusoni. Uma leitura antropológica* (M. G. Simões) p. 96.



JAUME J. CHINER GIMENO

EL *TIRANT LO BLANCH* DE NICOLAU SPINDELER (1490)
UNA EDICIO FRAGMENTARIA?
A L'ENTORN DE LA SEUA ESTRUCTURA CAPITULAR

A Mercedes Martín Acín

En aquest article, reprenem un tema – l'anàlisi de les rúbriques del *Tirant lo Blanch* – el qual esbossarem en un recent llibre a partir de la nostra troballa de l'únic fragment manuscrit, fins ara conegut, de l'obra de Joanot Martorell¹. Els diversos arguments hi exposats sobre el caràcter espuri de les rúbriques actuals de la novel·la i la constatació de certes *anomalies* capitulars a l'edició *princeps* constitueixen els bastiments del present article. Conclourem nostre breu estudi assenyalant un fet palés a partir d'aquesta anàlisi de les rúbriques capitulars: l'edició de Nicolau Spindeler del 1490 és una edició fragmentària des del punt de vista de l'hipotètic original manuscrit donat per Joanot Martorell a Martí Joan de Galba.

Al discutit colofó de la primera edició del *Tirant*, apareguda a València el 20 de novembre de 1490, hom atribueix una funció especial a una dama, Isabel de Loris. ¿Qui és aquesta dama, tan enigmàtica, que va pregar a Galba que fes la tasca –sens dubte tan important – de *traduir* la «*quarta part que és la fi del libre*»? Per què degué demanar-li que *traduís* allò que, segons el colofó, «*lo magnífich e virtuós cavaller mossén Johanot Martorell [...] per mort sua, no-n pogué acabar de traduir*» ja que sols va acabar «*les tres parts*»? Com podem explicar que demane sols la *traducció* d'únicament «*la quarta part, que és la fi del libre*»?

En el moment de la impressió de la primera edició del *Tirant* tenim notícia, almenys, de tres dones amb aquest mateix nom: Isabel de Loris i Borja², Isabel

¹ CHINER GIMENO, JAUME J., *El viure novel·lesc. Biografia de Joanot Martorell*, Ed. Marfil, Alcoi, 1993. En quant al tema del manuscrit del *Tirant* localitzat, de la participació de Martí Joan de Galba a la novel·la, d'Isabel del Loris en la seua publicació, etc., vegeu el seu capítol V

² Era casada amb Perot Jáfer de Loris i germana del comanador d'Uldecona, Francesc de

de Loris – filla de Teresa Cucaló i del cavaller Francesc Berenguer, habitant de Sagunt-³ i Isabel de Loris, filla de l'anterior i casada amb Joan de Loris, senyor de la Torre⁴. Desconeixem a quina d'aquestes dames hem d'atribuir sense cap dubte la intercessió perquè Galba es decidís a ordenar la impressió del *Tirant*. Com a hipòtesi, crec que hem d'inclinar-nos per Isabel Berenguer Cucaló, qui, en casar-se, va prendre els cognoms de l'espòs i va deixar els propis tal i com, generalment, s'acostumava a fer llavors⁵.

En quant als motius de la demanda sols de la traducció de «*la quarta part*», l'aparició d'un document entre els papers conservats de la família Loris pot permetre'ns formular una arriscada hipòtesi explicativa de l'interès concret d'aquesta dama.

Durant les nostres investigacions tendents a explicar la menció d'Isabel de Loris en el colofó de la novel·la, hem localitzat l'únic fragment que es coneix ara com ara d'un manuscrit del *Tirant*. Es trobava entre les deixalles documentals conservades de la família Loris. Malauradament, en aquest fragment sols hi ha part dels capítols CDVII i CDVIII⁶ d'una obra que, en total, en té 487.

Borja. Aquesta dona va establir testament el 28 de desembre de 1514 i en aqueix document cita, com a fills seus, Margarida de Loris i Joan de Loris (CHINER GIMENO, JAUME J., *op. cit.*, pàg. 167).

³ Després que sa mare es casàs en segones noces amb Tristany Joan, ciutadà de València, els tutors d'Isabel – la seua germana Joana i el seu marit Vidal de Blanes – varen establir capitulacions matrimonials el 4 de novembre de 1439 amb Garcia de Loris. Fruit d'aquest matrimoni entre Isabel i Garcia van ser fra Francesc de Loris, comanador de l'Ordre de Sant Joan de Jerusalem, Llorença i Isabel. Posseï la senyoria de Masalfassar. Sabem que l'any 1461 va iniciar un plet per un censal contra Isabel de Borja, germana del papa Calixt III i mare de Tecla de Vilanova a qui Ausiàs March va transmetre una «*demanda*» – poema CXXXV – que va obtenir resposta poètica d'aquesta dama (AUSIÀS MARCH, *Poesies*, 5, a cura de PERE BOHIGUES, Barcelona, Barcino, 1959, pp. 132-134). També sabem que a començaments de novembre de 1478 ja era viuda. Després del seu traspàs, el seu testament i el codicil es van publicar el 3 d'octubre de 1496.

⁴ Joan de Loris encara vivia l'any 1478 i ja havia mort el 14 d'abril de 1500 quan la seua muller va vendre uns censos a Pere Mercader.

⁵ Sobre els diversos motius que fan que ens inclinem per ella, vegeu CHINER GIMENO, JAUME J., *op. cit.*, pàgs. 167-168.

⁶ El fragment correspon al text situat entre les primeres paraules de la línia 34 de la p. 799 (c. CDVII) i les primeres de la línia 3 de la pàgina 801 (c. CDVIII) de l'edició de HAUF & ESCARTÍ (*Tirant lo Blanch*, a cura d'Albert G. Hauf & Vicent J. Escartí, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990). Aquest foli manuscrit del *Tirant* es a l'Arxiu de la Diputació de València, Fons Duquesa d'Almodóvar, e.4.1, caixa 15.

Al llibre «*El viure novel·lesc...*», pàg. 162 afirmavem: «*Dins del marc, sempre esmunyedís, de les hipòtesis, hem de preguntar-nos si, abans de la impressió de 1490, coneixien el Tirant altres persones de la València de la segona meitat del segle XV. En aquest sentit, que l'obra pogués ser coneguda, famosa abans que la imprimissen, potser ens podria ajudar a explicar de manera més lògica que Galceran Martorell reclamàs la novel·la i que ho fes per motius purament econòmics i no sentimentals. Si no va ser així,*

Es tracta d' un full arrancat del volum que el contenia reutilitzat, plegat per la meitat, com a petita carpeta per a la còpia d'un procés judicial. Aquest full va tenir aquesta reutilització perquè la meitat inferior del *verso* és en blanc i s'hi podia escriure el nom de les persones implicades en aqueix plet, tal i com era normal llavors. La importància del full manuscrit descobert és gran perquè és l'únic que es coneix fins ara i independentment si és anterior o posterior a l'edició del 1490. Com hom pot observar a la transcripció i al facsímil publicats a «*El viure novel.lesc. Biografia de Joanot Martorell*», les variants que hi ha entre el full descobert i les edicions impreses són mínimes.

El full localitzat no va ser arrancat ni del manuscrit empenyorat per Joanot a Galba ni de l'*original* que aquest últim va lliurar als impressors. La raó d'açò és que sabem que aqueixos dos manuscrits, l'empenyorat i el que tenien els impressors, l'hereu de Galba se'ls va endur al castell de Montnegre, d'acord amb el manament testamentari ineludible del donzell català⁷.

Des del punt de vista paleogràfic i codicològic, les característiques del full manuscrit – filigrana, tipus i morfologia de l'escriptura, etc. – ens porten, cronològicament, a la mitjanja del segle XV⁸.

per què va plantejar Galceran aqueixa causa judicial pel manuscrit de l'obra del seu germà? La finalitat de la reclamació de Galceran era satisfer, amb la venda del manuscrit, un deute de 154.446 sous i 6 diners. Però aqueix manuscrit estava desenquadernat – «fet per querns» – i era, segons Galba, «de poca continent valor» i va ser empenyorat [per Joanot Martorell a Galba] per sols 100 reals, uns 150 sous.

Hèm de preguntar-nos com és possible que Galceran, tan interessat sempre per qüestions pecuniàries i, fins i tot, capaç de demandar per això al seu propi germà, pot mantenir un plet per una obra el preu de venda de la qual, per molt alt que pugués arribar a ser, sempre seria ínfim en comparació amb aqueix deute. Ben fàcilment això no li importàs si pensava que podia aconseguir uns guanys més grans, ja que es tractava d'una obra coneguda, amb lectors o possibles lectors, que creassen en ell l'expectativa de més lucre. Potser això mateix puga explicar també, a banda i a més de la seua pura bibliofília, l'interès de Galba per retenir el manuscrit del Tirant; crida l'atenció que Galba arrive a mentir en la data del seu préstec a Joanot i que ho faça algú que, com ell, era capaç de mantenir plets per quantitats que sovint ni arribaven als 50 sous».

El document localitzat prova, segons el nostre parer, que Isabel de Loris coneixia directament i personal el text del *Tirant*. Si poguésem fer extensiva aquesta coneixença del *Tirant* a altres persones de la València de la segona meitat del segle XV – i personalment pensem que sí – el llibre de MARTÍ DE RIQUER, *Tirant lo Blanch, novela de historia y de ficción*, Ed. Sirmio, Barcelona 1992, adquireix una nova perspectiva. Don Martí de Riquer hi juga amb la idea d'una divulgació de l'obra el 1464 o immediatament després de la mort de Joanot i sempre anterior a la impressió de 1490.

⁷ Vid. CHINER GIMENO, JAUME J., *El viure novel.lesc...*, pàg. 159.

⁸ L'estudi paleogràfic del text manuscrit del *Tirant i la seua datació* són obra de la Dra. Maria Josep Carbonell, professora de paleografia i codicologia de la Universitat de València. Amb aquesta datació – mitjanja del segle XV – coincidí el Dr. Amadeu J. Soberanas, professor de la Universitat Autònoma de Barcelona i durant molts anys conservador de manuscrits de

Així mateix, del text i de l'estructura del full manuscrit es pot deduir, segons la meua opinió, una datació relativa anterior a l'edició *princeps* del *Tirant* (1490). Els meus arguments, tal i com els exposí al «*Viure novel.lesc*», són – breument – els següents:

1. – Si aquests fragments dels cc. CDVII i CDVIII s'haguessen copiat després de l'edició del *Tirant*, hauríem de preguntar-nos per què fer una còpia manuscrita en paper quan aqueix text ja estava imprès i, per tant, es podia aconseguir en menys temps i menys esforç⁹.
2. – Que hi haja pautat, la qualitat del paper així com també que la lletra s'haja fet amb cura, encara que no caligràficament, pot indicar-nos que el text s'escrivia amb un cert criteri de *perduració* i no per a una ràpida lectura fins que estigués a la venda l'obra impresa completa.
A més, com que el full descobert no reproduïx cap mena de diàleg, pensament o situació alligadora de la que hom pogués extraure un *ensenyament* militar, polític, moral, filosòfic, etc. útil per al possible lector, no veig la necessitat que aquest fragment formàs part d'una mena de *breviari* de lectura.
3. – Un altre probable indici que no es tracta d'una còpia realitzada a partir del text de la novel·la ja impresa són les abreviatures que hi ha en contrast amb les que hi ha a les pàgines corresponents de l'edició de 1490: el fragment manuscrit descobert presenta 52 paraules amb abreviatures front a les sols 30 que en té el text imprès i, d'aquestes, sols 10 en són comuns als dos texts. Si el nostre manuscrit fos una còpia posterior a la impressió, tant el nombre com els casos concrets d'abreviatures, ben probablement serien molt semblants.
4. – En aquest fragment no hi ha cap rúbrica ni títol entre la fi del que correspon al c. CDVII i l'inici del CDVIII. Aquest fet és especialment interessant

la Biblioteca de Catalunya. Agraïm de cor l'amabilitat i l'interès amb què ens van atendre aquests estudiosos.

⁹ En la dedicatòria de la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena, adreçada el 28 de març de 1497 a Isabel la Catòlica per sor Aldonça de Monsoriu, abadessa del monestir de la Trinitat, aquesta afirma que, com que la reina ha sol·licitat al batlle general de València un «*trellat*» d'aquesta obra, ella, sor Aldonça, «*per què més prest a ses reials mans pogués atenyer, fer aquell empremtar*» (SOR ISABEL DE VILLENÀ, *Vita Christi*, 1, a cura de R. MIQUEL Y PLANAS, Barcelona, 1916, p. 5).

Des del punt de vista econòmic, l'aparició de la impremta va permetre una major difusió de la cultura llibresca, perquè va fer que els costos fossin més barats i, per tant, el preu de venda dels llibres.

perquè també indica que el manuscrit del qual deu ser un fragment aquest full es anterior a l'edició de 1490 ja que, en la impressió de Spíndeler, sí que hi ha una rúbrica. Aqueixa rúbrica diu així: «CAPÍTOL CCCCVIII. Com Tirant partí ab tot lo seu stol de la ciutat de Contestina». Si incloem en el càlcul l'última línia del c. CDVII i la primera del CDVIII, l'espai en blanc corresponent a la rúbrica equival al que ocupen cinc línies del full manuscrit descobert.

Si la divisió en capítols que observem en l'edició de 1490 ja figurà al manuscrit que Joanot va empenyorar a Galba, o, d'altra banda, si resultà que el nostre fragment manuscrit fos una còpia del *Tirant* ja imprès, hauríem de preguntar-nos per què en aquest fragment no hi ha cap rúbrica. Hom podria adduir que potser volien fer-la amb una altre tipus de lletra, amb un altre color, etc., com era normal llavors en obres de gran qualitat. Però també és cert que, quan es volia dotar un manuscrit amb aquesta mena d'ornamentació i bellesa formal, hom l'aplicava així mateix a les caplletres dels capítols, tal i com podem observar a primer colp d'ull en nombrosos manuscrits de l'època i tal i com intenta imitar la impressió de Spindeler. I tot açò no ho trobem en el nostre fragment manuscrit¹⁰. Molts dels espais en blanc ocupats per les rúbriques serien per diverses raons: en uns casos, com ara el nostre full manuscrit, indicarien un punt i a part mentre que, en altres casos, assenyalariaien l'inici del parlament després d'uns hipotètics dos punts, etc.¹¹.

A diferència d'altres obres medievals, l'estudi i l'anàlisi de les rúbriques del *Tirant* encara es troba en unes fases inicials¹². Coromines, en el seu clàssic

¹⁰ Per exemple, i com a prova d'aquest costum, al manuscrit del *Curial e Güelfa*, conservat a la Biblioteca Nacional de Madrid, no hi ha ni rúbriques ni caplletres. En aquesta qüestió, és molt il·lustratiu el que diu R. MIQUEL I PLANAS a la p. X de la seua edició d'aquesta obra (Barcelona, 1932): «El nombre d'aquests capítols o paràgrafs es de 47 per al llibre primer (contant-hi'l que fa l'ofici de proemi), de 147 per al segon y de 107 per al darrer. Si hi hagué'l propòsit d'omplir ab rúbriques o sumaris els espays de separació entre paràgraf y paràgraf, axó va quedar per fer, al igual que les caplletres, per a les quals foren dexats els buyts necessaris».

Igualment, el que TATE & MACPHERSON opinen sobre aquesta qüestió quant al *Libro de los estados* de don Juan Manuel: «el copista dejó espacios para rúbricas [...] al comienzo de los capítulos; la mayoría, pero no todos, han sido llenados en rojo por otra mano» (D. JUAN MANUEL, *Libro de los estados*, a cura de R.B. TATE & I.R. MACPHERSON, Oxford, The Clarendon Press, p. LX *apud* LEONARDO R. FUNES, «La capitulación del *Libro de los Estados*. Consecuencias de un problema textual», *Incipit*, IV (1984), 72).

¹¹ Insistim: com tothom pot comprovar fàcilment amb una ullada al text imprès de la novel·la, les rúbriques, normalment, se situen abans de les intervencions dels personatges.

¹² En l'estudi de les rúbriques capitulars dels manuscrits medievals i, en concret, quant al

estudi sobre l'estil de Galba i el de Martorell, opinava sobre la qüestió de les rúbriques del *Tirant*¹³:

«Un fet no comentat fins ara ens revela en forma indiscutible les preferències estilístiques de Galba. Sabem que ell fou l'encarregat de lliurar i de preparar per a la imprenta l'original del llibre, i no solament la darrera part, com diu Riquer, sinó tota la novel·la, car Martorell hagué de morir molt abans que se'n pogués encetar la impressió. A aquell, doncs, es deu la divisió de tot el llibre en capítols, que en aquesta època rarament era obra de l'autor, i que no ho és en el cas present és ben clar pel seu mateix caràcter arbitrari, és a dir, la poca harmonia que hi ha entre aquestes divisions i el moviment general de l'acció. Galba es fixa en un detall ben secundari: els capítols comencen quasi sempre allà on comença un d'aquells llargs i retoricats parlaments, característics del Tirant (generalment després de la frase sacramental "féu principi a paraules de semblant estil"). Aquesta és, doncs, la part del text que li interessava posar de relleu»

Per la seua banda, Riquer afirmava l'any 1990¹⁴ que:

«el Tirant imprès el 1490 no va dividir en quatre parts. S'esdevé, però, que després de la dedicatòria i del pròleg, i abans de la rúbrica del primer capítol de la novel·la, hi ha una altra rúbrica que fa: "Comença la primera part del llibre de Tirant, la qual tracta de certs virtuosos actes que féu lo comte Guillem de Varoic en los seus benaventurats darrers dies". Això indica, ben clarament, un intent de divisió de la novel·la en parts [...] Però al text de l'edició prínceps del Tirant no apareix cap altra rúbrica que indiqui on devien començar la segona i les altres parts de la novel·la. Si l'original que els impressors tenien davant els ulls quan anaven component el llibre era dividit en

seu caràcter espuri o no, són essencials els següents articles de LEONARDO FUNES sobre el *Libro de los estados*: «La capitulación del *Libro de los estados...*»; i «Sobre la partición original del *Libro de los estados*», *Incipit*, 6 (1986), 3-26. Aquest investigador ha demostrat que les rúbriques del *Libro de los estados* de don Juan Manuel no es corresponen amb la divisió original pensada per l'autor.

Seguint les pautes marcades per Funes, hi ha JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS, «Un folio recuperado del *Libro del Cavallero Zifar*. (Sobre el epígrafe de los folios 17v y 18r del Ms. 11309 de la Biblioteca Nacional de Madrid)», *Revista de Literatura Medieval*, 4 (1992), 163-175. Per la seua part, HUGO OSCAR BIZARRI, «Nuevas reflexiones sobre el enigmático título *Libro de los gatos*», *Revista de Literatura Medieval*, 4 (1992), 47-55, deixa en l'aire la possible elaboració *a posteriori* d'algunes rúbriques del *Libro de los gatos*, atés no és el propòsit fonamental d'aquest investigador l'anàlisi concreta d'aquesta qüestió.

¹³ COROMINES, J., «Sobre l'estil i manera de Martí Joan de Galba i els de Joanot Martorell», dins *Lleures i converses d'un filòlec*, Ed. Club Editor, Barcelona 1971, pàgs. 366-367.

¹⁴ RIQUER, M. DE, *Aproximació al Tirant lo Blanc*, Ed. Quaderns Crema, Barcelona 1990, pàgs. 291-292.

quatre parts, ¿per què no posaren les altres rúbriques per indicar on començaven la segona part, la tercera i la quarta? ¿Gosariem afirmar que és un oblit interessat? Aquest problema, al qual no veig solució, no fa més que complicar la qüestió de la possible participació de Martí Joan de Galba en la redacció del Tirant lo Blanc»

El 1992 Riquer torna a tractar aquest tema¹⁵. Amplia les seues opinions i fa un recompte exhaustiu de les fórmules inicials i finals dels capítols que introdueixen els parlaments dels diversos personatges del *Tirant*:

«En varios momentos del Tirant sorprendemos indicios que llevan a la convicción de que Joanot Martorell dejó acabada, o “ventilada”, su gran novela sin haber tenido tiempo de darle un último repaso, que sin duda hubiera hecho desaparecer algunas incongruencias, como la que constituye el absurdo capítulo primero, que va precedido de una rúbrica en la que se lee: “Comença la primera part del libre de Tirant, la qual tracta de certs virtuosos actes que féu lo comte Guillem de Varoyck en los seus benaventurats darrés dies [...]”

Luego, en todo el Tirant no se hace mención a una segunda parte u otras en que fuera dividida la novela. El desconcertante contenido de este capítulo procede casi literalmente del primer párrafo del Guillem de Varoych [...]

Todo este breve primer capítulo, en el que se anuncia que “serà depar-tit lo present libre de cavalleria en set parts principals” [...] procede literalmente del Libro de l’orde de cavalleria de Ramón Llull, donde estas divisiones tienen su lógica razón de ser. Martorell cometió un grave error al trasladar al Tirant este párrafo inicial del Guillem, copiado del tratado luliano; y no cabe duda de que, si con calma hubiera revisado la novela, lo habría suprimido [...]

El Tirant lo Blanch va dividido en 487 capítulos, de extensión desigual, que van precedidos de epígrafes en los que se da cuenta de su contenido esencial [...]

Una tercera parte de los capítulos de la novela se abren con un parlamento de un personaje que toma la palabra e inicia su discurso con una frase de tipo general, o una máxima o una exclamación, lo que constituye una de las características más llamativas del Tirant, frase que el autor reitera en diversos comienzos de capítulo [...]

A lo largo de todo el Tirant lo Blanch cuento 141 capítulos que se inician con una frase de alcance general [...]

¹⁵ RIQUER, M. DE, *Tirant lo Blanc, novela de historia...*, pàgs. 171-172 i 183-186.

Estas frases de carácter general con que se abren tantos capítulos de la novela son siempre anunciadas en las últimas palabras del capítulo anterior con fórmulas variadas, pero que muchas veces se repiten literalmente [...]

Las frases de carácter general al principio de un capítulo y parlamento y las fórmulas con que éste es introducido al final del capítulo anterior constituyen una peculiar característica del Tirant lo Blanch, presente en todas las zonas y episodios de la novela, como si se tratara de la firma de Joanot Martorell».

Tant «*la poca harmonia que hi ha entre aquestes divisions [els capítols] i el moviment general de l'acció*», assenyalada per Coromines, com l'aparició de la rúbrica anunciadora de «*la primera part del libre de Tirant*» citada per Riquer, poden ser explicades pel caràcter espuri de la majoria de les rúbriques del *Tirant*, tal i com pot deduir-se del manuscrit descobert.

Si, com a hipòtesi de treball, observem la correspondència entre títol i contingut del capítol, és a dir, si tenim en compte la pertinença de les rúbriques en què apareix dividit el *Tirant*, veurem que en nombroses ocasions s'hi produeixen una serie d'*estranyes fenòmens* que ens fan dubtar que siguin originals¹⁶.

a) Interrupció del discurs d'un personatge:

Les divisions entre els capítols situats entre el CLI i el CLIII tallen, reiteradament, el relat de Tirant de les festes celebrades en ocasió de les noces del rei d'Anglaterra.

b) Interrupció d'un diàleg entre personatges:

Tot i que la majoria de les rúbriques dels capítols interrompen els diàlegs dels personatges, ja que se situen després de les fórmules introductories – «*ab paraules de semblant stil*», «*fer principi a tal parlar*», etc. –, n'hi ha diverses en les quals això encara és més evident perquè hi falten aqueixes fórmules. Així, per exemple, la rúbrica del c. XVIII se situa dins un diàleg entre l'ermità i la comtessa:

¹⁶ Els comentaris i els exemples que donarem aquí, acollint-nos en certa mesura a la tipologia establida per Leonardo Funes en els seus estudis sobre el *Libro de los estados* de D. Juan Manuel, són fruit d'una mera aproximació per la nostra part a aquest tema.

«Dix la comtessa, qui donà de genolls en terra:

– Senyor, en gràtia e mercé demane a vostra senyoria que-m vulla fer certa de vostre nom e com conexieu vós a mon senyor, lo comte Guillem de Varoych.

CAPÍTOL XVIII

La resposta que lo rey hermità feu a la comtessa de Varoych com lo suplicà que li fes mercé de dir-li son nom ie quina amistat havia tenguda ab son marit, lo comte Guillem de Varoych, e lo que ell li respongué, recitant-li les batalles de la ciutat de Roan e dels seus actes.

– Comtessa – dix lo rey hermità –, no és ara temps ne hora per a poder-vos manifestar lo meu nom, car en altres coses més necessàries e útils per a tots tinch de entendre [...].»

Mentre que en aquest cas s'interromp el diàleg, observem que en l'extens c. LXVIII no hi ha cap rúbrica, encara que les intervencions dels diversos personatges s'introdueixen amb una tècnica semblant.

c) Interrupció del discurs del narrador-autor:

Encara que no hi ha casos tan evidents com els de *«la del alba seria»* i *«el cual aún todavía dormía»* del *Quijote* cervantí¹⁷, al *Tirant* també es produeix alguna interrupció esporàdica del discurs del narrador-autor. Així, per exemple, és molt possible que la rúbrica del c. CDLXVII interrompa una intervenció del narrador-autor sobre el tema de la *«humana desconeixença de la fortuna»* exemplificada en el cas del cavaller Tirant:

«E fortuna no u permés que a bun cors mortal donàs tan delit e glòria en aquest món, com natura humana no fon creada per Déu per haver beatitut ni glòria en aquest món, mas per fruir la glòria de paradís. E en açò negú no pensa, car los hòmens virtuosos fan cascun dia actes insignes e dignes de immortal recordació, axí com feu aquest magnà-

¹⁷ DON MARTI DE RIQUER comenta aquests dos casos cervantins localitzats en els cc. 4 i 6 de la primera part del *Quijote*. Diu que els epígrafs d'aquests dos capítols es van inserir amb posterioritat a la redacció de les pàgines que els contenen, però amb tan escassa fortuna que els mots que hem citat resulten incomprendibles sense la lectura dels mots finals dels cc. 3 i 5 (MIGUEL DE CERVANTES Y SAAVEDRA, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, a cura de Martín de Riquer, Barcelona, Ed. Planeta, 1990, pàgs. 56 i 70).

nim e virtuós príncep e strenu cavaller Tirant lo Blanch, qui per sa grandíssima cavalleria e alt enginy conquistà tants regnes e redubí infinits pobles en la Barberia e en la Grècia a la santa fe cathòlica. E no pogué veure la fi del que tant havia desitjat e treballat.

CAPÍTOL CCCCLXVII

Com pres a Tirant lo mal del qual passà de aquesta vida.

No consent, entre tants altres treballs, de aquest sia deliure que puga la cansada mà retraure de pintar en blanch paper la humana desconexença de fortuna, ab tot que. l recort dels gloriosos actes de Tirant nova dolor me presenten, com premi no han pogut atényer. Mas, perquè sia exemple manifest als sdevenidors, que no confien en la fortuna per haver grans delits e prosperitats e per aconseguir aquells perdre lo cors e l'ànima, los quals per folia e desordenada ambició caminen ab allenegats e perillosos passos, d'on se porà seguir que los vans pomposos hòmens, qui de continu lur stimada fama molt cerquen, despendran en va lo inútil temps de lur miserable vida.

Com, donchs, lo cèsar, havent conquistat e recobrat tot l'imperi, e subjugades moltes altres províncies circumveïnes, e se'n tornas ab molt gran triúmphi e victoria a la ciutat de Contestinoble.

d) La rúbrica sols esboça el que s'esdevé a l'inici del capítol i no es refereix al que passa en la resta:

Els exemples que podríem aportar sobre aquest fenomen són molt nombrosos, per exemple: cc. CIV, CXIX, CXXIV, CXXXI, CXLI, CLIV, CLXI, etc. Opinem que la causa d'açò rau en el fet que les rúbriques del *Tirant* normalment estan elaborades, o bé a partir del que s'afirma a la fi del capítol anterior, o bé de la conjunció de l'inici d'un capítol amb la fi del precedent i així s'obté l'aparença d'una relació entre rúbrica i el contingut del capítol (per exemple: cc. XI, XII, XXIII, XXVI, LVI, XCVIII, CIII, CXI, CXII, etc.). Açò explica, a més a més, la proliferació de capítols la rúbrica dels quals es limita a la frase iniciada amb mots com ara «*raonament*», «*resposta*», «*rèplica*», etc., que tallen el decurs de l'acció de la novel·la.

La menció a la «*primera part*» de *tirant* en la seua rúbrica inicial i que sols hi haja una referència a una divisió en *parts* en el colofó, es deu a aquesta tècnica. Perquè, amb aquesta tècnica, en aquesta rúbrica es resumeixen, entre d'altres, les últimes línies del primer capítol:

«Comença la primera part de libre de Tirant, la qual tracta de certs virtuosos actes que féu lo comte Guillem de Veroych en los seus benaventurats darrés dies».

CAPÍTOL PRIMER

[...]

«Serà departit lo present libre de cavalleria en VII parts principals, [...] La primera part serà del principi de cavalleria ...

Ara, en lo principi, se tractarà de certs virtuosos actes de cavalleria que féu lo egregi e strenu cavaller, pare de cavalleria, lo comte Guillem de Varoych en los seus benaventurats darrers dies»¹⁸.

e) L'escassa extensió d'alguns capítols:

L'absurda i il·lògica brevetat de nombrosos capítols pot ser una prova que tenen un caràcter espuri. Per exemple: els situats entre el c. XLV i el LII, corresponents a cadascunes de les diàries disposicions que regulen el torneig que s'ha de celebrar amb ocasió del casament reial anglés; també els capítols de l'Orde de la Garrotera (cc. LVII-XCI) o dels mínims vots realitzats per «XX dones de honor [...] de la fraternitat de la Garrotera» (cc. XCIII-XCV); algunes de les respostes del rei Artús (cc. CXCIII, CXCVI-CC); els vots de Tirant i dels seus companys sobre el cap d'un moro (cc. CCIII-CCVI), etc.

En aquest mateix apartat, també hauríem de tenir en compte la manera com, a idèntiques situacions narratives, hom dóna una estructuració diferent en capítols. Aquest és el cas, per exemple, de les diverses lletres de batalla i d'amor que hi ha al llarg de la novel·la. Generalment, aquestes lletres constitueixen capítols *per se* (cc. XIII, LXXVII, CXLVII, CL, CLII, CCXLVII, CCCXCVI, CCCXCVIII, CDXIX, CDLXX, etc.), però hi ha molts altres casos en

¹⁸ El que hi ha destacat en lletra rodona és nostre.

Galba, com a *editor* del text del *Tirant*, i en resumir aquest capítol on s'apleguen les divisions del *Libre de l'Orde de cavalleria*, és qui introdueix l'error, ja que és impossible pensar que Joanot Martorell, si és que ell va dividir el seu llibre en *parts*, deixàs de mencionar-les en el transcurs de la novel·la. Si considerem que Galba va poder elaborar les rúbriques-resumen a mesura que llegia el *Tirant*, s'explicaria així que no advertís aquesta incongruència ben patent quant a la divisió de la novel·la.

què això no és així (cc. LXX, CXV, CXLVI, CCXLI, CCCXCII, CDLXIX, CDLXXVII, etc.).

En aquest punt observem, així mateix, una doble tipologia. Per una banda hi ha capítols extensos en els quals hom insereix el text de les lletres, epístoles o documents (cc. CXLVI, CCCXCII, CDLXXVII). Per una altra, hi ha els capítols en què, després del text de les lletres, epístoles o documents, hi ha una fórmula molt breu que introdueix el capítol següent («*E pres lo rei lo escrit [...] les paraules del qual eren les següents*» – c. LXX –; «*Lesta que fon la letra [...] e féu principi a un tal parlar*» – c. CXV –; «*Lesta la letra [...] explicà sa embaixada ab stil de semblants paraules*» – c. CXXXV –; «*E feta la resposta [...] screví la letra del stil següent*» – c. CCXLVI –; «*Aprés que Tirant hagué fet son testament, dix al secretari que scrívís hun breu a la princessa en stil de semblants paraules*» – c. CDLXIX –)¹⁹.

En definitiva, opinem que hi ha evidents i greus dubtes sobre el caràcter original de la capitulació del *Tirant lo Blanch*. Així pensem que Galba degué considerar com a divisions o capítols gran part dels espais en blanc que, en el text original de Joanot, precedien la majoria dels parlaments dels personatges, les disposicions reguladores dels torneigs o ordens militars, a les lletres d'amor o de deseiement i batalla, a les respostes d'un rei Artús engabiats, etc. Amb tot açò no vull dir que fos improbable que hi hagués una certa capitulació o divisió ja en la concepció original de la novel·la. Però, després del que he exposat, afirmem que la capitulació que ens ha arribat impresa no deu ser la primitiva i original de Martorell, o bé perquè ni tan sols estava al manuscrit que va empenyorar a Galba – la qual cosa és dubtosa –, o bé perquè Galba va creure que era insuficient o incompleta la que ja hi havia. Ara com ara, mentre que no hi haja més estudis sobre aquest tema, hi ha diverses preguntes que queden sense resposta: si l'obra original de Joanot estava dividida en *parts* explícites, per què Galba no les va fer constar en l'edició impresa?; Galba va ampliar una capitulació preexistent o no?; i, si és que ho va fer, per què?; o és que Galba, en veure que al manuscrit empenyorat hi ha havia espais en blanc, degué creure que Joanot no havia acabat del tot l'obra?

Sobre aquest punt, hem de recordar que Galba va lliurar als impressors un manuscrit que, segons l'inventari dels seus béns, estava «*tot acabat*». En la meua opinió, aquesta referència a un volum «*tot acabat*» deu ser fruit de l'escriptura notarial de Joan Cavaller que va ser localitzada en el curs de l'escrutini d'una «*caxa migancera*» en la qual es guardaven la majoria dels llibres de

¹⁹ Que aparega la rúbrica dels capítols després d'aquestes breus fórmules i que així s'interrompa l'acció de la novel·la, és, segons la meua opinió, un indicatiu molt significatiu.

Galba. Per a poder suposar açò, em base en el fet no gens freqüent que, durant la realització d'un inventari, els notaris s'entretenguen a comparar dos manuscrits d'una mateixa obra per comprovar quin és complet i quin altre no. A més a més, encara és més infreqüent – i difícil de creure – que, mentre es feia aqueix inventari, els impressors portassen la còpia que per a ells era original al notari perquè l'acaràs a l'altre manuscrit. En els inventaris de la fi del segle XV s'acostumava únicament a citar el títol de l'obra que s'inventariava en cada cas i, en ocasions, l'*incipit* i l'*explicit*.

Com a hipòtesi i a partir de l'anàlisi del colofó²⁰, de l'acarament de l'edició de 1490 i del fragment manuscrit descobert, considerem que aqueix «*tot acabat*» deu voler dir que l'original lliurat a Spindeler estava totalment preparat i *acabat* perquè l'imprimís; que tenia assenyats tots els capítols, tenia totes les rúbriques, les caplletres, l'índex del llibre, etc. Aquesta tasca realitzada per Galba és, al meu parer, la seua única intervenció en el *Tirant lo Blanch*²¹. Amb açò no neguem la possibilitat que Galba introduís algun mínim retoc a la novel·la, però opinem que l'obra va ser, totalment, *ventilada*, acabada per Joanot Martorell, tal i com ell mateix afirma, taxativament, en la dedicatòria del *Tirant* i Galba no va desmentir²². Així, el donzell català seria, com ja va indicar fa anys

²⁰ Encara que és possible que Galba hagués deixat redactat el colofó ja en l'exemplar del *Tirant* que havia remès a Spindeler perquè l'imprimís, crec que hem de rebutjar aquesta hipòtesi, ja que considerem que Galba no hagués dit mai que ell mateix era «*moisés*», és a dir, *cavaller*, quan sabem que sols era *donzell*.

Seria il·lògic pensar que Galba se'l degué haver deixat ja escrit abans de morir. Si no fos així, no s'entendria gens perquè degué dir que el que degué fer en l'obra de Martorell, fos el que fos, era una *traducció* si ell ja tenia el manuscrit de l'empenyorament. Pel contrari, els impressors o la persona que degué proporcionar les dades per a la redacció del colofó sí que degueren poder creure que Joanot havia traduït l'obra – ell havia estat a Portugal i a Anglaterra –, que Galba mateix va *traduir* la fi de la novel·la o que Galba era cavaller – si no el coneixien prou.

²¹ Don Martí de Riquer, al pròleg del meu recent llibre, manifesta: «La troballa d'aquest foli d'un manuscrit del *Tirant* [...] fa pensar, com prudentment argumenta Chiner, que la intervenció de Galba en el llibre es concretà a la redacció de les rúbriques de capítols que aparegueren a l'incunable de 1490» (CHINER GIMENO, JAUME J., *El viure novel·lesc...*, pàg. 7).

²² «*E perquè en la present obra altri no puxa ésser increpat si defalliment algú trobat hi sera, yo, Jobanot Martorell, cavaller, sols vull portar lo càrrech e no altri ab mi, com per mi sols sia stada ventilada a servey del molt il·lustre príncep e senyor rey spectant don Ferrando de Portugual la present obra*» (*Tirant lo Blanch*, Dedicatòria, 2, 26-30). No sols en aquesta dedicatòria a Ferrando de Portugal es mencionen situacions narratives que únicament tindran lloc als capítols finals de la novel·la, sinó que, a més, ja des del començament s'anuncia la disposició de *Tirant* a ser Emperador i també la seua mort. Joanot Martorell va signar aquesta dedicatòria vint-i-cinc anys abans de la impressió de la novel·la el 1490 i l'adreçà a un príncep que va morir el 1470, és a dir, uns vint anys abans de la primera

Givanel Mas i va ratificar en certa mesura Vaeth, el *corrector* del text per donar-lo a la impremta²³.

De la constatació del caràcter espuri de les rúbriques del *Tirant lo Blanch* naixen, a més de les esmentades, altres consideracions sobre la tasca del copista o de l'impressor²⁴.

Com he dit abans, la major part de les rúbriques de cadascun capítol de la novel·la resumeixen, ara el final del capítol precedent, ara el principi del capítol que encapçalen²⁵. Pel contrari, n'hi ha altres que anuncien no sols llurs capítols sinó també situacions narratives futures. Així, per exemple, del contingut del capítol CCXVIII no es dedueix el text de la seua rúbrica – «*Lo principi dels amors de Ypolit e de la emperadriu*» –si no és després de conèixer el capítol següent on té lloc l'explícita declaració amorosa del nebot de Tirant²⁶.

En ocasions, alguns dels possibles «defalliments»²⁷ en la composició de la novel·la atribuïts a Joanot Martorell poden ser-ho també a errors de còpia o d'impressió. Es el cas, per exemple, de la doble onomàstica de l'emperador de Constantinoble –Frederich (capítols CXV i CXLVI) o Enrich (CLXXXVI) – la qual pot ésser explicada per un error de còpia mecànica en substituir un nom propi per un altre de terminació similar.

edició conservada. ¿Algú dedicaria a un «*rei spectant*» una obra incompleta? Crec fermament que no.

No creiem que ningú pugua negar rotundament la possibilitat que Galba introduís, a més de canvis ortogràfics, alguns mots o girs. Ens sembla, així mateix, extremadament difícil determinar sense cap mena de dubte quins mots, girs o canvis són obra indiscutibles del donzell.

²³ GIVANEL MAS, J., «Estudio crítico de la novela caballeresca Tirant lo Blanch» en *Archivo de Investigaciones Históricas*, II, Madrid 1911, pàg. 488; VAETH, J.A., *Tirant lo Blanch: A study of its authorship, principal sources and historical setting*, Nueva York, 1918, pàgs. 93-94.

Si bé en diversos manuscrits medievals ja n'hi ha, l'aparició de les rúbriques respon a una moda dels *editors* de llibres. En aquest sentit i tenint en compte que el seu significat actual no correspon a l'aplicable en l'Edat Mitjana, podem preguntarnos: que és Galba sinó l'editor del *Tirant lo Blanch*?

²⁴ L'autor dels errors que assenyalem a continuació no està clar. Si bé ho pot ser l'impressor/caixista, cal tenir en compte, també, la possibilitat de Martí Joan de Galba per què va copiar –personalment o no – el manuscrit empenyorat per Martorell i va ser la seua còpia la que imprimí Spíndeler a València el 1490. Ara com ara, no optem per cap de les dues opcions d'una forma definitiva.

²⁵ Si no indiquem altra cosa, les nostres referències a les rúbriques remeten a l'esmentada edició del *Tirant lo Blanch* a cura d'Albert G. Hauf & Vicent J. Escartí. En quant a les nostres remissions a l'incunable, hem utilitzat l'edició facsímil publicada el 1978 a València per l'editorial «Del Cenia al Segura».

²⁶ Sobre la dicotomia Hipòlit de Roca Salada/Hipòlit de Malveí i els amors de l'hereu de Tirant amb l'emperadriu, vegeu CHINER GIMENO, JAUME J., «Batalla a ultrança per Joanot Martorell», *A sol post. Estudis de llengua i literatura*, nº 2, Ed. Marfil (Alcoi, 1991), pàgs. 111-117.

²⁷ «Sobre els possibles «defalliments» de Joanot Martorell, vegeu RIQUER, M. DE, *Aproximació...*, pàgs. 294-297, i CHINER GIMENO, JAUME J., «*Batalla a ultrança* ...», pàgs. 118-123.

Com errors del copista o dels caixistes, cal considerar diverses situacions produïdes a l'estructura capitular de l'incunable:

a) Capítols on figura el seu número pero no la rúbrica

En aquestes ocasions, el contingut de l'epígraf ha estat establert a les edicions modernes fent servir l'índex²⁸ (XLVII-LII, LXXXVIII-XCI, XCIII-XCV²⁹, CLXI).

b) Errors de numeració o d'alteració de l'ordre dels capítols

En quant als primers, els capítols des del CCLX al CCLXII hi figuren com CCXL, CCXLI, CCXLII i el capítol CCCCLVIII com CCCCXLVIII, si bé llur numeració és correcta a l'índex.

De l'alteració de l'ordre de capítols, en tenim una mostra als CCXLIII-CCXLVI de l'incunable. Probablement, en va ser produïda aquesta alteració al moment de l'impressió i no de la còpia efectuada mentre Galba posseï el manuscrit³⁰.

Els casos més importants, per al propòsit d'aquest article són els que podem denominar «*capítols ficticis*». L'existència d'alguns d'ells ha estat constataada per alguns editors moderns però, també, ha estat sempre «*normalitzada*» sense cap intent d'explicació més enllà del simple error del copista o impresor. Així, si bé a l'índex de l'incunable sols figura un capítol CVII, els moderns editors l'han dividit en dos en aparèixer a l'interior del seu text, després de la fórmula «*feu principi a un tal parlar*», una frase semblant a altres rúbriques de la novel·la i una caplletra sota aquesta frase³¹.

L'aparició de les rúbriques, després de fórmules mecàniques com ara «*ab paraules de semblant stil*», «*féu principi a un tal parlar*», etc., degué sem-

²⁸ Així ho indiquen, per exemple, Albert G. Hauf & Vicent J. Escartí a les pàgines 73 i 378 de la seua edició del *Tirant lo Blanch*.

²⁹ Cal fer notar que si bé a l'incunable aquests capítols tenen l'epígraf en blanc, a l'índex de l'edició del 1490 figuren tots ells agrupats de la següent manera: «*Del vot que fan les dones d'onor; qui són tres capítols. XCIII, XCIII, XCV*».

³⁰ Els editors moderns alteren l'ordenació d'aquests capítols que apareix a l'incunable, tot seguint la que proposà Martí de Riquer. Així, el capítol CCXLIII de les edicions modernes és el CCXLV de l'edició Spíndeler, el CCXLV és el CCXLVI i, finalment, el capítol CCXLVI és el CCXLIII.

³¹ A l'índex de l'incunable només figura la rúbrica del capítol CVIIa modern. El text de la suposada rúbrica CVIIb és «*La oferta que féu lo mestre de Rodes a Tirant de pagar-li la nau*» i la caplletra és una «s». Per la divisió del capítol CVII en capítol CVIIa i capítol CVIIb, opten editors com Martí de Riquer o Albert G. Hauf. En nostra opinió, aquesta solució és raonable i escaient.

blar tan evident als caixistes de la impremta que, dins el text del c. CXIV i sense motiu aparent, van col·locar una caplletra decorada a l'inici d'un parlament de Diafebus que s'introdueix amb «*féu principi a un tal parlar*»³². En aquest sentit, em sembla significatiu que el capítol CXIV de l'incunable valencià fora dividit en dos a l'edició castellana de 1511 – cc. XXXVII i XXXVIII del llibre II –, precisament pel lloc on figura l'esmentada caplletra»³³. Si bé la causa de la caplletra rau en l'existència d'aquesta fórmula mecànica, els moderns editors no han optat per una solució semblant a l'elegida respecte a la caplletra de l'interior del capítol CVII, probablement, per no hi figurar també una frase-rúbrica.

Com veurem a continuació, l'examen detingut de les rúbriques introductòries dels parlaments permet passar a l'investigador de la possibilitat d'un nemi error de còpia o d'impressió a la constatació d'un fet de major transcendència: a l'edició de Nicolau Spíndeler li falta un fragment respecte al seu manuscrit.

El fragment del *Tirant* que ens interessa es troba a la fi del capítol CCLXXI i principi del CCLXXII de l'incunable. Una vegada celebrat el matrimoni secret entre Carmesina i Tirant, hom llegeix a la novel·la³⁴:

Callà [Carmesina] e no dix més. Mas Tirant mostrant ésser molt content del bon conort e gràcia singular que de la princesa obtesa havia, ab cara afable e gest humil, li dix paraules de semblant stil.

CAPÍTOL CCLXXII

Com Tirant pres jurament de la princesa que li compliria lo matrimoni.

En alegria de goig inefable fon posada l'ànima de Tirant com se véu en camí per poder posseyr la corona de l'Imperi Grech Der mijà de les novelles sposalles, vebent que la excelsa senyora ab tanta liberalitat e amicícia li havia volguda mostrar la infinida amor aue li portava, e ab verdadera fe e sancer sperit lo havia tractat.

³² Podem comprovar l'existència d'aquesta caplletra al facsímil de l'edició de 1490 publicat per l'editorial «Del Cenia al Segura». Correspon a una lletra *ſ* que inicia el parlament «*Si la mar se tornava tinta*» (*Tirant lo Blanch*, CXIV, 325, 24).

³³ MARTORELL JOANOT - GALBA, MARTÍ JOAN DE, *Tirante el Blanco*, edició a cura de M. de Riquer, Ed. Espasa-Calpe, col. Clásicos Castellanos, Madrid 1947, vol. II, pàgs. 281-282; MARTORELL, JOANOT, *Tirante el Blanco*, edició a cura de M. de Riquer, Ed. Planeta, Barcelona 1990, pàgs. 408-409.

³⁴ El que hi ha subratllat ho hem remarcat nosaltres.

Va existir el discurs anunciat per la fórmula «*li dix paraules de semblant stil*»? On hi és l'esmentat parlament? O bé, aquesta frase significa que Tirant li digué a la princesa «*semblants paraules*» a les per ella abans dites?³⁵ Hem repassat cadascuna de les rúbriques de la novel·la, llurs fórmules introductòries i, també, cadascuna vegada que a l'interior d'un capítol figura un parlament inserit per les esmentades fórmules (*estil de semblants paraules, començà semblants paraules*, etc.) i, si la meua lectura del *Tirant* no ha patit cap *defalliment*, no hem trobat cap cas semblant on, després d'aquest tipus de fórmules, no hi haja un parlament, missiva, etc. Crec, doncs, que podem afirmar amb moltes probabilitats d'encert que, ara en ocasió de la còpia efectuada per Galba, ara durant la seua impressió, es produí un salt en el text des de la fórmula final del capítol CCLXXI a una altra posterior semblant. Per tant, opinem que, respecte al primitiu manuscrit de Joanot Martorell, molt probablement a l'edició de Spíndeler manca un fragment que començaria amb la resposta de Tirant a Carmesina i el qual, seguint la lògica de l'actual divisió capitular de la novel·la, seria al menys un capítol.

³⁵ En aquest cas concret, la funció exacta de la frase «*li dix paraules de semblant stil*» pareix no ésser vista amb total seguretat pels editors moderns. Així, a les edicions de l'incunabile valencià fetes per Martí de Riquer o per Albert G. Hauf, després de la paraula «*stil*» aquests editors col·loquen un punt i apart. Pel contrari, el mateix acadèmic barceloní a les seues edicions del *Tirant* castellà hi situa dos punts – «*le dixo palabras de semejante estilo:*» –. (MARTORELL, JOANOT-GALBA, MARTÍ JOAN DE, *Tirant lo Blanc i altres escrits de Joanot Martorell*, a cura de M. de Riquer, Ed. Ariel, Barcelona, 1982, pàg. 784; MARTORELL, JOANOT-GALBA, MARTÍ JOAN DE, *Tirant lo Blanch*, a cura d'Albert G. Hauf & Vicent J. Escartí, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990, pàg. 584; MARTORELL, JOANOT-GALBA, MARTÍ JOAN DE, *Tirante el Blanco*, a cura de M. de Riquer, Ed. Espasa-Calpe, col. Clásicos Castellanos, Madrid 1974, vol. III, pàg. 290; MARTORELL, JOANOT, *Tirante el Blanco*, a cura de M. de Riquer, ed. Planeta, pàg. 703).

JORDI CASASSAS

ENTRE LA TERTULIA Y LA ACCION: LOS INTELLECTUALES CATALANES FRENTE A LA CRISIS DE FINES DEL SIGLO XIX

La alusión a un mundo cultural catalán independiente en el tardo Ocho-cientos mediterráneo representa, por esta vez, un intento de superar la propensión al nacionalismo que por regla general le conferimos, como una especialización única, como una tergiversación interesada de una realidad que podemos considerar «bi-cultural»¹, o como una mera particularidad «deformada» de una general cultura hispánica que se vive más o menos provincianamente².

¹ La prensa en catalán y catalanista, hasta en Barcelona era reducidísima en número y tiraje. Después del pionero «Diari Català» de Almirall (hasta 1881), de hecho quedaba reducido a «La Renaixensa» (diario desde 1881), la revista «L'Avenç» (desde 1881 y de aparición irregular y sincopada), (estas dos publicaciones mantuvieron así mismo unas colecciones de libros que tuvieron una cierta resonancia de público) y, a partir del 1890, el semanario «La Veu de Catalunya» (que no se convertiría en diario hasta 1899); a este panorama cabe sumar las publicaciones dels Jocs Florals y poca cosa más. En 1895, un reducido grupo de intelectuales catalanistas dispuestos a intervenir en el mundo institucional catalán presentaron una candidatura al Ateneo Barcelonés en la que el dramaturgo Angel Guimerà figuraba como presidente y en oposición a la dirigida por el prestigioso médico Salvador Cardenal: quedaron empatados y la renuncia del segundo permitió el triunfo catalanista. El discurso presidencial de Guimerà (30/11/1895), titulado *La llengua catalana*, era conservador, historicista y casi anacrónico en los planteamientos; pero tuvo el mérito de colocar a la lengua catalana en relación con el despertar del regeneracionismo hispánico y la vida político-institucional local. La trascendencia del acto fue tan grande que movió las protestas veladas de Mañé i Flaquer i el que Duran i Bas se diese de baja de la entidad: la excepcionalidad y aislamiento del acto quedan más que probados.

² Citemos el testimonio del crítico literario P.F. BLANCO GARCIA, *La Literatura española en el siglo XIX*, Madrid, 1894; cuando en la introducción a la parte tercer a («Las Literaturas regionales»), plantea el contraste que existe entre la tendencia europea a la unificación de «razas y nacionalidades» y a suprimir fronteras de un lado y, del otro, a rehabilitar, en medio de un resurgir general del regionalismo, organismos, lenguas, tradiciones y costumbres muertas. Sin embargo, tras un análisis más detallado, afirmará que el regionalismo envuelve, «en el fondo, cuando no se le extrema y saca de quicio, condiciones de justicia y sensatez derechamente opuestas al desorden y al espíritu revolucionario (...)» (p. XI); según él, la literatura catalana moderna vive influenciada por Madrid y París, y vive más del espíritu moderno que de la tradición. En el Ateneo Barcelonés, en 1884 se había producido una renombrada confe-

La estrechez de miras que podría conferirse a una intelectualidad que persiste en la referencia catalanista como una perduración romántico-ruralista y como una anacrónica resistencia a la consolidación del Estado liberal moderno-europeo (una especie de resistencialismo defensivo y restrictivo con regusto clerical y de nostalgia carlista tras la derrota militar de este movimiento a principios de 1877³), se desvanece cuando contrastamos la actuación de conjunto de esta intelectualidad que se mueve en el marco urbano barcelonés con la dinámica sudeuropea general⁴.

En el plano de las ideas, por ejemplo, la significativa impronta de Maurice Barrès sobre el mundo cultural catalán fue inmediata⁵; así mismo, su asimilación generalizada como visión continuadora de la obra de Taine, de Le Play, y aun de Renan (del que se llega a olvidar su visión peligrosa de la *Vie de Jésus*, por parte

rencia a cargo de Emilio Castelar, donde éste intentó demostrar cómo la práctica de las literaturas regionales no debía comprometer necesariamente la unidad de la patria española.

³ Fue Valentí Almirall uno de los primeros en iniciar este tipo de descalificaciones de la derecha catalanista, al enfrentarse partir de 1877 con: los conservadores barceloneses que desde la dirección del Ateneo Barcelonés impedían la difusión del positivismo (prohibición del ciclo de conferencias de Pere Estasén de enero 1878, y creación de un alternativo Ateneu Lliure de Catalunya, marzo 1878); los literatos social y políticamente conservadores de «La Renaixensa», dado que Almirall buscaba un espacio propio alternativo (que conseguirá desde la aparición del «Diari Català», 4/5/1879); o al núcleo católico surgido alrededor del Seminario de Vic (aparición de «Jovent Vigatà Catalanista» y de «La Veu del Montserrat» en 1878) y el inicio de su actuación barcelonesa (primeros pasos de Jaume Collell en la Secció Catalanista de la Joventut Catòlica: 1878); etc. Las críticas de Almirall aumentaron de tono con las tensiones producidas por los primeros efectos de la filoxera en el campo catalán (1880) y en medio de polémicas político-profesionales tan tensas como la que rodeó la planificación de la Exposición Universal de Barcelona. Pero, como ocurriría tiempo después con críticas similares de gente como Pere Coromines o Antoni Rovira i Virgili, estas descalificaciones no impidieron los contactos y colaboraciones, el respeto mutuo y la convicción de que se compartían fuentes de inspiración, planteamientos de fondo y hasta estrategias.

⁴ Desde los años ochenta, la proliferación de secciones periodísticas donde se presentaba el avance de los regionalismos y nacionalismos europeos, así como de los planteamientos estatales descentralizadores, fue espectacular. En la catalanista «La Renaixensa» (creada por Pere Aldavert en 1871) uno de los principales comentaristas extranjeros fue el arqueólogo Pelegrí Casades i Gramatxes (1855-1947), secretario del Ateneo Barcelonés en 1898, muy activo en el asociacionismo católico (con colaboración periodística en «El Correo Catalán») y en el excursionismo catalanista. Según confesión propia, sus crónicas las realizaba a base de la lectura sistemática de «Le Temps» y de «Le Journal de Genève». Vid. *Memòries d'un home que no arribà enlloch*, inédito localizado en Institut Municipal d'Història de Barcelona.

⁵ En la Biblioteca del Ateneo Barcelonés figuran primeras ediciones originales, así como sucesivas traducciones de la obra barresiana. De *Les Déracinés* (1897) se dió puntual referencia de su aparición; tres meses después de su aparición en Francia, Joan Maragall, en el «Diario de Barcelona» (18/12/1897), en artículo titulado *La energía nacional*, alude a los peligros de una educación demasiado idealista y dogmática (kantiana) como la francesa, que crea una juventud «sin punto de apoyo en la realidad, desligados completamente de todos los órdenes naturales de la vida desarraigados».

de individuos que paralelamente no permiten ninguna fisura en la defensa del fundamento religioso del orden social concreto que les rodea ⁶). Así pues, nos referimos a la adopción de unas influencias aplicables a la estrategia, y sin fisuras aparentes en el orden teórico-metodológico, ante lo que podía significar de cuestionamiento vitalista de una teóricamente anterior forma de vida «positivista» ⁷.

Lo interesante es observar cómo la influencia barresiana no fue tan sólo intelectual, como ilustraba el caso de Maragall y de su novedosa influencia en la intelectual a la francesa, «democratizada» a través del vehículo periodístico ofrecido, paradójicamente, por el portavoz conservador más antiguo y característico de la ciudad: el «Diario de Barcelona». La influencia de Barrès se ligó enseguida con la práctica para-política que acabaría concurriendo en la Lliga Regionalista (primavera de 1901); pero, en un principio, se movió en una línea muy cercana a las posturas antiparlamentarias que proliferaban en los movimientos regionalistas del país vecino y en general del sur de Europa, sin que ello les impidiese pensar siquiera que su proyección público-política pudiese quedar mermada. No es de extrañar, pues, que este legado barresiano calase muy hondo, y que se constituyese en una influencia de primer orden, mucho más allá de la violenta y espectacular, pero a la postre eminentemente coyuntural, irrupción de las influencias modernistas, más o menos ibsenianas y más menos que más nietzschanas ⁸.

⁶ En el plano oficial, sin embargo, podemos aludir al caso del obispo de Barcelona Català, quien acató con presteza el veredicto del Tribunal de la Sagrada Congregación del Índice condenando (1895) algunos manuales del profesor de Historia Natural de la Universidad de Barcelona, el librepensador y evolucionista darwiniano Odón de Buen; y llegó a pedir la supresión de sus clases. El episodio movilizaría a las fuerzas políticas locales y generaría un episodio que no terminaría hasta 1896, ejemplificando hasta qué punto, en Barcelona, existía una profunda tensión entre la moderna evolución de las elites intelectuales y las acciones con trascendencia institucional y pública.

⁷ La biblioteca particular (y las notas referentes a sus lecturas), de Prat de la Riba son muy elocuentes al respecto. En una de ellas asegura que «la filosofía eminentment sistemática de Comte no entrà a Catalunya; en canvi la filosofia spenceriana (que representà una reacció contra aquella) i el positivisme artístic-històric de Taine i de Renan, sí». Vid. E. JARDÍ, *El pensament de Prat de la Riba*, Alpha, Barcelona, 1983 p. 31. Prat conoce la obra de Taine y biografías suyas (como la de P. Bourget); la biblioteca del A. B. recibe la primera edición del volumen I de *Les origines de la France contemporaine* (1892); de Renan posee los 19 volúmenes de su obra completa, *La réforme intellectuelle et morale de la France*, así como diversos tomos de su correspondencia; de H. Spencer existe la 1ª edición en inglés de su tratado de sociología (Londres, 1873-1881) y, entre otras obras, la traducción de *L'Home contra l'Estat*, de la barcelonesa Ed. Joventut (1905).

⁸ Incluso llegaron a ser posibles algunas declaraciones, que en otro contexto hubiesen resultado del todo intolerables, como la del ultracatólico Prat de la Riba al asegurar que Catalunya podía ser católica o hasta librepensadora (!) mientras no perdiese su consciencia de nacionalidad. Se venía a coincidir, así, con la primera oleada intelectualmente eufórica de Action Française, representada, entre otras cosas, por la conferencia fundacional pronuncia-

La defensa de la identidad regional-nacional, a partir de aquí tendrá una tendencia natural a incorporar tintes regeneracionistas de reivindicación clásica «antinórdica», como ocurre frecuentemente en el resto del área mediterránea de influencia francesa, sobre todo después de 1870. La adopción de este tipo de regeneracionismo, que rompía con los métodos del criticismo social-literario tradicional, así como su popularización periodística y política, en Cataluña fue rápida y sujeta a una constante modernización y adaptación de sus planteamientos a la realidad cambiante del área barcelonesa.

No olvidemos que el Ateneo Barcelonés recibió puntualmente la «Revue des Deux Mondes» entre 1844 y 1936, así como su complementaria italiana «Nuova Antologia», puesta al día por Francesco Protonotari unos años antes. De esta forma, el Ateneo se constituía en otra de tantas plataformas desde las que, de San Paterburgo a Lisboa, se hizo posible la difusión rápida de todo un conjunto de preocupaciones, conceptos, áreas de reflexión y elementos de valoración y actuación ampliamente compartidos por los distintos sectores intelectuales y profesionales europeos. No olvidemos que la «Revue des Deux Mondes», en 1914, tiraba 400.000 ejemplares, cifra espectacular para una revista que no dejaba de ser un órgano de difusión de la alta cultura de la época.⁹

De esta forma, a medio camino entre el culto a los propios muertos (temática hasta entonces bien poco frecuente por nuestras latitudes) y la atención sociológica a los vivos sociales en presencia (esto es, atención sociológico-científica, que por fin superaba el plano del viejo doctrinarismo), todo este conjunto de viejas y nuevas preocupaciones contactará – también al igual de lo que sucede en Francia o en Italia, pongamos por caso – con el centro mismo del debate cultural general que se fragua en el continente¹⁰.

da por Henri Vaugeois (20/6/1899), donde aseguraba que «La morale française ne dépend pas d'une théorie... Elle peut être athée». Sin duda se respira un ambiente similar, que luego explotará hasta la saciedad el movimiento novecentista.

⁹ Desde las páginas de estos verdaderos portavoces de la intelectualidad europea, antes de fines de siglo se difundieron preocupaciones marco donde predominaban los temas de psicología colectiva, de definición racial de los pueblos, de la evaluación de la nueva conciencia de «masa», de la crisis de la ideología liberal (papel destacado del director del portavoz francés desde 1890, Ferdinand Brunetière), etc. Estos temas, hasta entonces ajenos a la reflexión catalanista, empezarán a hacer acto de presencia en las páginas de «La Renaixensa» y en los ciclos de conferencias. Las definiciones de catalanismo que realizan en este portavoz individuos formalmente tan distintos como el médico psiquiatra D. Martí i Juliá y Josep Pijoan pueden servir de ejemplo. Digamos también que la Biblioteca del Ateneo recibió el «Annuaire de la Revue des Deux Mondes» (1860-1864).

¹⁰ Uno de los elementos más destacados de la vida cultural barcelonesa de la etapa de la Restauración lo constituyó la revitalización de la biblioteca del Ateneo Barcelonés, siguiendo la idea de Duran i Bas de centrar con ello la modernización del sector intelectual local y su capacidad intervencionista, dado el bajo nivel y el anacronismo que presentaba la

Así mismo, conectará con la ayuda activa de todas las ciencias que están adquiriendo personalidad y funcionalidad en este tenso «fin de siècle»: estadística y economía política¹¹, sociología, antropología¹², etnología, psicología, medicina

Universidad. Partiendo en 1875 de un núcleo de unos 6500 ejemplares y subscripción a 42 diarios y 79 revistas, la biblioteca contó con la orientación de gente como Almirall (que procuró incrementar la impronta anglosajona). J. Yxart, J. Coroleu o S. Sanpere i Miquel. Uno de sus presidentes, Fco. López Fabra, llegó a explicitar que se buscaba emular las bibliotecas británicas, especializadas y orientadas a facilitar la praxis profesional de sus usuarios. En 1880 se declaraban unos 8500 volúmenes, unos 2000 de los cuales publicaciones periódicas; dado este volumen y con motivo de la Exposición de 1888 se encargó la realización de un catálogo moderno a J. Zulueta y a J. Coroleu: lo terminaron en 1891, año en que la biblioteca tiene 18.000 volúmenes (en 1893 ya son 20.000). En 1889 se acuerda publicar el catálogo de los 287 «folletos regionales» recogidos desde 1886 y reflejo de las relaciones intercorporativas y de las aportaciones de socios y conferenciantes (actualmente, esta colección supera las 5000 unidades y constituye un tesoro único por catalogar). A partir de los años 90 se reproducen las quejas de los bibliotecarios sobre la imposibilidad de acomodar y catalogar los fondos, así como para dar satisfacción «a las peticiones de los señores socios», o a la llegada de bibliotecas enteras que se compran (como la Biblioteca Amer, con sus ricos fondos antiguos y más de 6000 volúmenes). A fines de siglo serán J. Massó i Torrent i E. Moliné los encargados de actualizar el catálogo.

¹¹ Aquí las referencias de incorporaciones a la Biblioteca del Ateneo son innumerables e indican una especialización que va más allá de los grandes nombres conocidos. Citemos la fuente de información que se obtuvo de la incorporación sistemática de la «Biblioteca di Scienze Politiche» dirigida por A. Brunialti (textos de E. Boutmy, Gladstone, Summer-Maine, etc.); también de la italiana «Biblioteca dell'Economista». Se incorporan, además, los «Annales de l'École Libre des Sciences Politiques» (1888-1896), prestigiosa institución fundada en París en 1872 y dedicada a estudios diplomáticos, de geografía política y de economía social (fundador E. Boutmy, muy influido por Taine); también hallaremos la más antigua «Année Géographique» (París, 1862-1878), o la «Gazette Géographique et Exploration» (1885-1886), así como los «Archives Diplomatiques» (París, 1873-1877). No faltó tampoco una exhaustiva representación de la obra de los principales profesores de la citada Escuela Libre de Ciencia Política de París: Michel Chevalier (trabajos sobre USA, sobre la organización del trabajo, sobre la nueva dimensión que adquiriría la propuesta proteccionista económica, sobre la miseria en la nueva sociedad industrial o sobre el porvenir de la civilización, en este último caso en extracto aparecido en la «Revista Española de Ambos Mundos»), de A. Sorel y sus trabajos de crítica histórica (muy especialmente su gran obra *L'Europe et la Révolution Française*, 8 vols., 1885-1904), o del especialista en geopolítica francés E. Levasseur (*Histoire des Classes ouvrières en France depuis la conquête de Jules César jusqu'à la Révolution*, París, 1859, o su *Précis d'Economie Politique*, París, 1886). Buena parte de estas influencias se incorporaron a la nueva estrategia del intervencionismo intelectual y del catalanismo conservador desde las páginas de crítica bibliográfica de la «Revista Jurídica de Cataluña», inspirada por el catedrático de derecho J. M. Planas Casals desde febrero 1895 y animada por Jaume Torné, Narcís Pla i Daniel i, sobre todo, E. Prat de la Riba (recensiones y fragmentos de Taine, Foustel de Coulanges, De Maistre, Summer-Maine, Beudovín, Schulten, etc).

¹² Se trata de una temática novedosa explicada por el médico catalanista Bartomeu Robert e impulsada desde su presidencia del Ateneo Barcelonés en 1881-1882. Con todo y adscribirse a una línea espiritualista (incorporación a la Biblioteca de la obra del sociólogo y antropólogo de la religión y la lengua Max Müller, de gran impacto entre los regeneracionis-

legal¹³, geopolítica, etc. Conectará, así mismo, con la necesidad de intervención público-política que hemos visto empieza a manifestar abiertamente el sector intelectual-profesional ante la constatación de que se están hundiendo las bases éticas, políticas e institucionales sobre las que venía fundamentándose el orden social. Conectará, en definitiva, con la vocación del intelectual de convertirse en el elemento normalizador del nuevo nacionalismo que servirá de acoplamiento a la «futurista» sociedad de masas que ya se adivina por todas partes¹⁴.

Por lo que llevamos apuntado hasta aquí se comprenderá que la fijación de los límites y de los grandes condicionantes por donde transcurrirá este mundo cultural catalán finisecular resulta un tema complejo, a menudo aparentemente contradictorio al quedar subsumido a la presencia y sucesión de escuelas y tendencias que a menudo chocan con virulencia, y siempre de sumo interés.

Fijémonos, por ejemplo, en un intelectual tan pintoresco (bohemia de la «bohemia dulce» de la gente más o menos acomodada), tan particular (artista, con estudios de medicina en París, periodista, regeneracionista, federal, modernista al estilo nietzschiiano, etc.) y tan alejado del grupo humano que anima la fijación del catalanismo político, como es Pompeu Gener. En 1887, en su obra *Herejías*, afirmará, por ejemplo, que: «Barcelona tiene una tradición científica que data ya de la Edad Media; pero sin ir tan lejos, en este mismo siglo, el movimiento intelectual, aunque menos tenso que en Madrid, ha tenido más importancia e intención»¹⁵.

tas españoles), la difusión del Dr. Robert llegó a escandalizar al conservadurismo local. La Biblioteca del Ateneo está suscrita, además, a revistas como «L'Anthropologie» de París (1890-1932) y permite la relación con la temática médico-legal a través de la incorporación de buena parte de la obra de autores como el turinés Cesare Lombroso. La colaboración del Dr. Robert con los jóvenes abogados catalanistas (Duran i Ventosa, Joan Giné i Partegàs, Ildefons Suñol, etc.) llegó al extremo de organizar en el Ateneo un ciclo de conferencias (1890) sobre las posibilidades que ofrecía el hipnotismo.

¹³ Los temas médico-higiénicos venían teniendo una gran resonancia desde el siglo XVIII, en estrecha relación con el crecimiento y la transformación de Barcelona. A parte el importante fondo de obras y folletos, la Biblioteca del Ateneo estaba suscrita, entre otras, a «Annales d'Hygiene Publique et de Médecine Légale» (de 1879 en adelante), a la parisina «Gazette des Hôpitaux Civils et Militaires» (1884), a la milanese «Gazzetta Sanitaria» (posterior), a los «Archives d'Anthropologie Criminelle, de Medicine Legale et de Psychologie Normale et de Pathologie» (1908-1914), etc.

¹⁴ Queremos aludir a la visión que aportó G.L. Mosse, «Futurismo e cultura politica in Europa: una prospettiva globale», en RENZO DE FELICE, ed. *Futurismo. Cultura e Politica*, F.G. Agnelli, Torino, 1988, pp. 13-31.

¹⁵ P. GENER, *Cosas de España. Herejías nacionales. El renacimiento de Cataluña*, Imp. F. Giró, Barcelona, 1903 p. 135. El texto citado constituye con toda seguridad una reflexión hecha al filo del impacto causado por el discurso presidencial hecho por Gaspar Nuñez de Arce en el Ateneo de Madrid de título oficioso: «Estado de las aspiraciones del regionalismo en Galicia, País Vasco y Cataluña» (8/11/1886). En él conceptuaba el regionalismo de corrien-

Esta resonancia e intencionalidad, tan significativas, sabemos que terminarán concurriendo de forma mayoritaria en el nacionalismo conservador de principios del siglo XX, superando el testimonialismo moralizante y crítico del vitalismo modernista, en un intento de substitución pública no exenta en ocasiones de notorias violencias interpretativas, conceptuales, profesionales y hasta vitales ¹⁶.

Este decantamiento hacia el intervencionismo intelectual novecentista se consolidó con suma rapidez, a pesar de conocerse la opinión generalizada en amplios sectores científicos y políticos y de la nueva prospectología que se lanza a diseñar el nuevo siglo XX, según la cual el nacionalismo debía considerarse obsoleto y superado, una corriente más propia de nostálgicos provincianos que otra cosa ¹⁷.

Joaquín Costa es un buen representante de esta postura, que a la postre se demostraría tan equivocada. En 1900, y con la mirada puesta fundamentalmente en la movilización del regionalismo catalán, no dudará en generalizar: «Hecha España nación europea y siglo XX, el regionalismo perderá la mucha o

te trasnochada, tan sólo importante en Barcelona, «concepción artificial y artificiosa de unas cuantas inteligencias demasiado apasionadas», fruto, seguía, de que Barcelona no acepta la capitalidad de Madrid, con todo y que el centralismo fuerte hubiese sido el único elemento que habría permitido superar la profunda crisis persistente a lo largo del XIX español.

¹⁶ El peso cultural-político que siguió teniendo esta «manipulación» novecentista, así como la hegemonía que han mantenido los análisis que parten de la crítica literaria o artística (muy especialmente la «hiper revalorización» de la arquitectura y de la Ciudad modernistas), de una forma u otra han hecho prevalecer a menudo las interpretaciones maniqueístas que aluden a la sucesión de estilos (E. Díaz Plaja o Cirici Pellicer en los años 50); a la confrontación entre derechas e izquierdas (gran resonancia de la interpretación a-histórica de J. SOLÉ TURA, *Catalanisme i revolució burgesa. La síntesis de Prat de la Riba*, Ed. 62, Barcelona, 1967) con notoria influencia de un academicismo materialista histórico (obras de J. Murgades); a la oposición entre aperturismo universalizante y anarquizante de los modernistas versus el clericalismo localista y restrictivo de los novecentistas (los brillantes «apuntes de consumidor» de JOAN FUSTER, *Literatura Catalana Contemporània*, Eds. 62, Barcelona, 1972, a pesar de su innegable utilidad, abundan en este tipo de dicotomía); este tipo de contraposiciones aún se hallaban presentes en la obra colectiva de 1980, AA.VV. *El temps del modernisme*, Pub. de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1985. Una interpretación, a nuestro juicio la más sugerente, que se zafaba de esta postura en E. VALENTÍ FIOU, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Ariel, Barcelona, 1973; y un intento de síntesis, a menudo desigual pero de gran impacto, en JOAN LL. MARFANY, *Aspectes del modernisme*, Curial, Barcelona, 1975. Citemos finalmente, más en la línea Valentí, en el que el análisis en profundidad suaviza el presentismo implícito en las contraposiciones excesivas, JORDI CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el modernisme*, Barcelona, 1983; así mismo, desde el campo de la historia de las ideas, el estudio introductorio de VICENTE CACHO, *Els modernistes i el nacionalisme cultural. Antologia*, Biblioteca dels Clàssics del Nacionalisme Català, 3, Barcelona, 1984.

¹⁷ En relación a esta espectacular confusión, explicable sólo por la sugestión de la dinámica política internacional que gira en torno a la confrontación imperialista, sigue teniendo un gran poder de sugerencia el viejo texto de ISAIAS BERLIN «Nacionalismo: pasado olvidado y poder presente», en *Contra la corriente. Ensayos sobre historia de las ideas*, FCE, Madrid, 1993, reimpresión, pp. 415-438.

poca virulencia que lleve en la sangre, inclinándose la balanza del lado de la descentralización. Confirmada, por el contrario, en su condición actual de potencia asiática y siglo XV, el descontento de la bandera seguirá en aumento, acabando la balanza por inclinarse del lado de la separación, cuando no del anexionismo: cansadas las provincias de ser otras tantas Cubas humilladas y explotadas, colonias de Madrid o de Barcelona, pedirán convertirse en otras tantas Argelias protegidas y bien gobernadas, colonias de Londres o de París»¹⁸.

Este tipo de preocupación, evidentemente no compartida ni por la intelectualidad catalana menos comprometida con la estructuración del catalanismo político, procuró contrastarse desde Barcelona con la dinámica internacional. Así, por ejemplo, podemos destacar el caso de A.E. (siglas que identificamos con Antoni Elias de Molins, archivero e historiador positivista, co-fundador con J. Pella y Forgas de la «Revista Histórica Latina», 1874-1877), quien va a demostrarse un atento observador de las movilizaciones regionalistas y regeneracionistas del momento sudeuropeo, en las que busca algo más que la motivación política concreta¹⁹.

En 1890, el mencionado A.E. comentará unas declaraciones hechas por el premier italiano F. Crispi, en el sentido de que el nacionalismo no tardaría en desaparecer ante el problema actual por excelencia, esto es, la cuestión social. Nuestro A.E. contesta al político italiano de forma contundente, diciéndole que no se ha apercibido de que el nacionalismo ya es la protesta de fondo contra las realidades supranacionales realizadas por la fuerza; y terminar asegurando que «la cuestión de las nacionalidades no es más que la cuestión social, de tal manera que Crispi, sin sospecharlo, no ha hecho más que cambiar los términos del problema»²⁰.

¹⁸ Prólogo a la obra de A. ROYO VILLANOVA, *La descentralización y el regionalismo (Apuntes de actualidad)*, Zaragoza, 1900, p. XVI.

¹⁹ No será el caso de un Francesc Cambó, comentarista de la política extranjera y especialmente de los movimientos regionalistas extranjeros en el semanario «La Veu de Catalunya». Aquí hallamos la búsqueda abierta de un modelo para la actuación política del nacionalismo catalán y hasta de los apoyos necesarios para su consolidación. Es interesante ver la forma como más tarde lo reinterpretará en sus *Memòries. 1876-1936*, Alpha, Barcelona, 1981. Para un análisis brillante del tema Vid. JOAQUIM COLL, *El catalanisme conservador davant l'afar Dreyfus (1894-1906). Regionalistes francesos i catalanisme a la fi de segle*, Curial, Barcelona, 1994.

²⁰ A.E., *El regionalismo en el extranjero*, «La España Regional», IX, V (1890) p. 234. Esta revista (1886-1893), con claras influencias y coincidencias con la francesa «Revue des Deux Mondes», fue una plataforma donde coincidieron los universitarios conservadores, los catalanistas culturales próximos a los Juegos Florales, la intelectualidad positivista y los intelectuales y profesionales que a través del mundo corporativo local buscaban un mayor intervencionismo público, así como modernizar sus contactos con los sectores económicos organizados. Además, constituyó una plataforma de contacto con la intelectualidad periférica española: A. Campián, Rafael Altamira, Emilia Pardo Bazán o Alfredo Brañas, entre otros.

Uno de los rasgos que caracterizan el medio cultural catalán ochocentista se refiere, precisamente, a la voluntad manifiesta de sus protagonistas de modernizarse, de independizarse y de ligarse funcionalmente con el mundo del poder y de la burguesía económica, como forma de precipitar la consolidación de un mercado de consumo de meritocracias y culturas emancipadas de los tutelajes antiguos²¹.

Una de las revistas que desde Madrid más va a sintonizar con esta movilización de los «catalanes» va a ser «La España Moderna. Revista Iberoamericana». Desde sus páginas se elogiará muy a menudo la modernidad que se respiraba en Cataluña, lo que Clarín definirá como «el adelanto envidiable de la cultura en la capital catalana», con un influjo inequívoco «de las modernas humanidades francesas»²².

Esta tendencia al intervencionismo ligado con lo que ocurre en otros ámbitos del sur de Europa, a menudo expresada con toda claridad, la fundamentarán en una triple estrategia: la independización respecto la cultura y la política cultural española oficial, a la que se le imputa todo tipo de arcaísmos y artificiosidades²³; la creciente identificación de la acción cultural con una labor «pa-

²¹ En relación con la movilización de los intelectuales y profesionales barceloneses al inicio de la Restauración, entre 1876 y 1877 se pondría en marcha una Unión de Corporaciones Científicas, Literarias, Artísticas y Económicas de Barcelona, cuya vida se prolongó hasta 1886, con el fin de atender a «cuanto tienda al desenvolvimiento de la vida intelectual y moral del país y para la protección y fomento de sus intereses materiales». La acción de la Unión estuvo en la base, por ejemplo, de la creación del Institut del Foment del Treball Nacional (mayo 1878, presidente J. Ferrer Vidal), de la formulación de un renovado proteccionismo y expansionismo (por ejemplo, en relación con la apertura del Canal de Suez), así como de la progresiva burocratización del resto de grupos económicos de presión y de su rápido acercamiento a las estrategias del regeneracionismo y a los postulados descentralizadores próximos al regionalismo (peso creciente de gente como Rahola o Guillem Graell). Otro campo privilegiado de actuación de esta nueva meritocracia que acabaría contactando con el catalanismo sería el de la arquitectura y del urbanismo, con un momento clave de inflexión en 1888, a raíz de la celebración de la Exposición Universal. Una de las piezas clave de esta fructífera relación fue Ll. Domènech i Montaner, quien en 1892 criticaba la general falta de visión de la intelectualidad catalanista, tan en desacuerdo con una ciudad de la capacidad de estímulo que tenía Barcelona. Vid. Ll. DOMÈNECH, *De com se pot fer lo Museu de la Història*, «Revista Catalana», II, VIII (2/1892) pp. 408-412.

²² CLARÍN, *Nota Bibliográfica*, «La España Moderna», I, VII (1889) pp. 212 y ss. Claro está que el autor aludía entre líneas a colegas catalanes de la talla de Joan Sardá o J. Yxart (éste último de mayor incidencia institucional); pero no olvidemos que Yxart intervenía en un certamen literario organizado en 1888 por el Ateneu Tarragoní de la Classe Obrera, donde aseguraba que la referencia a la nación (España) era vaga y contradictoria, y que, sin disgregarla, debía fomentarse el patriotismo local como el comportamiento más real y positivo cuyo estudio aportaría «datos a la cultura de la nostra regió catalana», (sic). Vid. J. YXART, *Del patriotisme local*, «Revista Catalana», I, 1, (1/1889) pp. 22-26.

²³ El debate que sustenta este punto, a la larga un verdadero lugar común de tertulia pero compartido por muchas formulaciones programáticas de altura, puede seguirse en el

triótico-particularista» y ésta con una tarea institucionalizadora que hunde sus raíces en el XVIII de los Antoni de Capmany y de la Junta de Comercio²⁴; y, en tercer lugar, la justificación última de esta cultura en un total contraste con lo que se produce en Europa, justificación última de que puede sintetizarse una definición histórico-tradicional del país con la identificación con el que no se duda en llamar «siglo del progreso»²⁵.

Así pues, el catalanismo político de principios del siglo XX representará la confluencia de múltiples factores. Ello no significa que olvidemos la existencia de un sentimiento diferencial, ni la acción de factores externos que lo exacerbaban y hacían evidente a los ojos de amplios sectores de la sociedad catalana, especialmente en momentos de crisis generalizada y de vacío político-institucional como el que iba a precipitar la crisis colonial finisecular.

estupendo análisis realizado por HORST HINA, *Castilla y Cataluña en el debate cultural (1714-1939)*, Península, Barcelona, 1986 (1978 en edición alemana). Fco. Tubino, uno de los comentaristas castellanos más sólidos del mundo cultural catalán ochocentista, tendrá un empeño constante en demostrar la españolidad de Cataluña en el s. XVIII e inicios del XIX, tendencia que verá subvertida por la represión indiscriminada de Fernando VII contra personas, instituciones e ideas que ejerce especialmente en Cataluña. Entonces aludirá a Rubió i Ors diciendo que ya pensaba que su trabajo literario a la larga desembocaría en el político, aunque «no era ni siquiera una fase perceptible del trabajo de reconstrucción social», el protagonismo inicial de la cual «La renovación, pues, del sentimiento catalanista, no procede directamente de los agitadores políticos, sino del reducido número de hombres doctos, que profesando determinadas ideas filosóficas, exponían la conveniencia de respetar y seguir la tradición histórica de los pueblos». Vid. Fco. M. TUBINO, *Historia del renacimiento literario contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia*, Madrid, 1880 p. 212.

²⁴ Ya en 1856, el jurista conservador afín a la escuela de Savigny M. Duran i Bas, actuando como secretario de la Academia de Buenas Letras, afirmaba que la acción institucional de la intelectualidad era un inmejorable antídoto «antirrevolucionario»: «Cuando una nación presenta un espectáculo de esta clase, las corporaciones literarias que son dignas de sí mismas y quieren mantenerse fieles a su espíritu, salen a la defensa de los grandes principios sociales e históricos y luchan afanosas por la restauración de su imperio. Ejemplo es de ello la Academia de Ciencias Morales y Políticas del Instituto de Francia en 1849, y ejemplo es también de ello nuestra Corporación». Vid. *Real Academia de Buenas Letras (Sesión Pública del 2/11/1856)*, Barcelona, 1857, p. XVIII. El mismo Duran, a partir de 1876, lanzará la iniciativa de una Unión de Corporaciones Literarias, Artísticas y Económicas de Barcelona (en su seno se planteará por primera vez la necesidad de realizar una Exposición Universal), que sirviese de contrapeso a los poderes locales, a la política oficial canovista y a la acción oligárquica de los grupos económicos de presión.

²⁵ La voluntad de superar el dirigismo cultural de la capital hasta después de 1888 no intentó la expresión política de conjunto que se le correspondiera y evidenciara en el conjunto Peninsular. El mencionado P. Gener, más tarde, no dudará en afirmar que: «Barcelona de hecho es una ciudad mucho más populosa que Madrid, un verdadero centro super-orgánico europeo, la segunda capital latina del planeta. Y ella, con toda Cataluña, sintiéndose con una personalidad fuerte y distinta de la de los demás pueblos de la Península, ha reclamado su Autonomía». Vid. *La cuestión catalana o sea la resurrección de un pueblo*, Barcelona, 1903, p. 256.

También en este caso, sin embargo, la distancia que mediaba entre la percepción de una sensibilidad diferencial y el compromiso político permanente que podía ligar al individuo con el movimiento organizado (no digamos con el partido político moderno) representaba un camino largo y complejo que debía alcanzar una cota suficiente de democratización y nacionalización real de la vida pública, de vertebración del sistema político-partidista adecuado. En Cataluña, la permanencia e imbricación política de los argumentos regeneracionistas no deja de sorprendernos. En parte puede explicarse por el choque que produce la primera actuación política intelectual, progresivamente contrastada con una masa nacional que molesta culturalmente a esta intelectualidad (recuérdese el impacto vital de la «Ciudad de las Bombas»), al tiempo que la atrae; con la conciencia de disponer, únicamente, de vehículos políticos e institucionales antiguos y adaptados a la vieja sociedad oligárquica, provinciana y anquilosada. En consecuencia, no puede sorprendernos que los planteamientos técnicos más adelantados los tendieran a combinar con estrategias políticas claramente arcaizantes (es típica la reivindicación del sufragio censitario frente al universal aún en 1907), con una tendencia natural a la reivindicación de formas de relación intelectual-pueblo nacional más directas y menos sujetas a la determinante del sistema político oficial, en este caso el canovista de los partidos de turno²⁶.

La historia de los pequeños grupos y de las teorías minoritarias que jalonan este proceso la conocemos sobradamente pero no nos basta. Nuestro interés de ahora estriba en contrastar esta dinámica local más conocida con la que justifica unas formas nacionalistas que van a producirse en la mayor parte del sur de Europa a principios del XX. La inquietud intervencionista de la intelectualidad se repite en todos los casos. Así, pues, no podemos pensar que Cataluña pueda mantenerse ajena a la tendencia general, con una intelectualidad a la que solamente importe el dar salida a un pleito de tipo nacional heredado de sus antecesores de la primera mitad del XIX, y que afecte a grupos minoritarios que conviven de forma impermeable con un mundo que se desmorona a su alrededor. Y que encima tengan éxito y resonancia general²⁷.

²⁶ Puede verse una sugerente exposición de este proceso en Enric Ucelay Da Cal, «El «modernisme» catalán: modas, mercados urbanos e imaginación histórica», en J. L. GARCÍA DELGADO ed. *Los orígenes culturales de la II República*, Siglo XXI eds., Madrid, 1993, pp. 293-335.

²⁷ Desde el punto de vista del emergente regionalismo católico que en 1890 ha pasado de Vic a operar en Barcelona, J. Torras i Bages en 1892 publica en forma de libro los artículos que venía escribiendo desde 1886 con el título *La Tradició Catalana*, y el mismo año participa en el Congreso Católico de Sevilla para intentar dar una respuesta católica a la cuestión social que tanto le preocupa desde Cataluña. Esta coincidencia la aplica, además, a la explicación de las causas que han motivado la aparición de su obra capital: «Aquest estudi és la justificació d'un fet social que apareix per tota la faç de la civilitzada Europa d'una manera

La cuestión fue comprendida por sus protagonistas desde un principio. Así, un intelectual al que se califica de «catalán de corazón» (Antoni Rubió i Lluch) pero ajeno al movimiento catalanista, destacado renovador de los estudios históricos en Barcelona, de gran protagonismo en el mundo institucional local y especial significación en el importante campo de los archiveros y bibliotecarios (peso del Archivo de la Corona de Aragón y de la Biblioteca Provincial y Universitaria en la Renaixença) como es Antonio de Bofarull, no dudará en afirmar: «Cuenta el vasto campo del actual Catalanismo con dos clases de cultivadores: unos que desde un principio lo promovieron con una mira literaria y patriótica, y otros que han acudido a la voz de los primeros, jóvenes en su mayor parte, entusiastas, que se han aprovechado gloriosamente de la fecunda novedad, pero que se dedican más a crear que a estudiar y discutir reformas (...)»²⁸.

Conviene no perder de vista esta heterogeneidad de motivaciones que concurren a la formulación finisecular del catalanismo político. Desde mediados los años noventa, el ya mencionado clérigo Torras i Bages mobiliza a la juventud universitaria barcelonesa aludiendo a un «imperativo ético nacionalizador» que hemos de situar a medio camino entre el viejo regeneracionismo renaniano, el vitalismo más *à la mode*, la influencia neotomista y la vulgarización del testimonialismo nietzschiano. Tras la explosión de la famosa «bomba del Liceo», en 1893, el imperativo abandonará el Parnaso para bajar a la calle, y permitir con ello la definitiva y siempre tensa confluencia de las motivaciones ideológicas con las políticas, de las vivenciales con las profesionales: en definitiva, la eclosión de esta por otra parte tan efímera «edad de oro de los intelectuales».

A partir de este momento, la simple reivindicación nacional romántica quedará detenida en una vía muerta. El nuevo nacionalismo deberá combinar de manera natural la acción nacionalista política, orientada a la resolución positiva de la libertad política, con una acción nacionalizadora que pronto perderá el carácter movilizador en beneficio de la voluntad de integración social-nacional²⁹.

més o menys expressiva, éssent la reproducció d'una llei històrica que altres cops s'ha acomplert en el món» (sic), Vid. J. TORRAS I BAGES, *La Tradició Catalana. Introducció*, «Revista Catalana», II, VIII (2/1892) p. 369.

²⁸ ANTONI DE BOFARULL, «Filología». *El proyecto de ortografía catalana, por la Real Academia de Buenas Letras*, «Revista de Ciencias Históricas», 1 (Barcelona, 1880) p. 268. El autor declara estar animado de una voluntad normalizadora justificada por el hecho de que la recuperación de los Juegos Florales de Barcelona cumple ya su 20 aniversario; se declara así mismo ajeno al movimiento catalanista pero interesado en él, como un campo más que cultivar. Pero tampoco podemos olvidar que la ciencia política, las grandes administraciones, la geopolítica, etc. europeas del momento coinciden en poner el énfasis en el gran valor nacionalizador e integrador que tiene la lengua normalizada e impuesta a la masa de los ciudadanos nacionales. Vid. E.H. HOBBSAWM, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Crítica, Barcelona, 1991.

²⁹ El catalanismo abandonará muy pronto el inicial intento de generar un movimiento sin-

Pero, más allá de esta funcionalidad normal en un movimiento que se presenta en clave nacionalista, este catalanismo se presentará como un movimiento que enfatiza la labor político-institucional: política y cultura puestos al servicio de un proyecto de inspiración intelectual-profesional que busca la democratización equilibrada de la sociedad (se hablará con toda naturalidad de «tradicionalismo evolutivo»), sin merma de su imprescindible modernización.

Los más arriesgados hablarán de futurismo ya desde 1904. Y lo harán, precisamente, como antídoto contra cualquier reminiscencia de Taine, exclusivamente conservadora e historicista³⁰. Pero se reconocerá muy pronto, por parte del mismo núcleo futurista y del propio Alomar, la hegemonía de los «prácticos» sobre los idealistas teóricamente agrupados en el bando republicano; a estos últimos les reprochará ser de izquierdas únicamente en sentido literario y ateneísta, comprometido con el ser realista y positivo, en definitiva, una versión de segunda categoría de la movilización intelectual conservadora a la que dice que «el mal de Taine es el gran sufriment de l'escola catalana»³¹.

Por todas partes, ya sea de forma directa o indirecta, a la postre el eco de las trincheras de la Gran Guerra limará todo el utopismo y la euforia inicial de este programa de intervención intelectual y relativizará en gran medida las confrontaciones entre izquierdas y derechas de los años anteriores al conflicto³². Con todo, la vinculación del intelectual con este catalanismo definido has-

dicalista nacionalista (Lluís Via, por ejemplo), pero abundará en las instituciones integradoras; citemos la Escuela Industrial, el Museu Social, el Institut de Cultura i Biblioteca Popular per a la Dona, la misma Caixa de Pensions per a la Vellesa i l'Estalvi i, desde los años de la Gran Guerra, la actuación impulsora y coordinadora del Institut d'Educació Nacional dependiente de la Mancomunitat de Catalunya. Vid. ALEXANDRE GALI, *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya (1900-1936)* (20 vols.), Fundació A.G., Barcelona, 1978 y ss.

³⁰ Aludimos a Gabriel Alomar (1873-1941) y especialmente a su conferencia en el Ateneo Barcelonés (18/6/1904), *El Futurisme*, Tip. L'Avenç, Barcelona, 1905. De gran impacto sobre la cultura catalana, el texto de Alomar fue recensionado en el «Mercure de France» en 1908, por lo que parece lógico que Marinetti conociera esta aportación antes de publicar su Manifiesto Futurista en 1909. En oposición conceptual y estratégica con el nacionalismo conservador que lideraba Prat de la Riba, Alomar propone adoptar una postura de ruptura con el viejo positivismo hasta las últimas consecuencias, y frente a la vetustez del ideal de Patria, oponer el de Ciudad y el de Filia, como tercer momento de una evolución cuyos dos primeros grados son la religión y la nación.

³¹ Se trata del texto de un artículo de Alomar, de principios de 1908, titulado «L'Escola filosòfica del catalanisme» que tuvo una gran resonancia entre los medios políticos e intelectuales de Cataluña. Un comentario significativo en *Controversia. La escuela filosófica del catalanisme*, «La Cataluña», 15 (11/1/1908), pp. 18-19. En las afirmaciones de Alomar se evidenciaba el reflejo de la unanimidad y el éxito electoral de Solidaridad Catalana tras la formulación del Programa del Tívoli (14/4/1907) en contraste con la evolución política concreta posterior, en el que la izquierda no lograba contrarrestar el auge conservador, a pesar del estallido de «escándalos» financieros, políticos y culturales relevantes.

³² En Barcelona, la sensación de que el intervencionismo directo del intelectual debía

ta aquí tendrá un efecto y una resonancia extraordinarios. Evidentemente, su impronta irá mucho más allá de la simple evaluación de unos resultados electorales que deben contrastarse en todo momento con la dinámica del sistema político de la Restauración.

La circunstancia de haber significado un movimiento integrador de la más moderna inquietud intervencionista de los intelectuales, va a dar al catalanismo esta propensión tan acusada a la burocratización y a la institucionalización de la vida pública, siempre con este ánimo que se sitúa a medio camino entre el resistencialismo cultural-nacional y el afán substitutorio frente al Estado central³³.

Pero, a la postre, esta circunstancia aparentemente limitadora es la que va a permitir que el inevitable proceso de modernización y democratización de la vida social y pública catalana, evidente en los años veinte, sea explícitamente catalanista, mucho más allá de lo que podría haberse pensado en un principio. Va a permitir, además, que descansen sobre un trípode formado por aquella acción política nacionalista originada por los intelectuales al inicio del siglo, por la acción cultural nacionalizadora que han teorizado y organizado alrededor de diversas opciones políticas (Lliga Regionalista, «El Poble Català», Centre Nacionalista Catalá, etc.), y por la acción institucional que han emprendido desde el primer momento (en el Ayuntamiento barcelonés desde 1902; en la Diputación desde 1907; y posteriormente desde la Mancomunitat de

vehicularse y apoyarse en una actuación política más concreta empezó a difundirse tras los efectos de la Semana Trágica de julio de 1909. En el otoño siguiente, en un ciclo de conferencias realizado en el Centre Autonomista de Dependents del Comerç i la Indústria, E. d'Ors avisará de la insensatez que había representado pensar, bajo los efectos de la euforia producida por Solidaritat Catalana (1906-1907), «tenir entre les nostres mans una ciutat, i apoiar-nos en ella i viure en ella i per a ella»; mientras que ahora, «Havem vist que tot lo per nosaltres intentat eren parcials i fragmentaries institucions (...) El nostre civilisme no era encara un ver classicisme», en «Revista Anyal», J. Horta, imp., Barcelona, 1911 pp. 7-73. Por su parte Ramon Rucabado precisaba, refiriéndose al impacto de los incendios durante la Semana Trágica: «Es todo un ideal el que ardió», Vid. *Después...*, «La Cataluña», 96 (7/8/1909) p. 475.

³³ J. BOFILL, uno de los principales colaboradores de Prat de la Riba, aludirá, por ejemplo, a su identificación con el «estatisme, revela en els seus escrits aquest afinadíssim sentit de les realitats socials, de la solidaritat nacional de l'estat, dels estaments i àdhuc dels individus» (p. 39); resaltando como «estableix sàviament una perfecte delimitació d'atribucions de l'Estat, dels organismes provincials o regionals i dels municipis, delimitació ideal basada en la realitat de les coses; delimitació pràctica, basada en l'actual legislació» (p. 40); aunque partiendo de la base del «deixament del poder central que s'és donat i repetit a Catalunya; singularment a Barcelona, abandonada durant anys i anys a la immoralitat, als delinqüents, a l'anarquia i al terrorisme» (p. 81); pero destacando como «actualment ja ningú no pot negar que el catalanisme no sols no ha degenerat en separatisme, sinó que ens ha dut un augment d'afectuositat, de sentiments federatius o fraternals amb les altres regions espanyoles» (p. 127). Vid. JAUME BOFILL, *Prat de la Riba i la cultura catalana*, (1910), Ed. 62, Antologia Catalana, 95, Barcelona, 1979.

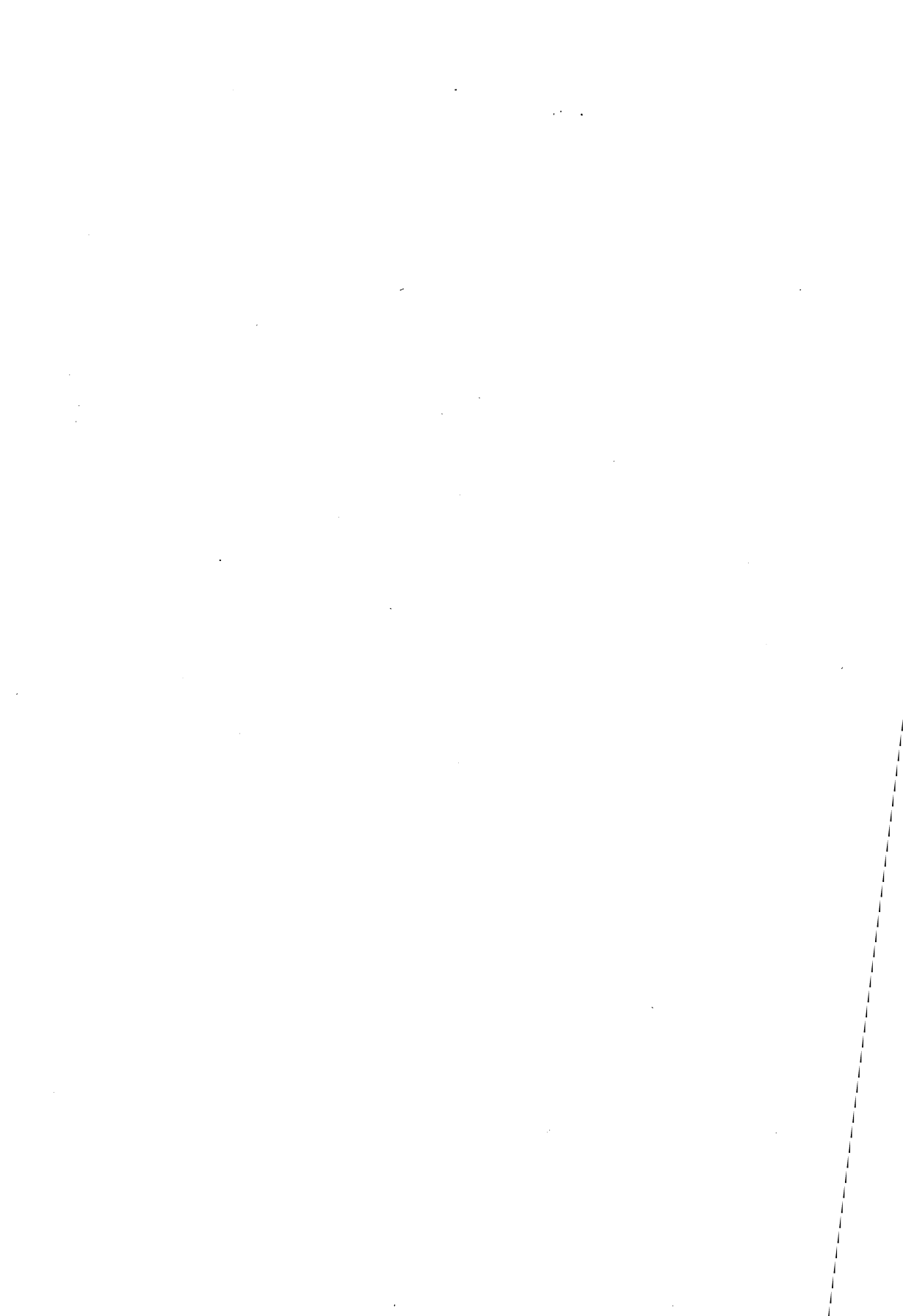
Catalunya, de 1914). Se trata de una actuación tendente a respetar y muy a menudo a consolidar la «sociedad civil» frente a la natural desconfianza que históricamente despierta el sistema político-electoral español.

De la discusión en pequeños cenáculos las más de las veces entre doctrinarios y provincianos (las famosas tertulias de café, de redacción o rebotica) se habrá pasado a la acción pública relevante de un sector de la sociedad que por un momento pretenderá la dinamización y transformación del conjunto del país. Ello no significa que las tertulias (las «penyes») vayan a desaparecer con la entrada del Novecientos. El crítico literario y periodista J. Pla se referirá al importantísimo lugar de «sociabilidad intelectual» que representará la «Penya Gran» del Ateneo Barcelonés aún en los años veinte, centro de difusión de gustos y modas en todos los campos. Lo que habrá sucedido es que la trabazón entre catalanismo, política y cultura determinará los campos de actuación intelectual y contribuirá decididamente a la modernización de la sociedad catalana.

La representatividad de Prat de la Riba en todo este proceso justifica de sobra la significación de primera línea que también adquiriría en la dirección política del catalanismo del primer Novecientos, sobre todo a partir de 1904. Con ello podemos concluir estas notas.

Efectivamente, Prat de la Riba se nos aparece como un verdadero prototipo de su época, profundamente adaptado a este gran momento de cambio que ha servido para lanzar a la intelectualidad a la que se adscribe hacia la esfera pública del ámbito sudeuropeo. En este sentido, muy pronto apreciaremos cómo Prat abandona la exposición de las jerarquías de valores a las que se dedicaría un intelectual «típico» de la etapa positiva anterior. En su lugar (y de ahí el gran peso que adquirirán los corpus periodísticos de estos intelectuales), Prat de la Riba destacará en la exposición de prioridades, reflejo del lugar central que está adquiriendo esta nueva necesidad de intervención. Claro está, cuando a partir de fines de la primera década del siglo XX estas prioridades comiencen a variar con celeridad, la gente signficada como Prat de la Riba envejecerán con rapidez; y así se les podrá convertir en símbolos, para transitar por la nueva sociedad plural y radicalizada que hace eclosión en los años veinte con estos pioneros metidos adecuadamente en los estantes de las bibliotecas y gabinetes³⁴.

³⁴ Para la evolución intelectual y estratégica de Prat de la Riba vid. E. Prat de la Riba, *La Nacionalitat Catalana. Compendi de la Doctrina Nacionalista* (a cura de Jordi Casassas), Biblioteca dels Clàssics del Nacionalisme Català, 30, Barcelona, 1993.



ASSUMPTA CAMPS

LA POÈTICA DE JERONI ZANNÉ
(DELS CONCEPTES DE TRADICIÓ
I MODERNITAT EN EL MODERNISME CATALÀ)

«Torniamo all'antica e sarà progresso»

Amb aquesta màxima de Verdi Jeroni Zanné resumia la seva poètica, tot tantant una de les presentacions d'autors estrangers més rellevant de la seva etapa com a crític literari de la revista modernista barcelonina «Joventut»¹; una màxima, val a dir, ben sorprenent tractant-se d'un escriptor que es professava «modernista»², i que s'expressava des de les planes d'una publicació que se'n proclamava obertament. En qualsevol cas, una màxima que caldrà explicar, atesa la paradoxa present en el concepte de modernitat sobre la qual es fonamenta.

Zanné és, bàsicament, un autor adscrit al corrent parnassià català. Més encara, podríem considerar que n'és el seu màxim exponent a Catalunya. I el parnassianisme, corrent poètic originàriament francès, es caracteritza, com és sabut, per la seva defensa de l'artifici literari, per la potenciació, en l'àmbit de la poesia, de l'habilitat tècnica, de la capacitat per cisellar el vers i, en darrer terme, per explorar els recursos; tant lingüístics i estilístics com temàtics i mètrics. En aquesta proliferació dels elements formals en detriment de la immediatesa de l'expressió poètica hi descobrim no tan sols un rebuig de la poètica romàntica, que privilegia el sentiment i l'emoció sinó, sobretot, una visió dualista del món, basada en la dicotomia Art/Natura, la qual és susceptible de diverses traduccions, totes elles recurrents en aquest període que se situa a cavall dels segles XIX i XX, però que és sempre reflex d'un conflicte latent entre l'Home i l'entorn. En efecte, en la mesura que l'actuació humana es concep, des d'aquesta posició, com una actuació adreçada a corregir i fins combatre les forces naturals, subjectes a l'atzar i en darrer terme al caos; més encara, en la mesura que l'art esdevé un paliatiu de la vida i, per tant, una via de redemp-

¹ VEGEU, J. ZANNÉ: *José Ma. de Heredia* – «Joventut», 12-X-1905, pp. 651-3.

² VEGEU, J. ZANNÉ: *Meridionals y septentrionals* – «Joventut», 21-III-1901, pp. 207-9.

ció del dolor que es desprèn de la contemplació del món, de les seves misèries, vulgaritats i mesquineses, ens trobem davant d'una poètica que dimana directament del pessimisme schopenhauerià³.

Ara bé, l'adscripció zanniana al parnassianisme revesteix, més enllà d'una reivindicació clarament formalista, una utilitat innegable en el context cultural català, marcat al tombant de segle per un corrent d'espontaneisme literari, present ja sigui en les abundants produccions d'un romanticisme tocatardà, generalment ben carrinclones, o en les nombroses i variades derivacions de la poètica maragalliana, que tingueren més o menys fortuna en aquells anys. Constitueix, en qualsevol cas, una opció personal per part de Zanné, que malda per evidenciar com és d'inviable la recerca d'una immediatesa de l'expressió en poesia sense que això comporti la caiguda en un «provincianisme» postromantic, és a dir, en una involució, en darrer terme. Apostar pel corrent parnassià esdevé, per tant, al tombant de segle, una opció que mira d'obrir nous camins poètics alhora – i en la mesura – que ofereix, de la mà del retorn a concepcions formalistes, l'oportunitat d'un nou culturalisme, en oberta polèmica contra les solucions espontaneistes coetànies.

El canvi de poètica es manifesta en Zanné, per una banda, en la presentació d'autors bàsicament francesos i italians afins a aquest corrent: Heredia, Leconte de Lisle, Carducci i D'Annunzio, entre d'altres; presentació que la revista «Joventut» durà a cap en els primers anys d'aquest segle, gràcies, fonamentalment, a les col.laboracions del mateix Zanné, entre d'altres, i de manera paral·lela a la tasca divulgadora endegada des d'altres publicacions a partir de 1904, com ara el diari barceloní “El Poble Català”. A nivell de creació literària, s'observa com una constant d'aquest corrent la defensa del sonet com la forma poètica per excel·lència. És així com, i precisament a l'entorn de la «batalla del sonet», qualla, entre 1902 i 1904, un moviment de condemna de l'espontaneisme literari que podem considerar, en gran part, derivat de la recepció del llegat parnassià en un corrent poètic que intenta obrir una nova etapa en el panorama català del XX sense negar totalment ni els postulats del regeneracionisme vitalista de la revista «Catalònia», ni tampoc les conquestes del simbolisme finisecular.

Ara bé, del mestratge parnassià es desprèn, per damunt de tot, un model de revisió crítica de la tradició literària, tant local com universal. Local, perquè el formalisme culturalista que defensa Jeroni Zanné, entre d'altres, constituirà, de fet, una temptativa de represa – concebuda con una nova albada – de la tradició catalana renaixentista, anterior, per tant, al període de decadència, en un esforç per traçar una línia de continuïtat cultural i obrir alhora nous camins, un cop ex-

³ El mateix Zanné ho exposava a *L'art (comentaris sobre'l concepte que d'ell ne té Schopenhauer)*. – «Joventut», 2-IV-1903, pp. 219-221.

haurida la veta romàntica⁴. Es tractarà, així doncs, d'un intent per revitalitzar la tradició literària, intent concebut sempre com un renaixement/retrobatment, que tradueix una peculiar visió organicista de la cultura, la qual és vista com un *continuum* fet d'apogeus i de decadències. I universal, dèiem, perquè proposa un model d'aproximació al patrimoni cultural, de més enllà de les fronteres i de tots els temps, on el món clàssic, tant grec com llatí, tindrà gran rellevància, ja que és en el qual hom (re)troba la pròpia rel cultural; una aproximació, val a dir, que coincideix plenament amb aquell eruditisme positivista i aquella recerca dels orígens, present de bon començament en el parnassianisme francès.

Certament, una tal reivindicació del món clàssic, recurrent en el parnassianisme, podia haver conduït a un neoacademicisme, o a l'afiançament de solucions com les de l'"École Romane" de Jean Moréas, a França, o bé al Noucentisme, sense oblidar la de Costa i Llobera en el seu recull poètic *Horacianes* (1906). Ara bé, el parnassianisme català explorarà, en efecte, la via del retorn a un classicisme i de l'artifici literari i del virtuosisme tècnic en la línia d'un neoculteranisme que parteix, però, d'unes bases diferents, les quals podríem definir com paganes i no cristianes (d'una manera molt evident pel que fa a Jeroni Zanné o a Gabriel Alomar). Més encara, l'organicisme cultural de què parlàvem es contempla en Zanné, de fet, com una dialèctica entre la tradició i la modernitat, presentada d'una tal manera que ve a traduir el misteri dionisiac de l'alternància mort/regeneració i és, alhora, manifestació d'una concepció circular del temps, que aquí evoluciona des de la polaritat, segons una llei pendular. La modernitat, vista des d'aquest angle, perd, de fet, tota virulència avantguardista, i passa a concebre's com un retorn a una solució antiga, però no periclitada, la qual ressorgeix reactualitzada i plena de nova vitalitat. D'aquesta posició es desprèn, en darrer terme, una concepció del fet literari – i també artístic, en general – que des de la nostra òptica actual podem considerar ben moderna, en la mesura que pressuposa la interrelació estreta entre lectura i escriptura, o, si volem, entre recepció i producció, confoses en darrer terme, en una única activitat que anomenarem «crítica», ja que contempla tot acostament al patrimoni cultural com una revisió a nivell temàtic, lingüístic, estilístic i mètric. Tal com es formula a començaments de segle, constitueix, de fet, la clau d'un nou renaixement cultural, que Zanné entén que ha de ser l'inici d'una nova etapa d'esplendor literària. D'aquí que ens parli de «novella primavera poètica», i insisteixi en la capacitat de «regeneració», de reacció, en fi, en front del decadentisme deliquescents, de tall bàsicament

⁴ VEGEU, J. ZANNÉ: *Novella primavera poètica* – «Joventut», «El Poble Català», 4-V-1906.

maeterlinckiana, com el que presideix la producció literària dels primers anys del Modernisme⁵.

La proposta zanniana entronca directament, per aquesta via, amb el corrent llatínic que comença a prendre importància pels volts de 1895 a París⁶. Això és així en la mesura que aquesta nova tendència es contempla com un moviment de ressorgiment dels pobles llatins tant com dels seus valors i propis (meridionals, per tant, i no pas nòrdics), i de la seva cultura originària, és a dir, del món clàssic. A partir d'aquest moment, començarà a produir-se un canvi de signe, de caràcter tant ètic com estètic, en el decadentisme finisecular, el qual passarà a abominar, a la ratlla del nou-cents, de les «boires» i temptacions deliquescents i malaltisses, per remetre a un sensualisme de tall vitalista que entronca amb Nietzsche i amb D'Annunzio, entre d'altres. I que, en el pla formal, defensarà la claredat compositiva i el preciosisme formal.

Amb tot, cal dir que Zanné ocupa, de fet, una posició intermèdia en aquesta confrontació entre valors nòrdics i valors meridionals. Això s'observa, molt especialment, en la polèmica que sosté el 1906 des de les planes d'«El Poble Català» amb Manuel de Montoliu⁷, arran de la discussió, precisament, sobre com cal entendre el llatinisme i quin ha de ser l'abast real, en el renaixement català que propugna, d'aquest nou corrent en voga en Europa. En efecte, Zanné, a diferència de Montoliu, defensarà una visió de Catalunya com un país a mig camí, culturalment i geogràfica, entre el Nord i el Sud: una Catalunya «romàntica» i «clàssica», jànica, per tant. I això, sens dubte, perquè el progrés (també en l'ordre cultural) no es concep en Zanné si no és com a resultat d'una confrontació dialèctica, tal com apuntàvem més amunt, on a partir dels dos pols de la qual queda xifrada la nova síntesi cultural d'una Catalunya nova i esplendent per al nou-cents. És així com ni la seva professió de parnassianisme, ni la defensa dels autors «llatins» del nou corrent, no contradiuen en Zanné una revisió de l'idealisme romàntic, ben present, per altra banda, en la seva obra. Revisió que veurem més clarament exemplificada encara si tenim en compte la seva concepció del geni – de derivació carlyliana, tot i que s'exemplifica en figures com ara Wagner o fins D'Annunzio – com d'aquell qui realitza les grans

⁵ Pensem, per exemple, en les primeres col·laboracions de Raimon Caselles a «La Vanguardia», o bé en les festes modernistes de Sitges – especialment pel que fa a l'estrena de *L'intrusa*, de Maeterlinck, el 1893 –, així com en «L'Avenç» de la segona època, o en altres revistes, com ara «Luz».

⁶ Sobretot arran de la publicació de l'article D'E.-M. DE VOGÛÈ: *La renaissance latine. Gabriele D'Annunzio: poèmes et romans*. – «Revue des Deux Mondes», 1-I-1895, pp. 187-206.

⁷ Vegeu, en aquest sentí, ZANNÉ: *Llatinisme*. – «El Poble Català», 22-VI-1906; així com la resposta de MANUEL DE MONTOLIU: *Llatinisme. A l'amic G. Zanné* – 9-VI-1906 – i la rèplica del mateix ZANNÉ: *Sobre'l llatinisme*. – 15-VII-1906.

síntesis culturals. La seva diríem, en tot cas, que és una professió de classicisme especial, «romantitzat», com també és el cas de Gabriel Alomar, i no pas d'aquell classicisme de l'harmonia i de la norma, és a dir, de tall apol·lini, que en canvi predicarà per la mateixa època, i en tant que signe dels nous temps, Eugeni d'Ors, entre d'altres. En aquest intent per conjuminar el que Zanné entén que són les dues coordenades culturals – i fins racials – catalanes hi trobem evidenciada la línia directriu de la seva poètica, que xifrem com la recerca d'una fusió de l'esperit clàssic amb els sentiments moderns.

Al capdavant, és precisament en aquest dualisme del qual parlàvem en començar aquest article on ve a incidir en Zanné la revisió dels postulats idealistes. En efecte, en la mesura que l'art es constitueix en pal·liatiu de la vida, l'artifici esdevé en darrer terme una manera de corregir el desordre i la imperfecció imperants, tot donant forma a la Natura i investint-la de sentit. Així actua la màxima creació humana, la poesia, quan informa el món per mitjà de la paraula – el Verb –, de tal manera que confereix sentit a la col·lectivitat en què sorgeix. Vist des d'aquesta òptica, el poeta, en la mesura que persegueix amb la seva obra un propòsit «informador» i fins sublimitador, es veu investit amb els trets característics del geni romàntic. La raó última d'aquest formalisme culturalista que remet al parnassianisme francès tant com al corrent llatí, s'haurà de cercar en un intent de recuperació de l'idealisme romàntic, en la mesura que es diposita exclusivament en el poeta i en el llenguatge la capacitat de regeneració cultural – i no tan sols cultural, sinó també política en molts casos – de la col·lectivitat. D'aquí la recerca constant d'una més alta perfecció formal en l'expressió; d'aquí també, la raó d'un vistuosisme tècnic; i d'aquí, naturalment, els atacs constants als espontaneistes, i no tan sols per involucionistes, sinó fins i tot per «incivils».

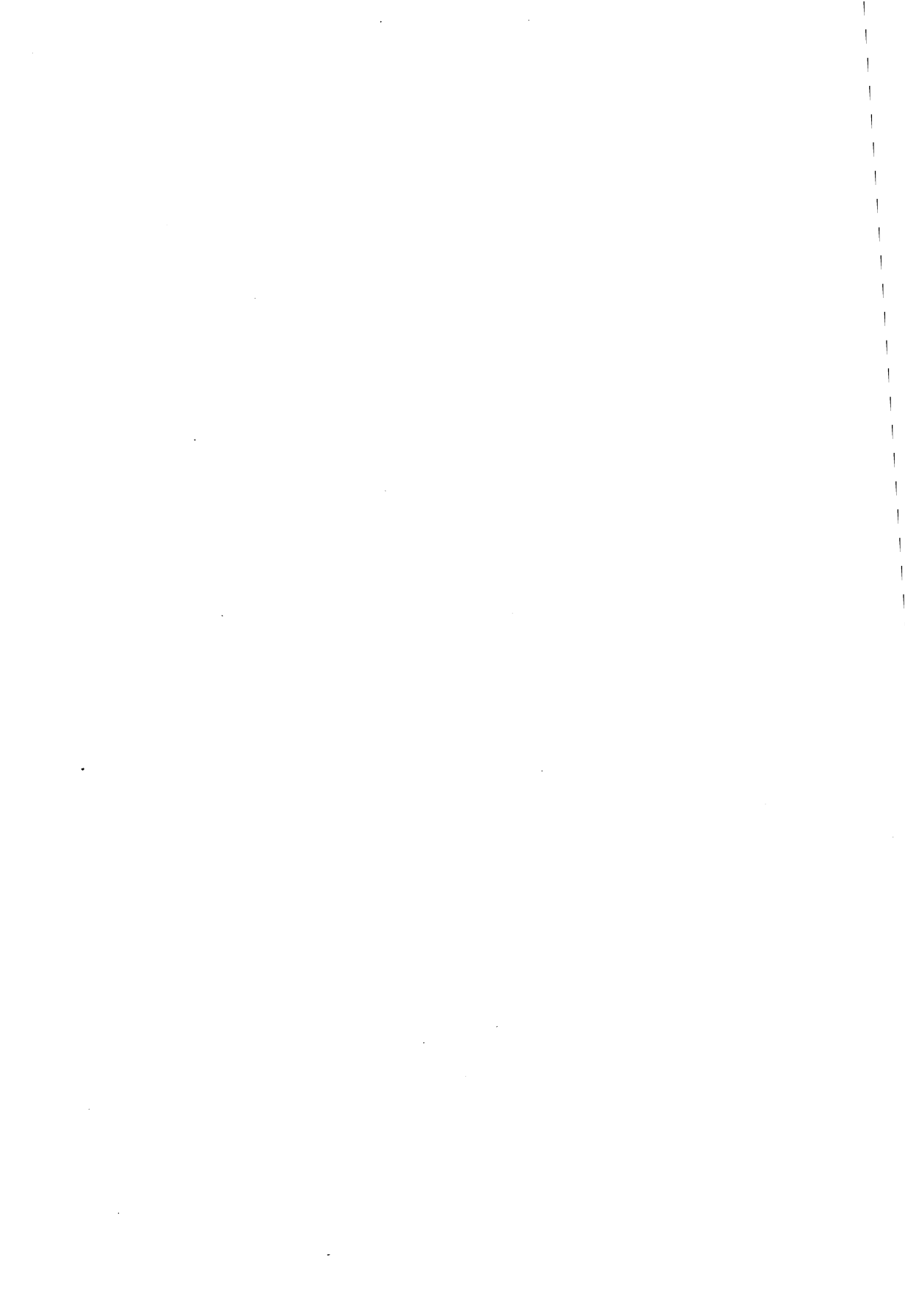
Aquesta és, al capdavant, la clau interpretativa d'un nou intervencionisme social, ben diferent del propugnat pels volts de 1898, per cert, per part dels membres del corrent vitalista, bàsicament monista i de solucions expressives generalment espontaneistes. Un intervencionisme que mira de combinar ara el regeneracionisme polític – d'abast clarament nacionalista – amb l'intent de salvació personal que al tombant de segle havia donat tantes mostres d'evasionisme decadentista-simbolista. Vist des d'aquest angle, doncs, el qual pren en consideració tot el llegat romàntic, s'entén que el parnassianisme català, i en primer lloc la figura literària de Zanné, abandoni aquelles posicions evasionistes inherents al parnassianisme francès i a la seva doctrina de l'art per l'art, i prengui un nou caire, que el porta a la defensa d'un culturalisme concebut fonamentalment com intervenció cultural, és a dir, d'abast clarament messiànic. En aquest intent per conjuminar ambdues posicions, l'única possibilitat d'intervenció social es confiarà a la literatura, i més concretament a la poesia. És prou evident que un plantejament com aquest acaba portant fins a les seves úl-

times conseqüències la poètica mallarméana: aquell «fer més pur el llenguatge de la tribu», que no és sinó un esforç per sublimitzar a través del Verb, la col·lectivitat, tot depurant-la del prosaisme i de la vulgaritat que l'ofega. És així com, una vegada més, trobem, expressat ara des de l'oposició Poesia/Prosa, aquell dualisme de què parlàvem més amunt, indicatiu en totes les seves manifestacions d'un mateix conflicte: la ruptura de l'Home amb el seu entorn, que s'intenta resoldre aquí en l'actuació arbitrària. I això, naturalment, en la mesura que la societat és vista no com un conjunt estructurat, sinó en tant que multitud informe i caòtica: és a dir, Natura.

Aquesta recerca de sublimitat serà, per tant, un anhel que vindrà a reflectir el propòsit intervencionista del culturalisme zannià en incorporar-hi el llegat romàntic. Més encara: en Zanné el sublim es concep exactament com a contrapunt de la tasca erudita, sense el qual tota professió de culturalisme esdevé el resultat d'un eruditisme estèril i de curta volada: un culturalisme, en fi, mancat d'eficàcia social. Si ens hi fixem, tota la seva obra sembla presidida per aquesta dualitat Nord/Sud, per aquesta presència d'elements pre-rafaelites i llatinistes, que tenen la seva traducció, en darrer terme, en la seva formulació de la seva poètica. En aquest sentit, podríem considerar que un dels camps on més fàcilment s'aprecia l'abast intervencionista de les seves posicions estètiques és en la seva professió de wagnerianisme i en la tasca que duu a terme com a membre de l'Associació Wagneriana, d'ençà de la seva creació el 1901⁸. En la seva defensa d'un art total de rel wagneriana, adreçat a depurar la col·lectivitat del prosaisme que l'ofega, hi descobrim el propòsit de cercar, per la via del drama líric, un mitjà per agombolar aquesta col·lectivitat amb la música, i conferir-li, així, una directriu unitària. No serà pas diferent l'objectiu d'aquest corrent culturalista quan es proposi conferir, amb la força de la paraula poètica, un nou sentit i una cohesió social interna, la qual s'intentarà assolir en el si d'un projecte unitari que s'acabarà concretant en «Solidaritat Catalana» l'any 1906. Val a dir que aquest objectiu, innegablement polític, es persegueix en un primer moment des de la Poesia, i en l'experimentació en una Prosa Poètica – una «anti-prosa, per tant» –. No serà fins més tard, al 1909, i arran dels fets de la Setmana Tràgica, quan la possibilitat d'una actuació messiànica passarà a confiar-se sobretot a la producció dramàtica, a través de la reivindicació d'un teatre poètic, concebut com un contrapunt a la producció comercial de més ampla difusió a l'època: un teatre de la transcendència i del *pathos*, en fi, que entroncarà amb la tragicitat dels clàssics grecs, tant com amb Shakespeare i els romàntics.

⁸ Recordem que Zanné s'ocupava de l'apartat de crítica musical de la revista «Joventut», des del qual va presentar en diverses ocasions l'obra de Wagner a començaments de segle.

En aquesta reivindicació de l'artifici literari d'abast clarament messiànic, per tant, s'inscriu el nou renaixement cultural que Zanné albira i propugna, des de la seva tasca com a crític, poeta i prosista, i fonamentalment durant la primera dècada del nostre segle, abans del seu exili a Buenos Aires el 1913. Però el que ens interessa de remarcar aquí, sobretot, és com a partir de la recepció del corrent parnassià el concepte de modernitat literària passa a redefinir-se com una revisió crítica de la tradició literària i cultural en general, en la convicció que potser res no neix del no-res sinó d'una rel, que res no és original ni res no és plagí, que tota possibilitat de renaixement cultural ha de beure necessàriament a les deus de la tradició respecte a la qual es defineix: que l'escriptura, en fi, és fonamentalment – i potser exclusivament – un procés de tematització i constant expoliació del patrimoni literari nacional, universal.



RECENSIONI

Alfredo Serrai, *Storia della Bibliografia: I. Le Enciclopedie rinascimentali* (I), a cura di Maria Cochetti, Roma Bulzoni, 1988, pp. V-XI e 1-444; II. *Le Enciclopedie rinascimentali* (II). *Bibliografi universali*, a cura di Maria Cochetti, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 1-652; III. *Vicende ed ammaestramenti della Storia letteraria*, a cura di Maria Cochetti, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 5-555; IV. *Cataloghi a stampa. Bibliografie teologiche. Bibliografie filosofiche*. Antonio Possevino, a cura di Maria Grazia Ceccarelli, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 1-798.

I quattro volumi editi, che comprendono l'«Eroica» impresa di Alfredo Serrai e delle sue collaboratrici Maria Cochetti, dedita alla revisione dei primi tre libri e di Maria Grazia Ceccarelli, curatrice del IV volume, riguardano una tappa fondamentale della storia bibliografica. Il periodo considerato va dalla seconda metà del secolo XV, più o meno in concomitanza con l'invenzione e la diffusione della stampa, al secolo XVII, interessando i maggiori centri culturali europei, ovvero le Enciclopedie rinascimentali.

Nell'introduzione alla prima parte del I Volume, «Bibliografia e Cabala», l'autore spiega tale collegamento, non nei termini di una stretta dipendenza, ma proponendo delle indicazioni sull'esistenza di un quadro psicologico e concettuale comune alle due evenienze, incentrato sulla conoscenza esoterica e sulla sistemazione bibliografica dei libri, veri e propri contenitori di conoscenza. Segue un profilo della vita e delle opere di Johannes Trithemius (1462-1516), il primo a fissare i generi bibliografici, tecnica divenuta definitiva dopo i perfezionamenti del Gesner, maestro indiscusso nel settore. Vi è, quindi, un *excursus* dei primordi della bibliografia a stampa attraverso i maggiori esponenti tra cui Giacomo Filippi Foresti (1434-1529) agostiniano di Bergamo, autore di una rassegna cronologica della storia del mondo. In essa, oltre al racconto schematico dei personaggi e degli eventi, è presente una rubrica – vero e proprio esordio della bibliografia impressa – degli uomini insigni per la dottrina.

Nell'ambito delle autobiografie figurano, Giovanni Biffi (1464-1516) poeta e musicista lombardo, la cui opera risulta essere unica nella storia della bibliografia per il grado di analicità e di puntigliosità descrittiva; Erasmo da Rotterdam (1467-1536) che fissa l'ordine e la distribuzione dei suoi scritti all'interno di una prossima *opera omnia* e Johannes Cochlaeus (1479-1552), teologo tedesco autore di un catalogo di propri volumi riguardanti, soprattutto, il movimento protestante analizzato in chiave critica.

La prima parte si conclude con uno sguardo a personalità di spicco, quali Johannes Reuchlin (1455-1522), primo umanista tedesco a conoscere il latino, il greco e l'ebraico e a pubblicare due opere in latino sulla Cabala ebraica e sul suo possibile significato per la fede Cristiana, dimostrando devozione e rispetto nei confronti dei libri; Domenico Grimani (1461-1523), famoso per l'incessante ed appassionata attività di collezionista di libri, la cui biblioteca con oltre quindicimila volumi alla sua morte, veniva all'epoca considerata la maggiore biblioteca privata del mondo occidentale. Dopo Egidio da Viterbo (1469-1532), figura di primo piano nella vita dottrinale e diplomatica della Chiesa, famoso per la ricerca febbrile di codici ebraici e orientali, Symphorien Champier (1471/2-1538/40), primo compilatore di una bibliografia della medicina, Nicolaus Ellenhog (1481-1543) autore di un epistolario di quasi novecento lettere che offrono un quadro vivace della vita del tempo, si giunge a Konrad Pellican (1478-1556), il più importante fra tutti, autore di una autobiografia in cui sono riportati con precisione eventi relativi a libri e a edizioni.

Nella seconda parte del volume intitolato «Le Enciclopedie rinascimentali», dopo una previa ed esauriente «Introduzione» tesa a spiegare la nascita della Bibliografia, come frutto e radice di una cultura, strettamente collegata alla produzione e all'utilizzazione dei libri, l'autore presenta le motivazioni che stanno alla base dell'Enciclopedia. Quest'ultima è il simbolo, essenziale ed esplicito del Rinascimento, un simbolo culturale, di tipo gnostico-cabalistico, una realtà filosofico-cognitiva che, servendosi insieme della ragione e della rivelazione, è in perfetta sintonia con la natura, con l'uomo e con la storia, ovvero con ciò che la filosofia cristiana definisce il creato.

Configurata attraverso una serie di sfaccettature, l'Enciclopedia viene ripartita nelle seguenti classi: Filologi ed Antiquari; *Lexica Rerum*; Enciclopedisti; Enciclopedie «poetiche»; Organizzazione delle discipline, metodi scientifici e didattici; Poligrafie, florilegi, storie delle Invenzioni, Piazze, Specchi; Bibliografie universali. Una totalità di argomenti e di interessi che in un'attuale enciclopedia risulterebbe frazionata in opere filologiche, epistemologiche, didattico e scientifiche.

Dopo avere preso in esame «Filologi ed Antiquari», sottolineando l'importanza delle attività filologiche indirizzate alla conoscenza della cultura classica (greca e latina) e costituenti la nota più significativa dell'intero movimento umanistico, l'autore dedica il successivo capitolo ai «*Lexica rerum*». Vengono qui analizzati i maggiori dizionari linguistici, dove, le parole, oltre ad essere spiegate nei loro denotati, sono raggruppate secondo categorie ed insieme di significati, spaziando nelle molteplici sfaccettature del reale.

L'ultimo capitolo, (pp. 257-420), è un approfondito panorama sugli «Enciclopedisti» veri e propri. Ampio spazio viene dedicato ai «Libri di Segreti», i quali a partire dalla metà del secolo XVI rappresentano il successo massimo nella divulgazione delle conoscenze scientifiche e segnano, per gran parte del pubblico, il punto d'incontro fra la curiosità nei confronti dei fenomeni naturali e il loro sfruttamento tecnologico e le teorie filosofiche del periodo.

Conclude il volume un Indice di Nomi a cura di Maria Teresa Biagetti, senz'altro utile ai fini di una ricerca sistematica.

Nel secondo volume viene completato il discorso sulle Enciclopedie con uno sguardo particolare alle «Enciclopedie Poetiche» (cap. 5), la cui importanza va subito segnalata. È noto come da Ficino e da Pico in poi le facoltà percettive, sempre alla base di ogni creazione artistica, siano considerate il requisito essenziale per penetrare l'essenza e la verità delle cose. Da qui la formazione di una poesia scientifica che, per intensità e per estensione, non ha uguali nella storia della cultura. L'autore si sofferma, perciò, sui rappresentanti più significativi del genere da Pontus de Tyard (1521-1605) a Maurice Scève (1510-1560) a Pierre de Ronsard (1514-1585), per citare alcuni esempi, tutti esponenti del Rinascimento francese.

Tuttavia il gusto e l'interesse per le composizioni poetiche, diviene in breve, emblema dell'intera cultura europea in cui esempi di autentica poesia sono costituiti dal *Mondo creato* (1600) di Torquato Tasso, dal *Paradiso Perduto* (1667) di John Milton, dai drammi *Lucifero* (1654) e *Adamo in Ballingschap* (1664) di Joost van de Vondel, massimo poeta olandese.

Seguono una fioritura di poemi sacri, ispirati alla narrazione della Genesi e di poemi a carattere filosofico come la *Suma de filosofia natural* (1547) del sivigliano Alonso de Fuentes.

Il cap. 6 «Organizzazione delle discipline. Metodi scientifici e didattici», presenta, attraverso una galleria cronologica, oltre a coloro che si sono occupati di organizzare il sapere e di classificare le scienze, i maggiori coordinatori degli impianti disciplinari.

Sul piano pedagogico rinascimentale Serrai evidenzia quattro filoni: quello di Erasmo, Vives, Colet, quello delle scuole protestanti con Melantone, Sturm, Neander, quello della *Ratio Studiorum* gesuitica, il più imponente programma educativo del '500 e quello francese di Ramo, maggiore esponente dell'arte memorativa. In essi non risultano delle novità sostanziali rispetto agli schemi tradizionali, continuando a sussistere le arti liberali quale impianto propedeutico, la filosofia come loro coronamento e le facoltà universitarie (Teologia, Giurisprudenza e Medicina) per le specializzazioni professionali.

Il cap. 7 «Poligrafie. Florilegi. Storie delle invenzioni. Piazze. Specchi», attraverso esempi significativi, illustra quel genere di pubblicazioni tese a dare un quadro espositivo della realtà umana nel suo complesso, compresi gli aspetti curiosi e di certo interesse. Anche in questa rassegna l'autore individua tre precisi filoni: il primo è relativo alle storie delle invenzioni e agli elenchi di inventori; il secondo comprende le pubblicazioni che narrano, spesso in forma di dialogo, tutto ciò che incuriosisce l'uomo comune; il terzo dà corpo a una sorta di bibliografia autonoma che acquista, per la varietà delle materie trattate, una fisionomia composita e comprende Poligrafie, Florilegi, Poliantee, Exempla, ecc.

Per quanto riguarda la storia delle invenzioni vi è il riferimento a due opere *princeps* del settore: *Beyträge zur Geschichte der Erfindungen*, in cinque volumi di Johann Beckman (1739-1805) e le *Bibliographical notes on Histories of Inventions and Books of Secrets* di John Ferguson (1882-1910).

Il cap. 8 «Bibliografi Universali» riguarda la figura e l'opera di Conrad Gesner (Zurigo 1516-1565), definito dall'autore, il più geniale ed il più intraprendente bibliografo di ogni tempo. Significativo dell'importanza di detta personalità è, tra l'altro, lo spazio dedicato (pp. 209-406); d'altra parte la sua *Biblioteca Universalis* (1545) continua ad essere

unica nella storia della bibliografia: nessuno, rileva il Serrai, prima o dopo Gesner, è riuscito ad allestire e a pubblicare un catalogo universale degli scrittori e delle loro opere.

Il volume si chiude con un interessante studio sugli «Indici dei libri proibiti», sull'impegno programmatico della «Academia Venetiana» e sull'Indice dei nomi, dovuto alle ricognizioni e agli accertamenti di Gina Iannattone.

* * *

Nel terzo volume vengono analizzati fatti ed avvenimenti riguardanti la *Historia Literaria*, movimento insieme culturale e disciplinare che comprende sia la Bibliografia considerata come elenco di opere, sia la storia dell'erudizione. In tal senso vengono prese in esame le istituzioni e i personaggi in grado di contribuire allo sviluppo della società del proprio tempo con particolare attenzione ai settori storico, letterario e filologico. L'autore puntualizza che la rassegna, oltre a toccare i nodi del percorso teoretico, fornisce un ragguglio della fenomenologia storica e editoriale sviluppata nei tre secoli della *Historia Literaria*, con particolare riguardo al periodo di maggiore importanza situato fra la seconda del '600 e la prima metà del '700.

Seguono puntuali ed interessanti notizie sulle varie realtà di esercizio della Bibliografia, sia su base locale (Padova, Ravenna, Venezia, L'Aquila, Milano, Treviso, Ferrara, Bologna, Brescia, Parma, Palermo, Roma, Perugia, Bergamo, Modena, Udine, Siena, Pistoia), sia su base regionale (Piemonte, Liguria, ecc.) e Nazionale (Inghilterra, Italia, Germania, Francia, Paesi Bassi, Spagna, Portogallo, Indie, Austria, Polonia, Scozia, Irlanda, Paesi Nordici), sia dovuta a diversi gruppi associativi (donne, cardinali, ebrei, orientali, ordini religiosi) o alle diverse discipline (giuridiche e mediche).

Uno sforzo notevole di sistemazione delle molteplici materie, ma anche di definizione teoretica e metodologica che merita doverosa attenzione.

* * *

Il IV volume, infine, si apre con il cap. 19 dedicato ai «Cataloghi» dove vengono analizzati tutti i tipi possibili di cataloghi: tipografici, editoriali, di librai, di bibliotecari, delle biblioteche istituzionali e private, fantastici. Quest'ultimi sono alquanto curiosi per la singolarità del genere che, verso la fine del '500, si offre come parodia della letterarietà dei cataloghi stessi.

I capitoli 20 e 21 rispettivamente, riguardano le «Bibliografie teologiche» e le «Bibliografie Filosofiche», dei secoli XVI e XVII costruite, in gran parte, su materiale pubblicato per la prima volta, frutto di impostazioni teoretiche e di scavi documentari originali.

Il volume termina con uno studio approfondito, (pp. 711-761), su Antonio Possevino il quale conclude, nonostante la sua posizione discronica (1533-1611), l'ideale ciclo iniziato con Gesner. Tale continuità, rileva il Serrai, è evidente soprattutto nella realizzazione dell'*Apparatus Sacer*, in quanto Possevino, libero da preoccupazioni ideologiche, produce un repertorio bibliografico di tipo enumerativo-nominale che, per criteri di ordinamento, per ricchezza di dati, continua degnamente la tradizione della parte alfabetica per autori della *Biblioteca Unversalis* di Conrad Gesner (p. 751).

Conclude il volume il consueto ed utile Indice dei nomi.

Dato che il concetto di bibliografia adoperato dal Serrai è quello che abbraccia l'insieme delle condizioni formali e dei dispositivi riguardanti i processi della comunicazione scritta, l'importanza dell'iniziativa è enorme. I quattro volumi forniscono, oltre alle numerose indicazioni bibliografiche, quanto mai preziose per gli studiosi del Cinquecento e del Seicento europeo e non solo, uno spaccato culturale completo.

Il piano di lavoro prevede la pubblicazione di ulteriori due volumi: V. *Trattatistica Biblioteconomica*, a cura di Margherita Palumbo; VI. *La maturità disciplinare*, a cura di Gabriella Miggiano. Essi completeranno quella che non a caso può essere definita un'opera enciclopedica, di facile consultazione. Sempre puntuali e dettagliate le note che ampliano in modo consistente notizie più o meno curiose, ma dal solido impianto scientifico.

La massiccia e minuziosa documentazione costituisce una eccellente storia della bibliografia che in fondo è storia della cultura: rivitalizzando gli immensi giacimenti librari del passato, essa restituisce ai libri, non più anonimi oggetti da inventariare, una funzione ideologica utile anche per il presente, e utile in senso generale anche per l'iberismo.

Silvana Serafin

Eugenio Coseriu, *Competencia lingüística*. Elementos de la teoría del hablar. Madrid: Gredos, 1992, pp. 339.

«Un planteamiento teórico de la comunicación» es nuestro subtítulo para el libro E. Coseriu, *Competencia lingüística* (Madrid 1992); así nos permitimos tomar parte en la conformación de la obra con este nimio aporte, que va a sumarse al fundamental de H. Weber y al complementario de F. Meno Blanco. Aquél ha elaborado y publicado en alemán (*Sprachkompetenz. Grundzüge der Theorie des Sprechens*) las clases que E. C. dictó en la Universidad de Tubinga durante dos semestres de los años ochenta; éste ha sido el autor de la versión al español para la Biblioteca románica hispánica de la Editorial Gredos.

No vacilo en cambiar «elementos de la teoría» por «un planteamiento teórico» porque los fundamentos de la lingüística general se exponen y discuten siguiendo una línea argumental que desemboca en una teoría del *saber lingüístico*, propiamente la que E. C. viene «planteando» desde los años cincuenta. Puestos a romper lanzas, también cambiamos «el hablar» por «la comunicación», y eso, pensando en un saber hablar que es a la vez un saber configurar el hablar.

El pensamiento de E. C. acerca de la lingüística general en cuanto ciencia y tarea para explicar la capacidad lingüística, viene a ser un hilo lógico que la pluma de H. W. va devanando con habilidad extremada, lo cual no ha sido empresa fácil como bien sabemos quienes conocemos la expresión volcánica del maestro (la pauta de la presente elaboración han sido unas cintas magnetofónicas) y las copiosas monografías publicadas por él (siempre reanudando cabos sueltos y, a veces, volviendo a formular ciertas concepciones). La línea argumental ha recibido una articulación en cinco capítulos, a saber, 1. Historia y crítica del concepto «competencia lingüística» (pp. 13-71), 2. La extensión de la competencia lingüística (pp. 72-209), 3. La naturaleza de la competencia lingüística (pp. 210-256) 4. El contenido de la competencia lingüística (pp. 257-284), 5.

La configurazione de la competencia lingüística (pp. 285-306), pero lo que más ayuda a una lectura seguida de esta sistematización o a su consulta por partes, dentro del *continuum* lingüístico de E. C., es la micro-división de los cinco eslabones en párrafos y apartados, cuyos encabezamientos van subrayando pasajes fundamentales del «planteamiento» y postulados básicos de lo que al final viene a ser una teoría. Además, tanto para quien quisiera acercarse a la doctrina lingüística de E. C. a partir de esta presentación como para quien quisiera revisitarla, H. W. a lo largo de su escritura ha hecho sistemáticamente referencia a las diferentes publicaciones del maestro, que luego reseña en la Bibliografía «del autor» (pp. 307-309) acompañándola a continuación con la «de otros autores» (pp. 310-313).

Con esta presentación-elaboración de repetidas formulaciones y discusiones cosechadas acerca de la más trascendente de las actividades humanas, H. W. se ha propuesto y, desde luego, ha conseguido facilitar el alcance de una de las tendencias dominantes en la lingüística actual; la labor de H. W. debe ser valorada justamente por su empeño pedagógico que no ha menoscabado el procedimiento discursivo, ni la modalidad expresiva propios del autor primigenio; nuestro juicio sería incompleto si dejáramos de apreciar la traducción al español por su notable aporte terminológico.

Teresa M. Rossi

Aurelia Rosa Iurilli, *Medievalia*, Verona, Stamperia Valdonega, 1992. pp. 62

Il titolo *Medievalia*, come pure i titoli dei singoli componimenti, tutti fortemente interpretativi, ha una grande rilevanza perché immette il lettore in un Medio Evo, proposta più che di un tempo storico, di un luogo; per luogo non intendo un *locus amoenus* in cui ripararsi, in cui fuggire, utopia contro i mali del nostro tempo, ma luogo dell'uomo e per l'uomo, luogo in cui riacquista valore la solidarietà, lo sforzo e la fatica comune, l'attenzione all'altro e alle cose, luogo però dove si trova anche «el labrador» che «ni siquiera tiene una piedra, ni es suya la tierra ni el azadón» (p. 13), e dove esiste «la avaricia del mercader» (p. 18) e la «sequía» (p. 17), luogo non idealizzato dunque, ma pur sempre adatto agli umani, metafora di un mondo in cui gli esseri si riappropriano dei loro valori, o anche semplicemente della loro umanità.

Non solo i titoli hanno una grande importanza, ma ogni elemento è essenziale alla struttura della composizione che è impostata come un simbolico castello con tanto di *Patio de armas*, in cui il prefatore Franco Cardini, come un cavaliere, veglia e presenta i componimenti poetici in tutta la loro magnificenza, solidità, ricchezza; di un *Patio de corte*, in cui una epigrafe invita ad un mondo sede di 'sutil discurrir galanterías' (p. 9); di una

¹ La poetessa, di origine italiana, giovanissima emigra con la famiglia in Argentina dove, dopo aver terminato gli studi, insegna nella scuola media superiore e all'università. Nel 1984 fa ritorno in Italia. In Argentina ha pubblicato: «Un tema de composición», en *Limen*, Buenos Aires, 1963; *Triptico en Pinamar*, Buenos Aires, ed. Botella al mar, 1983; in Italia: *Diez*. Collección de poesías, Bari, ed. La Vallisa, 1985.

Sala del trono, cuore, centro del poema; di un *Patio de damas*, in cui trionfa il linguaggio dei fiori e dell'amore; e infine un *Patio de cazadores*, dove far esercitare l'astore e il falcone alla ricerca della preda, che può essere un rapace o qualsiasi campo della conoscenza.

Nella solida strutturazione dell'opera non manca l'assegnazione a due enti diversi della paternità della scrittura: nella prima parte un «yo» in una Abadia ne' «Anno Domini 1375» (p. 20) termina la stesura delle leggende che «llegan de tierras fieles e infieles», e la seconda *Del libro de las flores o Manual del amor cortés* è frutto di un «Anónimo del Languedoc».

Mi sono interrogata sul significato della preoccupazione metaletteraria di queste attribuzioni, giacché non esiste nel libro elemento casuale. Con molta certezza si devono escludere le spiegazioni che solitamente si danno per giustificare l'esistenza di un trascrittore o di un falso editore, vale a dire il bisogno dell'autore di oggettività e verosimiglianza, perché inadatte e completamente estranee a *Medievalia*.

Il pensiero è andato al racconto *Tlon Uqbar Orbis Tertius* di Borges e più precisamente alla seguente enunciazione: «se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es atemporal y es anónimo» (J.L. Borges, *Ficciones*, in *Obras Completas*, Barcelona, Emecé, 1989, I, p. 439). Bene si inserisce questo poema in una visione della letteratura, usando le parole di Genette: «come uno spazio omogeneo e reversibile in cui le caratteristiche individuali e le presenze cronologiche non hanno corso, questo sentimento ecumenico che fa della letteratura universale una vasta creazione anonima in cui ogni autore è soltanto l'incarnazione fortuita di uno Spirito atemporale e impersonale» (G. Genette, *Figure*, Torino, Einaudi, trad. it., 1969, p. 115). L'«yo» dunque e l'«Anónimo del Languedoc» trovano un significato in questa concezione della produzione artistica.

Il mito borgesiano, che corre al di sotto o al di sopra della *Leyenda spoletana e Del libro de las flores*, conferma nell'impressione della creazione di un Medio Evo fuori dal tempo, sede dei valori profondi e duraturi dell'uomo.

Anche il ruolo assegnato al lettore, che deve essere molto attento e colto, ha sapore borgesiano giacché il libro lascia vasti spazi alla ri-creazione, «non è un senso già compiuto, una rivelazione che dobbiamo subire, ma una riserva di forme che attendono il loro senso, è 'imminenza di una rivelazione che non si produce' (Inquisizioni) e che ognuno deve produrre per sé» (G. Genette, *op. cit.*, p. 121).

La complessità e profondità di pensiero dietro l'apparente semplicità di espressione stimola l'immaginario del lettore a spostamenti, accostamenti letterari, arricchendo la poesia anche con questi rimandi, vivificandola, se mai ne avesse bisogno, con ricordi personali.

La poetessa suggerisce e il significato nasce dalla collaborazione con il lettore, dalla sua sensibilità simpatica, da uno sforzo che continua quello dell'autrice.

Il destinatario si trova coinvolto in un sottile gioco di intese, si trova intrigato non tanto, o non solo, in una attività di tipo ermeneutico, quanto in una gratificante e inaspettata lettura creativa.

È infatti assai difficile non produrre associazioni, non attivarsi quando ci si trova di fronte a San Francesco che ne *La bendición de las mieses* intona questa strana lode, riflesso dell'amore per l'Argentina, terra in cui la poetessa è vissuta per gran parte della sua vita:

«Loado seas, Santo,
por la lumbre que nos das;
por el sudor,
por la espiga, por la harina y por el pan.
Alabo y canto, Señor,
el atavismo indio
la tez morena, el hacer inhábil;
el horizonte desmedido
el rancho
la sequía.
.....» (p. 17)

Non meno stimolante è il canto del crociato, composto nel suo viaggio di ritorno da Gerusalemme:

«Entre tú y yo
mi Delia la risueña
la procesión de los almendros en flor.

Yo vengo de Isfaján rosa de caminos,
y de Gerusalén rosa de oro,
traigo en las alforjas cantares
y en los labios decires que te nombran:
Delia mía, dulce y marfil.

.....» (*De lo que cantaba un cruzado que volvió de Jerusalén*, (p. 47).

Il simbolismo, l'amore per un Medio Evo a-temporale, i profumi che sprigionano i fiori, le vivide, raffinate immagini, la capacità di suggestione di eccellente livello emotivo, la potenza evocativa della parola ci riportano alla poesia modernista. Anche il senso di religiosità sensuale che si respira in molti componimenti, la commistione di sacro e profano, sospingono il lettore a compiere percorsi a ritroso verso le riprese del Medio Evo di Ezra Pound, di D'Annunzio e ancora di Borges.

Ciò nulla toglie all'originalità del componimento poetico di Aurelia Rosa Iurilli, ma, lo può, eventualmente, far apprezzare meglio in tutta la sua eleganza e profondità.

Donatella Montalto Cessi

Angelo Trevisan, *Lettere sul Nuovo Mondo - Granada 1501* (testo critico, introduzione e note a cura di Angela Caracciolo Aricò), Venezia, Albrizzi Editore di Marsilio Editore, 1993, pp. 87.

L'edizione critica delle *Lettere* del Trevisan, curata da Angela Caracciolo Aricò, costituisce un contributo utile e importante nell'ambito delle pubblicazioni scientifiche che si interessino dei rapporti intercorsi tra Venezia ed il Nuovo Mondo.

Utile, in primo luogo, perché l'edizione offre finalmente un'alternativa, filologicamente precisa, al lavoro – divenuto ormai obsoleto – di restituzione del testo delle *Lettere*, curato dal Berchet nel 1892 in occasione della «Raccolta dei documenti e studi pubblicati dalla R. Commissione Colombiana pel quarto centenario dalla Scoperta dell'America» (Roma, Ministero Pubblica Istruzione, 1892-96, parte III, volume I, pp. 45-82). A dimostrazione di questo assunto, basti l'analisi di una delle condizioni preliminari al lavoro di edizione critica: Angela Caracciolo Aricò ha preso diretta e personale visione della copia del manoscritto di Trevisan, conservata alla Library of Congress di Washington; mentre così non aveva potuto fare il Berchet, che lavorò su una trascrizione altrui di quel medesimo manoscritto.

Utile, successivamente, perché essa offre agli studiosi un oggetto d'interesse, in forma incomparabilmente più agile ed accessibile di quella di cui – necessariamente, data la mole mastodontica della suddetta «Raccolta Colombiana» – dovette servirsi il Berchet.

Utile, infine, poiché essa possiede i pregi degli studi mirati, di carattere specialistico, dando – come fa – ampi ragguagli tanto sulle complesse vicende editoriali che presiedettero alla genesi delle *Lettere* del Trevisan quanto sui passaggi e successivi processi di ri-uso che esse subirono in seguito.

Importante, da ultimo, poiché essa consente di individuare in Angelo Trevisan una figura di primo piano, proprio per il suo intervento precoce e precorritore, all'interno di quel moto di avvicinamento alle «cose americane» che Venezia fece registrare a partire dal '500. Fu Angelo Trevisan ad inaugurare quel filone di temi che tanto riscontro avrebbero avuto poi nell'editoria veneziana del XVI secolo; a firmare quel ritratto colombiano eroico, eppure così umano, di uomo grande nell'ingegno e nella sventura, che diverrà poi ricorrente nella pubblicistica successiva; ad orientare la visuale «veneziana» delle vicende oltreoceaniche in una direzione autonoma rispetto a quella, colonialistica e subordinante, che in seguito la pubblicistica spagnola assumerà nei confronti del mondo americano. Dal punto di vista storico, l'iniziale estraneità della Serenissima, e del suo circuito economico, alle rotte transatlantiche, le ansie dovute alla concorrenza portoghese nel monopolio della distribuzione delle spezie e dell'azione di disturbo che nel Mediterraneo orientale i Turchi svolgevano a danno di Venezia sono fattori che tutti insieme contribuirono a creare quella particolare congiuntura politica e culturale per cui Venezia, alla fine del '400, si rese protagonista di una singolare «disattenzione»: non seppe, o non volle, attribuire da subito il giusto rilievo ad un'impresa, la scoperta dell'America, destinata invece ad assumere una carica rivoluzionaria di enorme portata sotto ogni profilo.

All'inizio del XVI secolo, però, Venezia comincia a mutare atteggiamento; colpita com'è dal turbinio di inquietanti «novità» sul Nuovo Mondo che raggiungevano l'Italia in modo ormai ingente e di fronte alle quali la cultura e la coscienza europee non potevano più evitare di misurarsi. Ha così inizio a Venezia la grande stagione culturale della fioritura di scritti d'argomento americano.

Uno dei primi ad avvertire l'importanza di quegli eventi e a interessarsene con precisi intenti divulgativi fu Domenico Malipiero. Il diarista può essere ritenuto l'iniziatore di quel moto d'interessamento mirato e sistematico per le vicende transoceaniche che prese finalmente corpo a Venezia all'inizio del '500: Se il Malipiero, però, può ritenersi il promotore in via teorica di questo processo culturale; se è giusto riconoscergli una maggiore sensibilità rispetto a quella dimostrata da altri diaristi e annotatori dell'epoca

– come il Priuli o il Sanudo, per esempio – tuttavia non è a lui che va ascritto il merito di aver procurato le prime informazioni esclusive sulle «cose americane». Colui che, operando per conto del Malipiero, reperì e fece pervenire fattivamente a Venezia le notizie sulle esplorazioni spagnole d'oltreoceano fu Angelo Trevisan, veneziano di carriera cancelleresca, che nel 1501 era segretario dell'ambasciatore veneto Domenico Pisani in Spagna e Portogallo.

Alcuni anni prima di partire per la Spagna al seguito del Pisani, egli aveva svolto le sue mansioni di segretario presso il Provveditore dell'armata veneta operante nel Tirreno, Domenico Malipiero. Il Trevisan era rimasto in rapporti con il Malipiero anche dopo il termine del mandato di quest'ultimo e si era mantenuto in contatto epistolare con lui allo scopo di recapitargli materiale continuamente aggiornato per l'opera che il patrizio veneto andava in quegli anni approntando: gli *Annali Veneti* dell'ultimo cinquantennio. In quell'epoca risiedere in Spagna per chi, come il Trevisan, aveva dimostrato un notevole interesse per le spedizioni transoceaniche, rappresentava effettivamente una opportunità molto vantaggiosa. E fu proprio da quel privilegiato punto d'osservazione che era la Spagna meridionale sul finire del XV secolo, che Trevisan scrisse al Malipiero, tra l'agosto ed il dicembre del 1501, le quattro lettere che costituiscono a tutt'oggi la prima fonte consistente, il primo nucleo articolato di notizie che giunse a Venezia sulla scoperta dell'America.

In Spagna, le mansioni specifiche di segretario avevano consentito al Trevisan di avvicinare personalmente membri della corte spagnola che si interessavano dei viaggi di esplorazione e di intrecciare con essi legami d'amicizia. Il Trevisan ebbe rapporti diretti con Cristoforo Colombo – con cui dice di aver «preso pratica et grandissima amicitia» – dopo il suo rientro dal terzo viaggio, e con Pietro Martire d'Anghiera. Dall'Ammiraglio il segretario ricevette preziose informazioni di prima mano sui suoi viaggi e la promessa di poter trarre copia di tutti i resoconti sulle scoperte che aveva inviato ai monarchi di Spagna; dall'Anghiera, invece, ottenne in prestito, per un certo periodo, le carte su cui l'umanista aveva iniziato a stendere in latino le sue *De orbe novo decades* e fu proprio la consultazione del manoscritto anghieriano a fornire al Trevisan il materiale delle quattro lettere indirizzate al Malipiero. Tale consultazione consentì al Trevisan di stilare un ampio resoconto – «traslato in vulgar» – dei primi tre viaggi di Colombo e di altre novità sulle Indie, che il Veneziano fece pervenire in quattro riprese a Domenico Malipiero.

Dal punto di vista tematico, le *Lettere* del Trevisan sono una narrazione unitaria che segue abbastanza fedelmente la traccia del resoconto anghieriano; strutturalmente invece si possono definire come il riassunto in quattro puntate delle notizie accolte da Pietro Martire nella I decade del suo *De orbe novo*, o – per la precisione – nei primi nove libri di quella decade. Alla forzata suddivisione in quattro riprese, il Trevisan sovrappone un'ulteriore ripartizione interna in libri. Egli ne indica sette, che evidenzia con titoli indipendenti. Le *Lettere* del Trevisan sono, dunque, una riduzione del *De orbe novo* anghieriano. L'analisi dei passi espunti dal segretario può forse fornire qualche utile indizio per comprenderne l'atteggiamento nei confronti della nuovissima materia che andava trattando.

Innanzitutto, quali sono i criteri che il Trevisan ha usato nel derivare le notizie dalla fonte latina? Per necessità concrete di spazio e tempo – come è lui stesso a dichiarare più volte – il segretario cominciò con l'eliminare tutti quei connotati stilistici che rimasero in qualche modo alla struttura originale della fonte: scompaiono così le episto-

le dedicatorie, introduttive e conclusive dei singoli libri; gli interventi in prima persona dell'Anghiera; i richiami alla situazione contingente delle interviste dei testimoni e protagonisti. Vengono aboliti gli «exempla» storici e mitologici, introdotti dal Martire a scopo critico e classificatorio, ed i discorsi dei vari personaggi, costruiti secondo le norme della grande storiografia classica ed attribuiti dal Martire, indistintamente, tanto agli europei quanto agli indigeni.

Sgombro da tutti i segni stilistici che suggeriscono la presenza dell'autore nel testo, il racconto rinuncia del tutto alla veste di commentario, per acquisire quella – più dinamica – di narrazione spedita e descrittiva. Non si dimentichi infatti che le incombenze legate al suo lavoro di segretario non dovevano lasciargli molto tempo a disposizione e che l'opera d'intermediario che egli svolse per il Malipiero, proprio per questo, dovette costargli non poca fatica. Onore al merito, dunque, di Malipiero, per il suo intuito spiccato e per la «modernità» dei suoi orizzonti culturali, ma – anche e soprattutto – onore al merito del Trevisan, che questi orizzonti alimentò ed ampliò con la sua opera di assiduo annotatore. Il Trevisan lascia cadere poi ogni riferimento di tipo comparativo ad entità quali fiumi, monti, pianure e paesaggi europei; così facendo, tratteggia un panorama davvero adatto ad un «mondo nuovo», divicolato dai consueti parametri valutativi.

L'impressione è che il Trevisan abbia applicato le regole della sintesi in modo ordinato soltanto ai primi tre libri della decade – confluiti rispettivamente nelle prime tre lettere – ma non altrettanto nei successivi. Che abbia mirato a non alterare troppo la struttura del proprio modello solo per ciò che riguarda i primi tre invii al Malipiero; ma che questa cura sia venuta meno in occasione dell'ultimo. Quanto ai fatti narrati, le soppressioni non sembrano volte ad enfatizzare aspetti particolari del racconto, né a mascherarne altri. Tant'è che vengono espunti indistintamente sia episodi didascalici (le traversate) che centrali (le ribellioni indigene, le campagne militari); sia passi di matrice antispagnola (la rivolta di Roldan) che di impronta filoindigena (l'edificante descrizione del sistema di vita degli isolani). Insomma, nella prassi selettiva del Trevisan, oltre alla decisione ovvia di sopprimere i luoghi in cui l'Anghiera parla in prima persona o tradisce la struttura epistolare della propria narrazione, la sola precisa scelta d'indirizzo che pare di poter individuare è quella che vede il Trevisan eliminare per intero la materia del VII libro dell'Anghiera dalla sua versione. Non è irragionevole credere, infatti, che abbia di proposito taciuto qualsiasi accenno alle notizie contenute nel VII libro della I decade proprio perché in esso ricorre il racconto del disonorevole rimpatrio dei Colombo, costretti a rientrare in Spagna in catene. Si può pensare dunque ad un atto di discrezione nei confronti dell'amico, la cui scomoda posizione nei confronti della Corona di Spagna non gli era certa ignota. Se si eccettua questo episodio, che pare frutto di una scelta precisa, negli altri casi non è emerso alcun denominatore comune, di natura tematica, che spieghi unitariamente le varie soppressioni. È dunque probabile che il Trevisan abbia selezionato i brani da espungere valutando volta per volta, senza un criterio prestabilito, quali dovevano essere eliminati e quali potevano restare. Nella quarta lettera, dove questa prassi è stata applicata su una mole di materiale maggiore rispetto a quella delle precedenti, l'aderenza alla fonte è risultata giocoforza meno rispettata perché più approssimativa.

Dal punto di vista stilistico, l'immagine del mondo americano proposta dal Trevisan si discosta da quella della sua fonte per una caratteristica soprattutto: una maggior dose

di realismo. Nonostante le *Lettere* derivino dallo scritto latino di un dotto umanista, non c'è traccia nel veneziano di rimembranze classiche o di idilliche raffigurazioni. Alla revisione linguistica – il latino diventa volgare – si accompagna quella stilistica: al tornito racconto d'impianto umanistico si sostituisce la sobria ed asciutta prosa del segretario veneziano. Lo spirito pragmatico del Trevisan si mostra nel rifiuto di aderire a quella immagine stilizzata che invece spesso Pietro Martire dà, ad esempio, dell'*indio* americano. Non si dimentichi inoltre che il veneziano scriveva per accontentare un conoscente, Domenico Malipiero, e che il tempo a sua disposizione non era mai troppo. Anche questi dunque sono fattori da considerare nella valutazione dell'immagine concreta e «anti-letteraria» che egli fornì dell'*indio* e del mondo americano.

Nella versione del veneziano gli indigeni americani vengono ad acquisire connotati più umani e credibili: sono talmente generosi da costituire un esempio e da far notare all'autore il fatto che «cun mazor misericordia apresso de nuj uno parente non haveria aiutato l'altro»; ad un tempo però, non sono immuni neppure di menzogna e falsità. La figura dell'*indio* matura, acquisendo in vizi e in virtù: il Trevisan non tace che spesso «la gente de lì sono ociosa», ma altresì riporta come «mostreno de desiderar cose nove»; sono rozzi, talvolta diffidenti, ma non per questo cessano di essere «humana et piacevol gente». Nella descrizione che ne dà Trevisan, globalmente intesa, i requisiti positivi superano di gran lunga quelli negativi, e questo influirà non poco sull'idea dell'*indio* americano che si fisserà nell'immaginario collettivo veneziano. Al merito di Trevisan inoltre, va ascritta l'introduzione di elementi descrittivi che, pur destinati ad aver sempre meno seguito nella letteratura successiva man mano che la scoperta diverrà conquista, ciò non di meno sono indicativi dell'atteggiamento mentale dell'autore nei confronti di una materia per lui tanto nuova. Uomo a tutti gli effetti e non calco letterario, soggetto più «popolare» ma anche più diretto ed immediato, il cacico amico di Colombo, alla partenza del genovese, si commuove al punto che «non se poté tenir da la lachryme»; altrove l'autore allude alle capacità intellettive di alcune tribù, più spiccate che in altre, alla prestantza e alla bellezza fisica di quelle popolazioni.

Anche se la materia delle *Lettere* del Trevisan è la stessa del *De orbe novo* di Pietro Martire, l'immagine dell'*indio* riceve un diverso trattamento nei due autori. Il ritratto realistico che emerge dai passi delle *Lettere* non è tanto un esito mirato, quanto piuttosto indotto. Non si tratta infatti di uno scrupolo esclusivo che il veneziano riserva al particolare tema dell'*indio*. Il realismo della rappresentazione che egli ci offre non vanta particolari intenti apogetici filoindiani; ma è semplicemente la conseguenza più vistosa del criterio rappresentativo adottato dal trevisan nei confronti dell'intera materia anglieriana. La stringata sintesi delle lettere non concede spazi alle sfumature interpretative o all'elaborazione formale: l'*indio* nello scritto del segretario non viene mai fatto oggetto di compiaciuta contemplazione, ma diventa attore fra gli attori nelle vicende della scoperta dell'America. La scarsa propensione del Trevisan alle elucubrazioni filosofeggianti e alle disquisizioni moralistiche mette l'*indio* americano allo stesso livello degli altri protagonisti delle vicende americane e così facendo gli garantisce un ruolo, non subordinato ad alcuna gerarchia preconcepita, di cui quasi mai godrà negli autori più tardi.

Stefano Briguglio

Maria Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, Anejo XLVII del Boletín de la Real Academia Española, Madrid, 1990, pp. 553.

La proposta di un'edizione critica dell'opera poetica di Garcilaso de la Vega costringe l'editore a misurarsi con un complicato esercizio filologico e critico-testuale per i risaputi ma accattivanti problemi testuali che caratterizzano l'opera del poeta toledano.

Accortamente Rosso Gallo presenta innanzitutto una ricognizione completa e un aggiornamento delle numerose edizioni dell'opera di Garcilaso (dalla *princeps* di Barcellona, 1543 a quella di Rivers, 1981, la più recente tra le critiche) soffermandosi sulle due principali ipotesi derivative elaborate dalla critica testuale garcilasiana: la prima appoggiata da Keniston, Rüdiger, Rivers 1964 e Ruffinato riconosce nella *editio princeps* (Barcellona 1543) l'archetipo esistente ovvero ascendente comune alle edizioni a stampa successive e a tutti i manoscritti pervenuti (12, ma dei quali 7 sono testimoni per un solo componimento) la seconda che vede concordi, seppur con proposte diverse, Macri, Bleuca e Rivers 1972 e 1981 individua uno stemma con varie filiazioni, i cui rapporti interni porterebbero alla rivalutazione di alcuni testimoni, come i mss. 17969 (Mg), 17689 (Mz), 3993 (Ma), 6001 (Mm) della Bibl. Nacional di Madrid; ms II-1579 (Mb) Bibl. de Palacio di Madrid, mss. Esp. 307 (Mp), 371 (Ms), 373 (Mr) della Bibl. Nationale di Parigi e ms. IX, 137; 6-7-4-8 (Mv) della Bibl. Marciana di Venezia, che dipenderebbero non dalla tradizione a stampa, ma da manoscritti autografi rispecchiandone a volte diverse fasi redazionali (per Bleuca un'edizione critica dovrebbe, per tali motivi, fondarsi sì sulla *princeps*, ma riconoscendo, ai fini della *restitutio textus*, pari dignità e valore filologico ai manoscritti Mg, Ma e Mb).

Persuasa dallo studio ecdotico di Ruffinato «*Garcilaso senza stemmi*», Rosso Gallo ritiene che la valutazione dei testimoni delle edizioni pervenutici confermi la tesi che riconosce nella famosa *princeps* del 1543 (*Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega, repartidas en cuatro libros*), i caratteri di archetipo. Conferma l'oggettiva difficoltà di tracciare uno stemma, pur concordando nell'ipotesi che tutte le edizioni derivino direttamente o indirettamente, dalla *princeps* da lei denominata O, ricordando che la edizione curata dal Brocense (Salamanca 1574) contamina con un manoscritto perduto, il famoso *libro de mano muy antiguo* dello stesso Sánchez, siglato M(B).

Per quanto riguarda i manoscritti l'editore stabilisce una parentela tra il ms. CXIV (Me) della Bibl. Pública di Évora e la *princeps*, tra il ms. Esp. 307 (Mp) della Bibl. Nat. di Parigi e l'edizione di Anversa del 1544, mentre tutti gli altri, tranne il ms. 17689 (Mz) della Bibl. Nac. di Madrid, legato all'edizione di Herrera del 1580, ed il problematico ms. 3993 (Ma), sempre della Nacional, derivano dalle edizioni del Brocense del 1574 e del 1577.

La *collatio* dimostra, secondo Rosso Gallo, che le numerose linee di contaminazione ostano ad una *constitutio stemmatis*, che i testimoni manoscritti non concorrono a epurare o ad emendare le *contaminationes*, poiché non presentano elementi utili per la *restitutio textus*.

Ciò nonostante, l'editore avanza alcune proposte stemmatiche per gruppi di manoscritti al fine di verificare, in base alla *collatio* di singoli componenti presenti negli esemplari considerati, che i testimoni manoscritti tramandati sono *descripti*: l'acribia nel determinare la trama di rapporti tra i testimoni e le traiettorie di contaminazione o

di filiazione chiarisce in modo forse definitivo la parentela tra testimoni manoscritti e stampe (proposte stemmatiche alle pagg. 76, 77, 87, 89).

L'attribuzione alla *princeps* del valore di archetipo permette dunque di attuare interventi di *emendatio ope ingenii* basandosi sui principi opposti dell'*usus scribendi* e della *lectio difficilior*, dato che l'edizione di Barcellona 1543 è «la prima portatrice di varianti», da Rosso Gallo imputate soprattutto al *cajista*.

È su questa fenomenologia che si basano le operazioni di Rosso Gallo: «*el editor crítico deberá, por lo tanto, dedicar sus esfuerzos a una revisión del texto, basada en el criterio de la emendatio ope ingenii* [...]» (pag. 99).

L'editore presenta il testo critico del *corpus* completo della poesia garcilasiana: ventinove sonetti, cinque canzoni, due elegie, l'Epistola a Boscán, le tre egloghe, cui unisce le cosiddette *obras añadidas*, pubblicate dal Brocense nel 1574 (sei sonetti e cinque *coplas*) e nel 1577 (tre sonetti).

L'apparato di varianti è, per motivi di economicità, negativo, indicando i testimoni solo per le lezioni rifiutate.

Gli interventi emendatori di Rosso Gallo, come sottolineato precedentemente, si basano dunque sulla correzione degli errori archetipici (vale a dire quelli della *princeps*), con procedimenti intertestuali (attenta analisi dei lessemi, delle sequenze semantiche, ecc...) ed extratestuali, ma riferimento costante rimane l'insieme dell'opera di Garcilaso, che l'autrice maneggia con rara capacità, ed il patrimonio delle congetture filologiche, lessicali, metriche degli editori che l'hanno preceduta.

Nel sonetto XIII *A Daphne ya los braços le creçian*, ad esempio, Rosso Gallo accetta al verso 7 la lezione della *princeps*, *los blandos pies en tierra se bincavan* opponendosi a Bleuca che ammette la lezione di Salamanca 1569, *los blancos pies en tierra bincavan*, illuminando la sua scelta con una casistica e una tassonomia semantico-strutturale (*usus scribendi*) indubbiamente convincente, ma forse filologicamente non determinante.

Nel sonetto XXIII *En tanto que de rosa y d'açucena*, privo di testimoni manoscritti, la filologa accoglie al verso 4 la lezione della *princeps* *con clara luz la tempestad serena*, emendando *ope codicum* la lezione *sera* di Barcellona 1543, considerato errore di stampa, con *serena*, ma segnala la fondamentale variante introdotta da Herrera (Sevilla 1580) che innova radicalmente il verso presentando *ençiende al coraçón i lo refrena* (Bleuca la considera variante d'autore, testimoniata dalla glossa di Herrera che l'attribuisce ad un testimone in possesso di don Antonio Puertocarrero, ritenendo l'edizione di Herrera molto conservatrice, dunque *fidedigna*, seppur eccessivamente rivaleggiante con il Brocense).

Rosso Gallo non condivide l'impostazione di Bleuca, non considera la lezione variante d'autore dato che ritiene improbabile l'esistenza di un autografo a portata di mano di Herrera, poiché, se così fosse stato, questi l'avrebbe utilizzato per correggere altre lezioni erronee della *princeps*, e dunque emendabili nell'edizione di Siviglia 1580, verso la quale la nostra autrice mostra non poca avversione, tale variante non sarebbe comunque avvenuta *ope codicum*, ma venne introdotta dalla competenza del poeta erudito.

Non pochi furono gli interventi *ope ingenii*, quando si rendeva impossibile l'*emendatio ope codicum*, nella tormentata vicenda del testo garcilasiano: dal Brocense (1574) «*En lo que toca la diligencia de emendar algunos lugares, parte es mía y parte de algunos amigos, y parte de otros exemplares que yo procuré auer para este efecto*»

allo stesso Herrera (1580) «*Aunque en algunos códices está de otra suerte, como yo leo está mejor i más consonante al numero i elegancia de G.L. pues no tenemos estas obras escritas de su mano, i están impresas viciosamente (...) va emendado este libro con más diligencia i cuidado que todos lo que han sido impressos hasta aquí.*», la cui seppur indiretta rivalità con Boscán non poté non arrecar danno alla sua edizione del testo garcilasiano.

Rosso Gallo fornisce al lettore esaustive e convincenti argomentazioni delle motivazioni che la inducono ad accettare o rifiutare le congetture di altri editori, alle quali unisce le proprie deduzioni alle volte forse fin troppo contenute.

Risultano leggermente prolisse le parti di filologia teorica (citazioni da *I principî di critica testuale* di d'A.S. Avale tradotti dalla stessa autrice) che accompagnano ed introducono alle varie fasi della *recensio*, della *collatio* e della *constitutio textus*.

Mi paiono convincenti e apprezzabili gli interventi sul testo poetico a correzione di ipometrie, ipermetrie, inversioni e quant'altro, mentre suscettibili di eccezione sembrano alcuni criteri di trascrizione, *p.e.*, l'eliminazione del grafema /ç/ nei casi di rima *ece/eçe* per «*evitar confusione*» (pag. 101), nonché la «*modificación de la puntuación según el sentido del texto, cotejando las principales ediciones modernas (Navarro Tomás, Keniston, Rivers) en los casos dudosos*» sempre «*para facilitar la lectura*» (pag. 102); robustissimo per i risultati ottenuti e ricco di interpretazioni seducenti il commento filologico, testuale e lessicale.

Conchiude l'opera un'aggiornata bibliografia, assai completa e dettagliata, indispensabile per lo studioso «garcilasiano» come per il lettore occasionale.

Indiscutibili i meriti di questa bella edizione critica di Rosso Gallo: lo *stemma codicum* dell'opera di Garcilaso sarà terreno di future affascinanti contese filologiche, che non potranno non tener conto della sistematicità e degli ottimi risultati ecdotici di questo studio.

Andrea Zinato

Rosa Rossi, *Giovanni della Croce. Solitudine e creatività*, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 159.

Giovanni della Croce. Solitudine e creatività si configura come un punto di arrivo del lungo percorso intrapreso da Rosa Rossi nel 1983 con *Teresa d'Avila. Biografia di una scrittrice* (I e II ed. Roma, Editori Riuniti; la II edizione, 1993, è corredata dalle note e da una nuova introduzione), proseguito poi attraverso il saggio biografico *Ascoltare Cervantes* del 1989 (Roma, Editori Riuniti). Sono stati probabilmente questi lavori precedenti a permettere all'autrice di affrontare il groviglio delle problematiche teologiche della seconda metà del XVI secolo, con una rilettura storica intesa come processo dell'autocoscienza umana elaborata da Giovanni della Croce nei confronti dell'assoluto. Teresa d'Avila, Miguel de Cervantes e Giovanni della Croce, protagonisti centrali della ricerca, teologica e letteraria svolta tra Cinque e Seicento, costringono chi li studia, pena la banalità, a misurarsi con problemi fondamentali ad un livello di sottigliezza argomentativa che non può essere inadeguata alla loro straordinaria elaborazione.

Intraprendere oggi il lavoro di riscrivere una biografia, o meglio un «un profilo personale» (p. 3, *passim*) di Giovanni della Croce, può assumere quindi il significato di una sfida: «restituire – rileggendo le testimonianze e interrogando i testi – lo spessore personale a una figura troppe volte e troppo a lungo ridotta a un santino sbiadito» (p. 3) perché, fatto santo dalla Chiesa di Roma, è passato attraverso un processo di costruzione di un'immagine funzionale al progetto ecclesiastico e politico, in un paese, la Spagna, in cui i due poteri si sono pesantemente intrecciati per secoli. Ma se il compito di liberare dalle incrostazioni agiografiche che hanno sommerso di luoghi comuni il profilo personale del santo è utile, a maggior ragione lo è diffondere, attraverso la riflessione sulla scrittura, la conoscenza del suo pensiero e delle sue proposte per l'esperienza spirituale. Le categorie di Giovanni, «solitudine, silenzio e 'fede'» (p. 3), sono accostate in questo profilo biografico, alle «categorie etiche proprie di una lettura tutta laica e storica: creatività, coerenza e resistenza» (p. 3). E per «creatività» si intende la capacità d'innovazione sul piano letterario, caratterizzata dalla generazione di simboli aperti, «colmi di nulla» (p. 118), ossia per parlare dell'indicibile, disponibili ad aprirsi a una molteplicità di significati e insieme a vuotarsi, ripiegandosi sul significato letterale. E per creatività si intendono anche quegli aspetti minori, artigianali, su cui si esercita la creatività stessa, e che danno spessore al profilo personale: il senso estetico nell'organizzazione degli spazi dei conventi o la particolare prospettiva, dall'alto verso il basso, con cui è tracciato il Gesù Crocefisso in un disegno di Giovanni che ci è rimasto, con i due chiodi enormi espressionisticamente in primo piano; oppure la cura, per storia e cultura delegata esclusivamente alle donne, nella preparazione di un cibo per un confratello malato.

Sul punto di convergenza che lega Giovanni alla cultura e alla sensibilità femminile, Rosa Rossi ritorna di continuo: quando a lungo si sofferma sulle sue capacità manuali (il riferimento teorico resta pur sempre il marxismo), «per tutta la vita Giovanni della Croce conservò l'atteggiamento di chi sa fare le cose con le mani ed è sempre disponibile al lavoro manuale: come una donna, insomma» (p. 22); Giovanni può sviluppare la critica a ogni possesso con il gruppo di donne del convento di Beas perché disponibili «al processo di svuotamento metodico della psiche, a quella disciplinata e metodica distruzione del desiderio e della memoria che sola concede di accedere alla 'fede'» (p. 107), e questo per dare a se stessi la possibilità di percepire gli elementi interiori, altrimenti ostacolati dalla percezione esterna, sensitiva; oppure quando rileva come per Giovanni costituisse parte integrante dell'esperienza interiore della ricettività, l'attitudine all'ascolto, dote tradizionalmente femminile, che permette di lasciare libero corso all'esperienza dell'interlocutore. Un aspetto del dibattito culturale degli ultimi decenni che vede Rosa Rossi presente è appunto la ricerca femminista sulla scrittura: risale al 1978 il saggio *Le parole delle donne* (Roma, Editori Riuniti), seguito da numerosi altri, e non è un caso poi che contribuisca con un saggio su Giovanni della Croce; *La «voz» y la «experiencia»*, alla *Breve historia feminista de la literatura española* (Barcelona, Anthropos, 1993). Sugli strumenti di lettura elaborati dalle donne – e da chi, come Paolo Valesio, lavora dal punto di vista della differenza sessuale coniugata con la diversa dimensione che assumono la parola e il silenzio per i due generi della specie umana – Rosa Rossi immette quindi l'esperienza di biografa e di autrice di romanzi, affinata su quelle doti di capacità e attitudine all'ascolto esplicitate fin dal titolo in *Ascoltare Cervantes*.

Fra le categorie etiche che in *Solitudine e creatività* laicamente si perseguono nel dare rilievo alla delicatezza della qualità umana, e quindi della figura storica di Giovanni della Croce, c'è il concetto di «resistenza» (p. 3, *passim*) e qui il rapporto, che pure attraversa tutto il libro, fra l'autrice e il suo personaggio, si fa attivo. Resistenza, come rifiuto dell'esibizione o del potere o della rispettabilità di superficie, in contrapposizione all'immagine che vuole Giovanni della Croce oltre che santo, anche dottore della Chiesa e comunque rivestito della categoria generica dell'umiltà.

Elevata a virtù dal cristianesimo, l'umiltà, come ricorda Norberto Bobbio nello stabilirne il campo semantico in rapporto alla mitezza, Spinoza definisce «tristezza sorta dal fatto che l'uomo contempla la sua impotenza o debolezza» (*Elogio della mitezza*, Milano, ed. Linea d'ombra, 1993, p. 18). Non l'umiltà quindi ma semmai la mitezza – nel senso che dà Bobbio nel suo *Elogio di questa virtù*, caratterizzandola con la *laetitia*, come disposizione orientata verso il prossimo – è stata assunta da Rosa Rossi per dare contorni a Giovanni. E José Jiménez Lozano in *El mudejarillo* (Barcelona, Anthropos, 1992), costruisce il suo personaggio a partire dall'invenzione di un linguaggio – anch'esso in qualche modo biografico – su e «dentro» Giovanni della Croce, così come è costruito, dello stesso autore, *Sara de Ur* (Barcelona, Anthropos, 1989; traduzione italiana, Roma, Biblioteca del Vascello, 1993). Il titolo stesso, *El mudejarillo*, con il suffisso «illo», affettivo, connota Giovanni nella dimensione del piccolo, del povero, del mite appunto, e con il termine «*mudéjar*» configura la scelta precisa di Jiménez Lozano (in questo seguito solo parzialmente da Rosa Rossi), di immettersi nella linea storiografica che include l'elaborazione di Giovanni della Croce nell'ambiente della Spagna del Cinquecento, nonostante la repressione ancora fortemente islamizzata o comunque segnata da una forte presenza *mudéjar*. Le connessioni teologiche e creative di Giovanni con la mistica orientale restano un campo di indagine ancora aperto e fecondo proprio perché a lungo sono state sommerse o negate dalla storiografia che si limita a evidenziare la continuità del suo pensiero con la tradizione medievale cristiana. È a partire dagli anni '80 che sono venuti importanti studi su questi aspetti, *San Juan de la Cruz y el Islam* della portoricana Luce López Baralt (México D.F., El Colegio de México-Universidad de Puerto Rico. Recinto de Río Piedras, 1985) e lo stesso José Jiménez Lozano nello studio introduttivo della *Poesía di Giovanni della Croce* (Madrid, Taurus, 1983) come in *Solitudine e creatività* pure si ricorda (p. 18), ricostruisce la probabile ascendenza musulmana della madre di Giovanni.

L'impianto della ricerca di Rosa Rossi privilegia invece la messa a fuoco dell'esperienza mistica come possibilità di riflessione profonda sull'esperienza interiore e, in questo il suo libro si lega con problematiche attuali e trova la chiave che proietta Giovanni della Croce verso la poesia moderna: Eliot e Valéry si sono riconosciuti in lui, e in Spagna oggi è soprattutto José Angel Valente a portare avanti la ricerca sulla convergenza fra parola poetica ed esperienza mistica. E la proiezione di Giovanni verso la modernità è sottolineata anche dai riferimenti bibliografici relativi a chi in questo secolo ha riflettuto sui percorsi mistici, Osip Mandel'stam e Simone Weil in particolare, e dalle idee e immagini di chi sui concetti cari a Giovanni ha lasciato pagine significative, tra gli altri, Franz Kafka intorno alla solitudine come valore, Samuel Beckett per la funzione creativa e di ricerca dell'idea della notte e delle tenebre, Virginia Woolf per la posizione di chi «non la conoscenza desidera ma l'unità» (p. 109).

Pina Rosa Piras

Elena Liverani - Jesús Sepúlveda, *Due saggi sul teatro spagnolo nell'Italia del Seicento*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 124.

I debiti di comici dell'arte, di autori di tragedie e commedie, di traduttori e rifattori italiani nei confronti del teatro spagnolo erano già stati evidenziati anche dalla critica tardo ottocentesca, ma molto resta da fare, nonostante l'attenzione riservata all'argomento da una studiosa come Maria Grazia Profeti.

Elena Liverani nel primo saggio del volume intitolato «*El Conde de Sex*» nella *riletura secentesca dei comici dell'arte italiani*, si inserisce nell'argomento attraverso un'analisi comparativa che «mira a enfatizzare la specificità dei contesti culturali e la tipicità dei ricettori più che a valutare i contenuti estetici». La sua attenzione è attratta da alcuni meccanismi di riconversione del testo, già evidenziati da altri studiosi, che la Liverani vuole verificare su ampia scala, nel tentativo di ricomporre il quadro dei rapporti teatrali tra Italia e Spagna nel Seicento. Sceglie come oggetto d'analisi il «percorso particolare» che salda la *comedia* di Antonio Coello *El Conde de Sex* (1638) con l'adattamento in prosa del comico Niccolò Biancolelli (1668). Il ricorrere di alcuni elementi propri della elaborazione spagnola dei fatti politico-sentimentali della regina Elisabetta d'Inghilterra negli adattamenti italiani, conferma il processo di derivazione della produzione italiana dalla spagnola.

La fortuna di *El Conde de Sex* fu dovuta in parte a un errore critico: venne erroneamente attribuito al re Filippo IV, e altrettanto erroneamente Antonio Coello venne considerato un semplice collaboratore o un correttore, mentre, pur con le dovute e inevitabili cautele, Antonio Coello, malamente ricordato dalla critica come collaboratore di grandi drammaturghi, può essere considerato l'autore dell'opera.

Nel 1668 viene pubblicata a Bologna da Recaldini l'opera teatrale *La regina statista d'Inghilterra e il Conte di Essex*, tragicommedia in tre atti in prosa, ristampata tre volte in breve tempo, di Niccolò Biancolelli, autore di cui si sa pochissimo, che si pensa comico di professione, cresciuto in quell'ambiente napoletano così vicino storicamente e culturalmente al mondo spagnolo e al suo teatro. La Liverani precisa che l'opera italiana non è una traduzione, ma «un adattamento piuttosto libero, apparentemente privo di puntuali concordanze testuali». Perciò l'analisi si sofferma soprattutto «sulle dinamiche di mediazione culturale e sugli scarti a livello concettuale e di resa teatrale».

Le variazioni più efficaci si notano nella diversa caratterizzazione dei personaggi, nella disposizione delle scene, nell'*amplificatio* e nell'inserimento di nuovi motivi soprattutto comici e amorosi. La Liverani termina il suo attento studio sottolineando l'importanza degli scenari, fondamentali nelle esecuzioni che si presentavano con asciutta essenzialità, e la loro funzione nella storia della ricezione e del rifacimento di testi spagnoli nel teatro italiano.

Il secondo saggio, di Jesús Sepúlveda, si intitola *La adaptación italiana de «El Alcázar del secreto» de Antonio de Solís: un libreto para el teatro Ducal de Milán*.

La commedia *El Alcázar del secreto*, rappresentata per la prima volta nel 1657, se ebbe tale successo di pubblico da essere riproposta sul palcoscenico varie volte nell'arco di una quarantina d'anni, non ne ebbe altrettanto da parte della critica che non la sottomise a un'analisi soddisfacente, considerando il Solís un seguace dei modi calderoniani dallo schematismo teatrale monotono.

Nel 1683 fu rappresentato nel teatro Ducale di Milano *Il Palazzo del segreto* «dramma per musica cavato dalla gran Comedia Spagnuola di D. Antonio de Solis», in un momento in cui venivano rappresentate nella maggior parte dei casi opere composte per i teatri di Venezia, grazie anche alla convergenza del gusto del pubblico sul prodotto veneziano, previa qualche eventuale modifica, che diventerà sempre più consistente e pesante alla fine del secolo quando, allargando a tutta la Penisola la proposta teatrale, i libretti dovevano rispondere al gusto di un pubblico molto più ampio e diversificato. La conseguenza fu una produzione di opere sempre più superficiali e già predisposte ai cambiamenti: librettisti e compositori di partiture offrivano così una base ideale per tutte le modifiche che permettevano l'esaltazione di cantanti e coreografi, veri protagonisti dello spettacolo.

La fortuna del testo era legata ai luoghi comuni che caratterizzavano i libretti dell'epoca, come l'ambientazione storica, lo scenario più o meno esotico, i personaggi che nascondevano la propria identità sotto un falso nome, il naufragio, la magia, ecc., tutti elementi che si trovano puntualmente in *El Alcázar del secreto*, oltre all'utilizzazione di un linguaggio tipicamente colto, un intrigo ben costruito, le preoccupazioni per i valori morali dei personaggi, caratteristiche queste che avvicinano l'opera del Solís al modello classicista proposto dalla nuova corrente critica della fine del XVII secolo.

Poco si sa sul libretto *Palazzo del segreto*: non conosciamo il nome dell'«autore», cioè il rifacitore del testo spagnolo, né del compositore delle musiche, e neppure le musiche. Si conosce invece il nome della persona a cui è dedicato, il Conde de Melgar, allora governatore dello Stato di Milano.

Nel prologo si avverte che l'opera non è stata tradotta ma «cavata» dal testo spagnolo, per cui si deve parlare di adattamento alle esigenze di dramma musicale. L'adattamento prevede cambiamenti che vengono puntualmente segnalati da Sepúlveda: viene usata la suddivisione in scene che manca nel teatro spagnolo secondo la tradizione del teatro barocco, si altera la trama per esigenze librettistiche: si privilegiano i conflitti sentimentali che si esprimono soprattutto nelle arie, momenti di gloria per i cantanti, ma in un tempo teatrale più breve e con ritmi diversi rispetto alla commedia. Questi ed altri cambiamenti portano alla inevitabile conseguenza della perdita nel libretto della complessità della commedia spagnola, limitando così il discorso teatrale agli aspetti centrali della trama, pur tuttavia non arrivando, nel caso specifico, agli eccessi distruttivi di altre opere.

Sepúlveda sottolinea che, cosa del resto comune nel XVII secolo, non ci è pervenuta la partitura, né sono citati i nomi degli autori della musica e del libretto, onesti e modesti lavoratori senza alcuna pretesa di notorietà. Avanza delle ipotesi sul nome dell'autore della musica (il lombardo Paolo Magni, il torinese Ludovico Busca, il milanese Carlo Ambrogio Lonati, un anonimo compositore veneziano), e del librettista, forse legato da vincolo d'amicizia al governatore a cui è dedicata l'opera e che probabilmente suggerì la riduzione dal testo spagnolo. Secondo Sepúlveda l'identità dell'autore si deve trovare tra i personaggi della corte, tra chi conosceva bene lo spagnolo e aveva esperienza di teatro; tutte caratteristiche che si ritrovano in Carlo Maria Maggi, personaggio chiave della cultura milanese del XVII secolo, letterato di grande prestigio, segretario del Senato, professore di latino e greco nelle scuole palatine, membro delle principali accademie italiane, librettista fecondo, autore di poesie in spagnolo, amico intimo del governatore. Se non si può con matematica certezza considerare il Maggi autore del *Pa-*

lazzo segreto, si può comodamente affermare che il *Palazzo segreto* è prodotto dell'ambiente culturale dominato dal Maggi stesso.

L'adattamento dell'opera di Solís prova che il teatro spagnolo barocco offriva un repertorio inesauribile di trame e di tecniche drammatiche che furono sfruttate secondo le esigenze e indipendentemente dal modello teatrale: nel nostro caso nella forma di libretto in un ambiente come l'Italia così lontano dal gusto della poetica del teatro barocco.

Il saggio, denso di notizie che lasciano intravedere un attento lavoro di documentazione, contribuisce a chiarire e dare dignità ai libretti, genere per troppo tempo ignorato e bistrattato dalla critica.

Donatella Ferro

Martín González de Cellorigo, *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la república de España...*, edición y estudio preliminar a cargo de José L. Pérez de Ayala, Madrid, 1991, pp. 193 + XIV.

Al cinquecentenario della scoperta dell'America si deve un interessante progetto editoriale, patrocinato tra gli altri dall'Instituto de Estudios Fiscales, che mira a riproporre o a presentare ex-novo le opere dei piú famosi scrittori spagnoli di economia dal primo '600 agli inizi dell'800. La serietà del progetto è confermata dalla levatura dei curatori delle singole opere: J. Vilar, J. Reeder; J.P. le Flem; N. Sánchez Albornoz; A. Flórez Estrada; G. Anes; E. LLuch. Tra gli autori riproposti spiccano Sancho de Moncada, Campomanes, M. Caxa de Leruela, Tomás de Mercado, Bernardo Ward, Navarrete, Bernardo de Ulloa, A. Flórez Estrada. Una delle scelte piú azzeccate da parte dei redattori è stato l'inserimento nella collana del *Memorial* del Licenciado Cellorigo, stampato a Valladolid nel 1600 e dedicato a Filippo III. L'opera infatti presenta spunti d'interesse e non solo per lo storico del pensiero economico: al pari di numerosi testi coevi e successivi (per esempio le *Empresas* di Saavedra Fajardo), il *Memorial* può essere e fu utilizzato dagli studiosi della letteratura, della teoria politica, della filosofia morale, della società, della demografia, della mentalità del Siglo de Oro; inoltre P. Vilar e J. H. Elliott hanno inserito Cellorigo tra le fonti dirette, fondamentali per spiegare tutte le sfaccettature della crisi e «decadenza» castigliana nel Seicento. Non è certo il caso di ricostruire o ripercorrere qui la fortuna storiografica di Cellorigo; né di entrare nell'annosa polemica riguardante la definizione del termine «arbitrista», nella cui tradizione è di solito inserito il nostro autore, ma solamente di sottolineare il valore interdisciplinare che la sua opera assume agli occhi dello studioso d'oggi.

L'*Estudio preliminar* di Ayala (pp. XII-XIV), che amplia le conclusioni di un articolo del 1959 (in «Revista de Derecho Financiero y Hacienda Pública», n.36, dic. 1959, pp. 711-747), è importante perché, raccogliendo quasi tutti i dati bibliografici e biografici su Cellorigo, mette in luce le novità teoriche (soprattutto la scoperta del funzionamento dell'«economia d'offerta») e le concatenazioni logiche del pensiero economico; interessante risulta anche il tentativo di rinnovare la polemica anti-weberiana inserendo Cellorigo nella tradizione cattolica italo-spagnola che dal Medioevo in avanti perorava l'investimento del capitale, inteso come creatore di ricchezza, in attività produttive, più volte

definite da Cellorigo *verdaderas riquezas* (cfr. *Memorial*, p. 50). Ma questa introduzione risente purtroppo di un impianto eccessivamente economicistico; tutto proteso a dimostrare il contributo dato da Cellorigo all'analisi economica ed affannandosi a difendere la supposta scientificità del suo pensiero, Ayala incorre secondo me in due errori, uno di ordine metodologico, l'altro di ordine interpretativo. Pur ammettendo la liceità di un approccio «schumpeteriano» (anch'esso per altro non esente da obiezioni) alla storia del pensiero economico, bisogna però stabilire precedentemente dei criteri epistemologicamente validi (come aveva fatto Schumpeter), appunto per definire in che cosa consista, in che cosa si espliciti e quando sia riconoscibile la «scientificità» di un pensatore. In sostanza non basta dire, come fa Ayala citando Sureda Carrión (*La Hacienda Castellana y los economistas del siglo XVI*, Madrid, C.S.I.C., 1949), che «para que exista... una auténtica ciencia [económica]... son precisos unos elementos de homogeneidad, de sistema, de visión integradora, y coherente de los problemas tratados...» (p. XVI). Inoltre a p. XXIII Ayala, nel tentativo di esaltare il «sistema scientifico dell'opera di Cellorigo», sostiene che il nostro autore possiede un «... parecido esquema mental que un economista de hoy... pero vertido en la forzosa, repetimos, imprecisión teórica (y conceptual) de un economista de fines del siglo XVI». Questa affermazione mi sembra gratuita non solo perché Cellorigo definisce l'economia in termini aristotelici (pp. 99-100), ma anche perché Ayala pretende, legando anacronisticamente Cellorigo alla teoria macroeconomica del XX secolo, di giustificare le supposte aporie teoriche e concettuali «de un economista de fines del siglo XVI». È ovvio che lo storico del pensiero economico non deve chiedere ai testi nati in un'economia pre-industriale la complessità che l'analisi economica possiederà solo dopo Marx (per una lucida critica alle letture retrospettive ed anacronistiche che ricercano i «precursori», cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 183-185). Partendo da questi presupposti Ayala sottovaluta la vera novità del *Memorial*: il legame tra l'analisi economica della crisi castigliana e la ricerca delle origini della psicologia collettiva anti-produttiva. Ayala a pp. XXII-XXIII afferma che la sociologia economica di Cellorigo, in quanto posteriore a quella di alcuni pensatori cinquecenteschi di morale, nel *Memorial* è al servizio dell'analisi macroeconomica. Ma Cellorigo, che va ben oltre la condanna morale dei comportamenti sociali che incentivano l'ozio, si impegna piuttosto a individuarne l'origine storica. In sostanza egli è tra i primi intellettuali dell'epoca a capire che la stasi produttiva dipendeva dalla sconfitta, avvenuta nel corso del '500, della mentalità e del ceto medio imprenditoriale (cfr. la *Spagna Imperiale* di J.H. Elliott, pp. 341-345, 355-368; e vedi *Memorial* pp. 49-52, 89, 124, 159, 164-170). Né egli si limita ad esplicitare tale processo, ma piuttosto – e in ciò risiede il suo maggiore interesse – tende a comprenderlo tramite la sua storicizzazione, consigliando poi di combatterlo attraverso l'azione legislativa dello Stato. Anzi la dialettica (a quanto mi risulta non individuata da nessuno studioso), simile a quella che svilupperà Montesquieu, tra costumi sociali dinamici e leggi è stato il nesso concettuale che più mi ha colpito nell'opera di Cellorigo (si vedano soprattutto le pp. 96-97, 99-102, 124): il potere politico deve garantire il rispetto delle leggi che impongono al ceto medio l'investimento produttivo contro i comportamenti nobiliari antiproduttivi (tra i molti passi sull'argomento cfr. pp. 20, 72, 79-80). Essi, che privilegiano all'essere l'apparire, dalla fine della Reconquista e in seguito alla scoperta dei metalli preziosi americani si sono indebitamente difusi anche alla borghesia ed ai ceti popolari provocando, insieme alla diminuzione degli

investimenti che hanno di mira il profitto, all'esaltazione della rendita ed al disprezzo del lavoro manuale, anche il sovvertimento della struttura sociale medievale triangolare, come l'avevano definita S. Tommaso e le *Partidas*, fonti principali di Cellorigo (cfr. pp. 123-124, 161, 164-169). Non è quindi un caso che Cellorigo interpreti la decadenza «spagnola» anche in termini di un allontanamento dalla perfezione che la società medievale aveva raggiunto sotto i Re Cattolici (cfr. il citato saggio di J.H. Elliott, *Self-perception and decline in early seventeenth-century Spain*, in «Past and Present», 1977, n. 74, pp. 50-51; vedi *Memorial* pp. 13-17, 49-50, 54, 94).

Per quanto riguarda i criteri dell'edizione del testo, sorprende la superficialità ecdotica e filologica. Ayala riproduce infatti il testo edito da Bostillo nel 1600, già menzionato da E. Correa Calderón nel *Registro de arbitristas y reformadores españoles* (Madrid, F.U.E., 1981), peraltro senza indicare quale esemplare utilizzi. Ma purtroppo espunge le note laterali dell'autore, privando così il lettore di molti riferimenti e citazioni non ricavabili direttamente dal testo (per es. quando Cellorigo si riferisce genericamente a «un Doctor» o «un Repúblico»). Inoltre non presta la dovuta attenzione all'inserimento di una punteggiatura interpretativa ed alla lettura o ricostruzione di passaggi dubbi. Fornisco un piccolo campione da cui il lettore si potrà fare una idea dei mancati interventi, e di sviste ed errori significativi: a p. 17 leggi «sin» invece di «fin»; a p. 21 leggi «daños» invece di «años»; a p. 32 le virgole devono essere inserite dopo «público» e «obedeciendo»; a p. 57 leggi «otras» invece di «otrs»; a p. 68 leggi «consejos» invece di «concejos»; a p. 77 leggi «dejó» invece di «dejo»; a p. 78 leggi «de él» invece di «del»; a p. 87 leggi «tienen» invece di «tiene»; a p. 88 leggi «disputa» invece di «dispuesta»; a p. 92 leggi «pobreza» invece di «pobrex»; a p. 106 leggi «confines» e «nunca» invece di «confimes» e «nuncia»; a p. 126 leggi «Platón» invece di «Pla»; a p. 150, oltre all'introduzione del punto interrogativo iniziale prima di «en la contribución...» e quello finale dopo «... haciendas que poseen», leggi «equidad», «decisión» e «sí» invece di «equidad», «decidí» e «si»; a p. 170 leggi «hase» invece di «a se»; a p. 171 leggi «ornato» invece di «hornato»; a p. 183 leggi «hartos» invece di «harto»; a p. 187 leggi «ricos» invece di «recos».

Niccolò Guasti

Ann L. Mackenzie, *La escuela de Calderón*. Estudio e investigación, Liverpool University Press, 1993, pp. 239.

Una ventina di anni fa Duncan Moir sottolineava: «Una de las tareas más importantes de la investigación futura... es la revalorización del teatro de la escuela calderoniana» (E.M. Wilson-D. Moir, *Historia de la literatura española*, vol. III: *Siglo de Oro: teatro*, Barcelona, Ariel, 1974, p. 192); e nonostante un importante convegno su *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II (Diálogos hispánicos de Amsterdam, 8, 1989, 3 voll.)* direi che non si è fatto poi moltissimo al riguardo. Il lavoro di Ann Mackenzie viene dunque a coprire questa assenza. Il volume ora presentato è per di più il primo di una trilogia che ne prevede un secondo intitolato *Los dramaturgos del ciclo de Calderón*, ed un terzo di *Ensayos sobre la escuela de Calderón*.

Nell'introduzione l'autrice dichiara che ne *Los dramaturgos...* studierà in maniera più puntuale Rojas Zorrilla e Moreto, sia nel genere comico che in quello serio o tragico, dedicando anche una serie di analisi alle commedie più notevoli di autori come Cubillo, Henríquez Gómez, Hoz y Mota o Bances Candamo. Negli *Ensayos...* invece «me dedico a analizar de manera pormenorizada un grupo de comedias de diferentes especies y autores, seleccionadas para estudio porque ejemplifican algunas de las características más significativas y perdurables del teatro de la larga época calderoniana» (pp. X-XI).

Uno sforzo benemerito, quindi, già evidente fin da questo primo volume, nonostante che il destinatario possa essere identificato più nello studente che nello studioso. Infatti al tono didattico si dovranno formulazioni che possono suonare ingenua, o addirittura irritanti per lo specialista, come la seguente: En la poesía, Góngora desarrolló la técnica esencialmente renacentista de poetas como Garcilaso hasta convertirla en el culteranismo» (p. 3). Ma lo specialista non potrà prescindere dalla bibliografia accuratissima raccolta dalla Mackenzie, che si estende per 50 pagine, e che allinea *Fuentes y estudios generales*, ed edizioni e studi su Calderón, Moreto, Rojas Zorrilla, Bances Candamo, Cáncer y Velasco, Coello, Cubillo de Aragón, Diamante, Henríquez Gómez, Hoz y Mota, Lanini Sagredo, Ramírez de Arellano, Martínez de Meneses, Matos Frago, Monroy y Silva, Rosete Niño, Salazar y Torres, Solís y Rivadeneira, Juan Vélez de Guevara, Vidal y Salvador, Juan de Zabaleta.

Non sembri allora ingeneroso da parte mia se traccio una riserva, che è di metodo e dimostra solo il mio interesse per il lavoro recensito. Innanzi tutto noterò che con grande intelligenza Ann Mackenzie sottolinea nel secondo capitolo la tecnica della rifusione, ed appare profondamente consapevole dei valori del testo spettacolo. Ma poi sembra dimenticare che la valutazione della commedia va fatta solo ed esclusivamente da quest'ottica della resa scenica, ed in specie della resa scenica coeva. A ciò si aggiungano i criteri di giudizio utilizzati dall'autrice, che – nonostante il primo capitolo su *La ideología barroca del siglo XVII: condiciones para la creación artística* – dimenticano di contestualizzare i testi. E così si giunge a dichiarazioni sradicate sia da valutazioni coeve, sia da criteri di resa spettacolare. Esempi ad apertura di pagina: «En *Santa Isabel, reina de Portugal*, la santa reina es tan aburridamente piadosa y limosnera que, a diferencia de la intención del dramaturgo, terminamos por experimentar, en lugar de compasión por la reina, una comprensión casi benévola de la conducta del Rey que la maltrata» (p.72). Ma la commedia piacqué ai contemporanei? E se piacqué, perché?

Ancora: «Angela [la protagonista della *Dama Duende*] no nos parece en su conjunto personaje de fuerte o suficiente individualidad. Es dama de comedia muy conformista en su misma manera de no conformarse con las restricciones impuestas por la sociedad y los hermanos: se disfraza, se esconde, sabe fingir y engañar...» ecc. (p. 81). E qui varie le osservazioni da fare: innanzi tutto il «personaggio» teatrale, come analisi e descrizione di una psicologia individuale, è luogo comune critico ben radicato (abbondantissima la bibliografia critica relativa: da J. De José Prades, *Teoría de los personajes de la comedia nueva*, Madrid, CSIC, 1963, al volume miscelaneo *El personaje dramático, VII Jornadas de teatro clásico español*, Madrid, Taurus, 1985). Ma di un simile luogo comune andrebbe fatta giustizia: è ovvio che in pieno seicento ogni sondaggio di questo tipo sarebbe quanto meno anacronistico; perché un'analisi del genere divenga possibile si dovranno aspettare non solo e non tanto meccanismi descrittivi «romantici» e «postromantici»,

ma perfino che si formi – attraverso una visione borghese – lo stesso concetto di unicità e distinzione individuale. Il personaggio del teatro aureo invece diventa spesso un archetipo: facile il riconoscimento ed altrettanto facile la proiezione identificativa da parte dello spettatore coevo; non solo il Santo e il Malvagio, ma il Cavaliere innamorato (*galán*) e la Dama, il Re come fonte di ordine e di giustizia, il Padre nobile, custode dell'onore familiare, e così via. Per quanto riguarda il prototipo della dama della commedia di cappa e spada calderoniana, di cui Angela è l'ennesima manifestazione, è ovvio che è proprio l'alto tasso di convenzionalità, rigiocata e reinventata da Calderón, che dà senso al personaggio e alla commedia, con l'implicita strizzata d'occhio allo spettatore. È per questo che nella stessa *La dama duende* (in *Comedias, Obras completas*, II, ed. A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956, p. 242b) l'autore può scherzare sui propri meccanismi convenzionali: «... porque caso extraño fuera / que un hombre a Madrid viniera / y hallase recién venido / una dama que rogase / que su vida defendiese, / un hermano que le hiriese / y otro que le aposentase. / Fuera notable suceso...». E in *No hay burlas con el amor* (ivi, p. 512b), con ancor maggiore evidenza: «¿Es comedia de don Pedro / Calderón, donde ha de haber / por fuerza amante escondido / o rebozada mujer?».

E dunque, senza nulla togliere ai meriti di ricerca della Mackenzie, mi sento di esortarla a spogliarsi di ogni tentazione valutativa in chiave attualistica, che fa torto ad un teatro tanto raffinatamente ideologizzato e convenzionale. Solo in questo modo potrà darci davvero una radiografia affidabile e «critica» di quel teatro che conosce così bene.

Maria Grazia Profeti

Mario Hernández, *Recordando a Guillén* in *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 «raiz 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 palabra! –, 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

Carmen Martín Gaité, *Cappuccetto Rosso a Manhattan*, Milano, La Tartaruga edizioni, 1993, pp. 173.

La Martín Gaité, spagnola, di Salamanca, è scrittrice affermata. Da lungo tempo gode di un vasto consenso di pubblico e di critica e ha ottenuto diversi premi prestigiosi.

Nel campo della narrativa si afferma a partire dal 1958, con il romanzo *Entre visillos* («Tra le cortine»), che le ottiene il Premio Nadal. Seguono una lunga serie di testi narrativi, tra i quali *El cuarto de atrás* («La stanza sul retro»), del 1978: con questo romanzo la Martín Gaité conquista il Premio Nazionale di Letteratura e ottiene la sua definitiva consacrazione.

Nell'ambito della saggistica la scrittrice raccoglie ugualmente significativi riconoscimenti, tra essi, nel 1987, il Premio Anagrama, per il volume dedicato agli *Usos amorosos de la posguerra* («Usi amorosi del dopoguerra»), acuta indagine intorno ai costumi sessuali degli spagnoli negli anni successivi alla guerra civile, proseguimento logico della sua tesi di dottorato centrata sugli *Usos amorosos del dieciocho en España* («Usi amorosi del secolo XVIII in Spagna»).

Interessata vivamente al ruolo della donna nella società, la Martín Gaité ne ricerca la significativa presenza anche nella letteratura, in un lucido saggio, *Desde la ventana* («Dalla finestra»), libro equilibrato e affascinante, volto a rivelare il significato profondo del femminile nella letteratura spagnola.

L'attività di saggista non significa per la scrittrice salmantina la fine della narratrice; rappresenta, al contrario, un momento di ripensamento della letteratura e della funzione della donna nell'ambito letterario. Pausa felice, possiamo dire, se nel 1990 diede questo delizioso libro, favola più che romanzo, *Caperucita en Manhattan*, o come recita il titolo nella traduzione italiana, *Cappuccetto rosso a Manhattan*, e nel 1992 lo straordinario romanzo *Nubosidad variable* («Nuvolosità variabile»), frutto di quindici anni di elaborazione, che ha riscosso enorme successo tra lettori e critici.

Narratrice fine e sensibile, la scrittura della Martín Gaité è sempre tersa, lontana da ostentati quanto inutili sperimentalismi; la sua ricerca di stile si svolge nella semplicità, come avviene ai grandi autori, mira alla chiarezza e veicola sentimenti per i quali gli artifici delle mode letterarie sarebbero la morte. In *Cappuccetto Rosso a Manhattan* il racconto si svolge senza complicazioni eccessive, non riserva sorprese che sul piano del sentimento e affonda in un mondo dove la realtà è vinta dalla fantasia.

Il «realismo magico» ha in questo libro uno dei suoi testi migliori. Un buon maestro in questo ambito la Martín Gaité lo aveva in casa: Rafael Sánchez Ferlosio, suo marito, autore di quel gioiello della letteratura fantastica spagnola che è *Alfanbuí*, da anni celebrato, ma forse ancora troppo poco letto anche in Spagna, recentemente riproposto in Italia.

L'originalità, l'autonomia dei due testi è tuttavia fuori questione. In *Cappuccetto Rosso a Manhattan* l'autrice richiama in modo evidente la ben nota favola, ma per costruirne un'altra in chiave moderna, ambientata nella metropoli americana, dominata da un inquietante parco nel Bronx e un Central Park luogo magico di misteriosi incontri, richiamo costante al mondo di *Alice nel paese delle meraviglie*.

Il lupo cattivo è qui sostituito da un lupo buono, «Dolce Lupo», ricchissimo proprietario di una famosa fabbrica di dolci; alle povere cose del cestino dell'antica Cappuccetto, si contrappone una torta di fragole, il cui segreto «Dolce Lupo» va perseguendo, finché, attraverso la bimba, ottiene non solo il segreto del dolce, ma ritrova l'antico amore, nella nonna della ragazzina, una ex cantante della quale in gioventù si era pazzamente innamorato.

La vicenda è semplice, apparentemente, ma si carica di significati profondi, che risiedono nell'apposizione tra la realtà e la fantasia, tra l'imposizione e la libertà. La bimba che si affaccia alla vita sente stretti i confini entro i quali è costretta a muoversi, vigilata e oppressa da una madre recriminante, assillante e catastrofica, schiava della piatta realtà quotidiana. In Cappuccetto Rosso, invece, semi fecondi del fantastico e della libertà sono stati gettati da un misterioso libraio, compagno della nonna, e da costei, donna fantastica, sempre evocata dalla ragazzina avvolta in un favoloso vestito di seta verde.

Di fronte alla madre, piatta, incapace di sognare, la nonna ispira sempre pensieri che annullano il reale, dischiudono alla fantasia spazi ampi e suggestivi. Fino all'incontro con una strana vecchietta ultracentenaria, Miss Lunatic, ispiratrice forse del costruttore della statua della Libertà, a Manhattan. La misteriosa donna vive all'interno della statua, ne è lo spirito e a Cappuccetto insegna la via segreta per raggiungerla, se un giorno lo vorrà fare. Ma soprattutto dà alla bimba una lezione di valore permanente, che già aveva dato a «Dolce Lupo», il ricchissimo mister Wolf: vale a dire che «la gente che ha paura del meraviglioso si trova continuamente in strade senza uscita» e «nulla potrà scoprire chi pretende di negare l'inesplicabile. Perché la realtà è un pozzo di enigmi».

Cappuccetto Rosso finisce per seguire il cammino segreto rivelatole da Miss Lunatic; una moneta magica glielo dischiude, e una parola dell'infanzia, ricca per lei di significati esaltanti: «Infila la moneta nella fessura, disse "Miranfú!": la grata del tombino cominciò a scorrere e Sara, allungando le braccia, si lanciò nel passaggio, immediatamente risucchiata da una corrente d'aria tiepida che la portava alla Libertà».

Libro affascinante, questo della Martín Gaité, che conquista il lettore pagina dopo pagina, ambientato con felice scelta nel centro più consolidato del reale, come comunemente si interpreta New York, simbolo di una società del concreto, per rivendicare il diritto dell'uomo a essere spirito, a liberarsi dal peso di una realtà che lo uccide dentro.

Giuseppe Bellini

Osvaldo Soriano, *El ojo de la patria*, Barcelona, Mondadori, 1993, pp.224.

L'occhio della patria è quello di Julio Carré, agente segreto a Parigi attorniato da uno squallido anonimato, il quale «llevará siempre ese aspecto cínico e impersonal y la

oculta desesperación de parecer sin ser» (pag.144) e si inventa fantastiche operazioni in una professione ormai cambiata dopo il crollo del comunismo.

Julio Carré – parodicamente il contrario delle spie dei romanzi di Le Carré – è un uomo di mezza età affetto da vene varicose, che lavora per il misterioso Pampero, paranoico capo convinto che la caduta del muro di Berlino «era una immensa patraña de los rojos para dar el golpe definitivo contro il mundo libre» (pag. 26).

Le capacità immaginifiche della spia forniscono, quindi, credibili intrighi per alimentare l'ossessione del Pampero e giustificare la sua attività in Europa.

Il protagonista trascina una mediocre esistenza finché non viene coinvolto nell'operazione *Milagro argentino* che consiste nel rimpatrio del corpo di un eroe dell'Indipendenza – forse Mariano Moreno – miracolosamente restaurato e rumanizzato dalle tecniche di un sadico chirurgo svizzero che trasforma anche il volto di Carré, il quale si ritrova con la faccia di Richard Gere.

La storia dell'Argentina è costellata di cadaveri che, con difficoltà, sono stati riportati in patria: Rosas, Sarmiento, San Martín, Evita e le migliaia di *desaparecidos* angosciosamente ricercati ancor oggi.

La missione di Carré si svolge in un clima sempre più frenetico, in fuga da presunti nemici e da falsi amici in un continuo gioco di apparenze.

Attraverso una pratica narrativa costruita da una preponderanza di immagini che si susseguono rapidamente e che ricorda la tecnica cinematografica (pur non riconoscendosi Soriano nessun tipo di specifica competenza in quest'ambito), vengono raccontate sparatorie, inseguimenti, donne fatali, trappole mortali, che fanno da sfondo alla fuga di Carré verso il porto di Marsiglia con il suo fantomatico eroe a pile.

L'amarezza della spia impedisce di riconoscere la verità dalla menzogna e tutto diventa più difficile per un individuo che si sente una «espía muerta de un país que no existe» (pag. 132).

Oswaldo Soriano (Mar del Plata, 1942), scrittore argentino dell'ultima leva – famoso soprattutto in Italia dove *L'occhio della patria* è stato pubblicato prima (Einaudi 1992) che in Spagna (Mondadori 1993) – rientrato in patria nel 1984 dopo un lungo esilio francese, oggi ha raggiunto la fama anche nel suo paese, nel quale l'ultimo romanzo ha già avuto quattro edizioni esaurite in un anno. In realtà Soriano continua ad arricchire la galleria di personaggi alienati e mancati nelle loro aspettative, iniziata con il detective Philip Marlowe del suo primo romanzo: *Triste, solitario y final* (1973) e con la figura di Laurel Hardy, il famoso Stanlio, simbolo della rovina di fronte a Hollywood e vittima del trionfante Charlie Chaplin.

Il senso di inadeguatezza dei suoi personaggi è accompagnato dalla tecnica parodica del romanzo giallo per quanto riguarda il suo primo libro e del romanzo di spionaggio per l'ultimo.

La grande metafora del fallimento è costante nella letteratura argentina: in *El ojo de la patria*, viene rappresentata una società di individui sperduti, dove nessuno è sicuro della propria identità e assume quella dei miti moderni indossando le maschere dello *star system* del momento: Michael Jackson (la maschera che si portava di più in quella stagione), Peter Gabriel, Eric Clapton, l'immancabile Carlos Gardel, Pavarotti – nome di un'altra spia argentina –, ma anche Topolino, Sting, Harrison Ford, Elvis Presley, etc. Infatti uno dei personaggi del racconto afferma: «La gente descubrió que es más llevadero

usar una cara ajena. Un modelo con historia bien armada siempre es mejor que andar preguntándose quién es uno. Si Ud lleva la cara de Elvis Presley ya se siente alguien, ya tiene una vida vivida, una leyenda, no necesita cazar la ballena blanca» (pag. 132).

La problematica dell'identità dell'argentino è una costante in un paese di emigranti che non ha ancora identificato le proprie radici. Si tratta infatti di una nazione dove il nazionalismo è una maschera in più.

Una delle caratteristiche della scrittura di Soriano, comune anche alla generazione dei più giovani scrittori del Cono Sud, è l'apertura del testo ai mezzi di comunicazione dei mass media, primo fra tutti il cinema, ma anche il giornalismo, la radio, etc. Questo nuovo gruppo di romanzieri imita la spontaneità del giornalismo, e lo stesso Soriano si dichiara innanzitutto giornalista, che privilegia gli aspetti più concreti di una storia su quelli più astratti della riflessione.

L'assunzione, inoltre, di tutto ciò che è stato considerato fino all'epoca come paracultura – in questo caso, cinema, mondo dello spettacolo, romanzo giallo e di spionaggio – assume il rango di elemento letterario, poiché è in quei settori che avviene l'evoluzione della cultura post-moderna e perché come afferma lo stesso Soriano «la literatura comienza cuando las palabras empiezan a tener vida» («Quimera», 1983, 29, pag. 30).

Susanna Regazzoni

Jordi Virallonga, *José Agustín Goytisolo. Vida y obra*, Madrid, Libertarias-Prodhufo, 1992, pp. 423.

Jordi Virallonga si è dedicato con generosità alla stesura di questo saggio, summa laboriosa dell'opera di Agustín Goytisolo, di cui consegna anche una bibliografia critica ed un profilo biografico. La passione dello studioso è ben documentata dal prologo, che ricorda ciò che Agustín Goytisolo, Costafreda, Barral, Jaime Gil de Biedma e la loro poesia costituirono per lui e forse per una intera generazione: «hombres que escribían no tan sólo un tipo de poesía que en mi adolescencia llegó a impresionarme vivamente, sino además una poesía que sentía muy próxima dada la ubicación urbana de sus textos en mi ciudad; por el rigor del tono empleado, tan distinto a los que estudiaba en los primeros años de Bachillerato, o por la carga ideológica que adivinaba en éstos, pensamiento e ideología que molestaban profundamente a gran parte de mis educadores y a todos aquellos que representaban el poder y el orden social; una poesía que yo entendía subversiva y molesta más que revolucionaria» (pp.7-8).

Forse, data questa passione, anche «politica», non ci si meraviglierà se l'autore affronta la poesia di Goytisolo da un angolo eminentemente «contenutistico»: «He partido de los temas que Goytisolo desarrolla en sus poemas, dividiéndolos y estudiándolos individualmente, pero, puesto que en una composición pueden darse varios temas a la vez, el mismo poema será analizado por cada uno de sus campos temáticos correspondientes ... interpretándolos, agrupándolos y enfrentándolos con distintas fuentes, ya sean antiguas o contemporáneas, intentando revelar las modificaciones a las que ha sometido los temas» (p. 11). Il saggio così si snoda dall'esame del tema amoroso, alle elegie, divide in tre

fasi: imprecativa, evocativa, «desposeída»; indi si esamina la ironia con i contrasti stilistici utilizzati per deformare la realtà. Come indica l'autore ogni poesia è frammentata e parcellizzata, e ampiamente ridetta, e connessa con dettati analoghi di poeti di ogni tempo e luogo (si veda nell'indice onomastico la vasta messe da Alberti e Alexandre a Woodsworth e Yeats, passando per Giovenale, Pasolini, Quevedo, Ungaretti...).

Ho cercato di illustrare fedelmente il saggio, anche se confesso di non condividere questa metodologia di lettura dei testi poetici, così sminuzzati e ridotti ai loro «temi», quasi fossero trattati filosofici e politici; scardinati dal loro «essere poesia», e quindi dal loro vivere in un ritmo ed in una tessitura letteraria e metaforica. Basti pensare che le notazioni metriche, per esempio, appaiono in rubrica a parte, come elemento a sé stante, e non interagente con quei temi e quei contenuti. Le notazioni sono di carattere meramente descrittivo, del tipo seguente: «La canción consta la mayoría de las veces de cabeza y glosa... La cabeza, que por lo general aparece después de la primera glosa, no tiene forma métrica fija y puede presentar tantas variantes como las que presenta la lírica narrativa. Por lo que, siguiendo el esquema de Dámaso Alonso, podríamos decir que las de mayor frecuencia son en forma de dístico... En los poemas de JAG la cabeza consta, en muchas ocasiones, sólo de un verso, como en la canción que abre el poemario...» (p. 111).

Quindi una sensazione di rigidità di lettura e tutto sommato di inadeguatezza degli strumenti, a cui si unisce un particolare per me irritante, come ho già avuto occasione di dire: la dovizia di sigle che rendono a volte quasi illeggibili le pagine del saggio.

Virallonga si lamenta nel prologo della scarsa bibliografia critica su Goytisolo; tuttavia va detto che sembra trarre poco partito da quella esistente, e che pure rassegna; penso a certe recensioni italiane che gli avrebbero potuto fornire delle tracce interpretative importanti, o almeno dei dubbi metodologici. Nelle pagine che parlano dell'ironia e dei meccanismi retorici di deformazione, sento ancora più evidente l'assenza di un corretto impianto metodologico, e delle analisi che sono state di recente dedicate a questa modalità (Almansi, Brillì, Mizzau, tanto per fare qualche nome. O almeno Vladimir Jankelevitch, che è stato tradotto in spagnolo nel 1982 per Taurus).

Ma non dimentichiamo che Virallonga è poeta e scrittore in proprio: forse questo libro non va considerato una «analisi critica» di testi poetici, ma un saggio dello stesso Virralonga su alcuni temi che gli stanno particolarmente a cuore.

Maria Grazia Profeti

* * *

Bartolomé de las Casas, *Il suppllice schiavo indiano*. Edizione facsimile e studio introduttivo di Clara Camplani. Roma, Bulzoni, 1993, pp. 156.

Il primo grave problema che si propose al Vecchio Mondo davanti alla scoperta dell'America fu la necessità di assorbire in categorie conosciute tutte le novità più o meno bizzarre, in un momento storico (1492) non ottimale per la Spagna in disponibilità a tollerare un diverso, soprattutto in fatto di fede, considerato che proprio nel 1492 i Re Cattolici riuscirono ad eliminare ogni presenza non cristiana dalla Penisola con la conquista di Granada e la conseguente cacciata dei mori, e la espulsione degli ebrei. L'intolleranza, oltre a molti altri fattori d'ordine pratico, portò a continue obiezioni di tipo mora-

le e giuridico sul modo di trattare gli indigeni, tanto che si evocò la teoria di Aristotele secondo la quale alcuni uomini, e in questo caso gli indios, sono schiavi per natura.

In questo clima Las Casas iniziò la sua attività in difesa degli indios, in un primo momento in forma più contingente cercando di ottenere un trattamento più umano, e successivamente lottando contro l'ingiustizia della schiavitù. Conseguenza di ciò fu la promulgazione nel 1542 delle *Leyes Nuevas* che abolivano la schiavitù; ma l'applicazione fu lenta e fortemente contrastata, tanto che Las Casas decise di raccogliere il materiale per il *Tratado*, opera giuridico-dottrinale sulla schiavitù degli indios.

Nel 1543 Las Casas, con Rodrigo de Andrade, aveva già scritto il *Memorial de súplicas* in cui aveva richiesto l'abolizione della schiavitù e la liberazione immediata di tutti gli indigeni fatti schiavi. Al *Tratado* Las Casas non diede un titolo vero e proprio, come invece farà l'editore veneziano con *Il supplice schiavo indiano*, ma un regesto che presenta l'autore, il richiedente (*Consejo de Indias*), l'argomento e un invito ai lettori a trarne profitto.

L'anno della stampa è il 1552, ma l'opera si ritiene che sia stata scritta tra il 1544 e il 1548. Precede l'opera un *argumento* in cui si chiariscono al lettore le circostanze che hanno portato alla stesura scritta delle argomentazioni sulla libertà degli schiavi.

In Italia l'opera conobbe il suo momento di gloria nel XVII secolo grazie alle traduzioni ed edizioni veneziane di Marco Ginammi, in un momento in cui la Spagna non godeva le simpatie della Serenissima che aveva visto coinvolto nella congiura del 1618 proprio l'ambasciatore spagnolo marchese de Bedmar, e si sentiva accerchiata dalla potenza spagnola e dai suoi alleati. Inoltre una serie di opuscoli pubblicati sotto pseudonimo invitava i cittadini veneziani a leggere Las Casas per conoscere un esempio moderno di crudele tirannia.

Il momento era dunque favorevole agli editori Ginammi per dare alle stampe tra il 1626 e il 1657 otto edizioni di quattro opere di Las Casas, tra le quali due edizioni di *Il supplice schiavo indiano*, e soddisfare così l'interesse del pubblico per opere che dessero informazioni sulle Indie e anche sulla problematica relativa alla colonizzazione e alla schiavitù.

Il supplice schiavo indiano fu pubblicato nel 1636 e riedito nel 1657, segno tangibile dell'interesse dimostrato dai lettori anche per un'opera tutt'altro che divulgativa che Clara Camplani riesce ad analizzare con spigliata acutezza.

Non perde l'occasione per avanzare delle riserve, condivise da altri, sul nome del traduttore ufficialmente dichiarato, Marco Ginammi, e per proporre invece il nome di Giacomo Castellani autore dei libelli contro la politica della Spagna e uso a celarsi sotto falsi nomi.

La traduzione è fondamentalmente letterale e tanto vicina al testo castigliano che, come giustamente osserva la Camplani, si arriva a una certa spagnolizzazione del testo italiano. Le osservazioni sulla resa italiana fanno intravedere un attento lavoro di confronto testuale condotto dalla curatrice anche su traduzioni in altre lingue.

Questo lavoro della Camplani è la prova che la serietà dell'impegno analitico dà dignità scientifica alla ripubblicazione di testi altrimenti dimenticati nelle polveri delle biblioteche.

Donatella Ferro

Gustav Siebenmann, *Die lateinamerikanische Lyrik 1892-1992*, Berlin, E. Schmidt, 1993, pp. 237.

Dal volume, annunciato come il diciassettesimo di una serie intitolata *Grundlagen der Romanistik*, diretta da Titus Heydenreich e Ludwig Schrader, non risulta un piano generale della serie in cui esso si colloca; ma è chiaro che il termine «lateinamerikanisch» è stato da Siebenmann (= S.) accettato piuttosto che proposto. Tale termine implicava che oggetto del libro era anche la lirica brasiliana (a dire il vero anche la lirica prodotta nelle zone francofone d'America è «latinoamericana»; S. non se ne occupa). Ma si può parlare di una lirica latinoamericana come unita? Se lo chiede lo stesso S., che trova il mettere insieme la lirica ispanoamericana con la brasiliana «fondamentalmente problematico» (p. 12). L'unità della lirica ispanoamericana, malgrado le enormi distanze e le profonde differenze ambientali e antropologiche, è assicurata dalla lingua e dalla presenza, più o meno esplicita, della tradizione letteraria spagnola; ma quali sono i rapporti di tale lirica con la brasiliana? Forse il problema poteva essere affrontato in modo più specifico.

Le due date messe in evidenza dal titolo delimitano un secolo esatto; la data d'arrivo significa il proposito di giungere fino al presente; ma quella di partenza non è particolarmente significativa, anche se cade in un periodo che la tradizione storiografica considera caratterizzato da un movimento, il modernismo ispanico, che senza dubbio «fa epoca». Ancora meno sembra che la data sia significativa per quanto riguarda la lirica brasiliana. Cosa c'era a monte di questa data? A me, che quasi mezzo secolo fa giunsi ad occuparmi degli «iniziatori del modernismo» dopo aver studiato Menéndez y Pelayo storico dell'estetica, non poteva non venire in mente che precisamente negli anni 1893-1895 il santaderino pubblicò la sua *Antología de poetas hispanoamericanos*, che può servire per collocare in prospettiva storica, magari come reazione piuttosto che come continuazione, Rubén Darío, che anche qui risulta il punto di partenza, e il suo tempo; ma con mia sorpresa ho dovuto rilevare che l'opera di Menéndez y Pelayo non è nemmeno citata, come non è citato il rapporto Darío-Valera (malgrado il fatto che S. si occupò specificamente di quest'ultimo: cf. i suoi *Essays zur Spanischen Literatur*, Frankfurt a. M., 1989, 179-186).

S., documentatissimo sulla produzione storicocritica più recente (egli cita già molti scritti del 1993: un miracolo reso possibile dall'odierna informatica), tende a trascurare la più remota. Per esempio, a proposito di Vallejo non cita il libro di Giovanni Meo Zilioche è del 1960. E, se non può fare a meno di citare Pedro e Max Henríquez Ureña, due «dotti dominicani» che «come storici letterari furono efficaci ben al di là dei Caraibi e del loro tempo» (p. 52), lo fa in modo da lasciar intendere che tale efficacia è per lui ormai scaduta.

S. è nato nel 1923, dieci anni dopo lo scrivente; ma il suo «approccio» è profondamente diverso dal mio (io mi occuperei della lirica ispanoamericana nel suo sviluppo storico, anche se ben sapendo che in tale sviluppo sono presenti contrapposizioni al passato: S. cita la tradizione della ribellione alla tradizione che caratterizza non poca lirica ispanoamericana); lo è non tanto per lo scarto d'età, quanto perché accetta le esigenze editoriali interpretate da studiosi più giovani. Wolfgang Eitel, nato nel 1945, curò nel 1978 un libro intitolato *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart* (Stuttgart, Kröner, pp. LXII-538), al quale S. collaborò, quasi unico anziano tra nati prevalentemente negli anni Quaranta. Il pubblico vuol sapere chi è «vigente» oggi: il presente è il pun-

to di partenza: al passato si risale, come è inevitabile; ma di scorcio, quasi occasionalmente. Io invece considererei il presente come un punto d'arrivo, fatto di passato e di contrapposizione ad esso. Ancora attualmente importanti mi risulterebbero i due Henríquez Ureña, e a monte la stessa antologia centenaria di Menéndez y Pelayo.

S., convinto che «le manifestazioni culturali di un paese, di una regione possono essere viste esattamente solo nel loro contesto geoclimatico e sociostorico» (p. 13), apre il suo libro con un capitolo *Zur Kulturellen Originalität eines Kontinents*, diviso in due sezioni, la prima riferentesi ai paesi, la seconda alle lingue. Particolarmente suggestive mi sembrano alcune considerazioni contenute nella seconda sezione, ricollegantisi presumibilmente a vivenze dirette della sua adolescenza peruviana. Si sa che lo spagnolo d'America ha una «sorprendente unità»; ma ciò è vero solo per l'alta lingua *standard*: talora la lingua quotidiana è intenzionalmente regionalizzata, sia come pronuncia sia nel lessico (cf. p. 19). S. si ricollega al «primato della vocalità» affermato per il Medio Evo da Paul Zumthor; la poesia popolare è una poesia orale, fondamentalmente, anzi, lo è ogni poesia. (A me viene in mente il primo verso del canzoniere petrarchesco: «voi che *ascoltate* in rime sparse il *suono*»: eppure Petrarca è un poeta dotto). In relazione con ciò S. raccoglie (cap. V) una bibliografia, ma accompagnandola con una *Fonografia*. Mi pare che l'esempio debba essere seguito. Fino al secolo scorso non c'era modo di fissare la «vocalità» della poesia; ma ora abbiamo i mezzi e dobbiamo utilizzarli. Possiamo sentire una lirica dalla viva voce dell'autore: questa è la sua vera lirica, più che ciò che ha scritto. È un'osservazione che suggerisce un'integrazione fonografica anche alle biblioteche dei nostri istituti universitari.

S., che si è ripetutamente occupato della ricezione della letteratura «latinoamericana» nello spazio linguistico tedesco, dà qui un'autorevole sintesi di essa (pp. 30-34), mettendo in evidenza Hans Magnus Enzenberger.

Il secondo capitolo è una visione storico-letteraria articolata in due sezioni: 1892-1960 e dal 1960. Perché S. abbia scelto il 1960 come punto d'inizio di un nuovo periodo mi risulta abbastanza chiaro. Dall'inizio del 1959 Cuba ha un regime che rapidamente divenne punto di riferimento per molti, in Hispanoamerica (anzi qui possiamo usare, finalmente senza grandi perplessità, il termine «Latinoamerica»). Riferimento positivo o negativo, ma quasi inevitabile per ogni intellettuale latino-americano. La «Casa de las Américas» fu efficace in tutto il continente; Castro, contrapponendosi agli Stati Uniti, si presentava come il difensore dell'autonomia e dell'orgoglio latinoamericani. Si poteva accettare o respingere tale atteggiamento; difficilmente si poteva ignorarlo. Solo più tardi si ebbe il flusso opposto: particolarmente, poeti cubani nati negli anni quaranta affrontarono e vivono l'esperienza dell'esilio.

Questo secondo capitolo (*Literaturgeschichtlicher Überblick*) introduce, mi pare opportunamente, una regionalizzazione; ma lo fa non tanto dividendo per regioni o zone, quanto dividendo per Stati. Ciò induce, mi pare, a misure d'attenzione discutibili. S. dedica, per esempio, due pagine e mezzo (della sezione 1892-1960) al Brasile e più di una al Guatemala. È proprio vero che la produzione lirica del Guatemala ha un'importanza che è la metà dell'intera produzione brasiliana? D'altra parte, non era opportuna una certa regionalizzazione anche per quanto riguarda il Brasile? A mio modo di vedere il Brasile è comparabile coll'intera Ispanoamerica, piuttosto che con l'Honduras o il Paraguay.

Un terzo capitolo studia i movimenti e le tendenze, cominciando naturalmente dal modernismo ispanico. Seguono sezioni sulle avanguardie e sulla tradizione di rottura della tradizione: l'ultraismo, il creazionismo, il surrealismo. Si potrebbe forse osservare che alcuni di questi ismi sono alquanto velleitari; ma qualche altro permette a S. di penetrare o tentare di penetrare nella «kulturelle Originalität» del continente. Il surrealismo, osserva, è di provenienza europea; ma in Latinoamerica rappresenta «l'autentica inclinazione alla sperimentazione di una cultura che cerca ovunque simbiosi tra ciò che è straniero e ciò che è proprio, tra il passato e il presente» (p. 104): si riconosce in tale inclinazione il meticcio, la «Mestizierung». Accanto agli ismi, S. colloca qualcosa di ben diverso, la «négritude», presente accentuatamente in Brasile.

Caratterizza poi la «poesia pura», che dimostra una parentela con gli spagnoli Jiménez, Guillén e Salinas (che ebbero profonde esperienze ispanoamericane), e l'ermetismo neobarocco.

Col quarto capitolo approdiamo a uno studio dei singoli poeti, collocati in ordine di anno di nascita: sono ventidue gli ispanoamericani e dodici i brasiliani, raggruppati in due gruppi, dal momento che scrivono in due lingue diverse. Confesso che questo modo di affrontare la lirica iberoamericana mi risulta più congeniale. Si può discutere di tutto, ma anche la letteratura è fatta da uomini di carne ed ossa, nati un certo giorno in un certo luogo. L'elenco degli ispanoamericani include Darío, Nervo, Herrera y Reissig, Mistral, Gironde, Vallejo, Storni, Huidobro, Pellicer, Borges, N. Guillén, Carrera Andrade, Neruda, Ibáñez, Paz, Parra, Liscano, Vitier, Juarroz, Cardenal, Belli, Lihn. Come si vede, la lista contiene molti nomi ben noti, che ormai fanno parte di un canone storico (anche se forse sorprende l'assenza di qualcuno, come M. A. Asturias); ma contiene anche qualche presenza inaspettata: Gironde, Ibáñez, Liscano, Juarroz, Belli, Lihn: le ultime tre (Roberto Juarroz, Argentina, n. 1925; Carlos G. Belli, Perù, 1927; Enrique Lihn, Cile, 1929-1988) rappresentano proposte di aggiornamento; ma le prime tre (Oliviero Gironde, Argentina, 1891-1967; Sara de Ibáñez, Uruguay, 1909-1971; Juan Liscano, Venezuela, 1915) sono piuttosto proposte di recupero: si tratta di autori solo marginalmente citati, per esempio, nella pur attentissima *Historia de la literatura hispanoamericana* di Giuseppe Bellini (Madrid, Castalia, 1985).

Quali significati hanno questi recuperi? C'è qualcosa in essi che li accomuni? Gironde, un ricco patrizio con ampia esperienza internazionale, ha «mantenuto per più di tre decenni la sua capacità di rinnovamento e si è sviluppato da un'eccentrica soggettività a un'accusa storicamente consapevole dello stato del mondo» (p. 140); Sara de Ibáñez («la seconda eccezione e predilezione» di S., nota egli stesso) scrive una poesia «del tutto diversa da quella delle altre donne d'oggi», come affermò Gabriela Mistral: ha riscoperto la metrica barocca, ha perseguito una «classica forza formale» (p. 160); Juan Liscano, che visse a lungo a Parigi, anche come esule, è antropologo e folklorista, e il suo *Nuevo mundo Orinoco* costituisce «una contrapposizione del tutto equivalente» al *Canto general* di Neruda, «senza le componenti politiche e prosaiche occasionalmente disturbanti» (p. 168) che si possono riscontrare in questo.

Nei tre recuperi proposti notiamo qualcosa di comune: si tratta di dedizioni silenziose attraverso i decenni di membri dell'alta borghesia, che non potevano interessare la cultura di estrema sinistra. Può essere che questi recuperi diano un giusto posto al valore letterario al di fuori di ogni preferenza sociopolitica. Le pagine di S. su di loro

possono essere punti di partenza: come le altre dedicate ai nomi proposti nella selezione, contengono per ognuno una nota biografica, seguita da un'analisi delle opere, da un elenco di testi scelti (il libro contiene pochissime citazioni, ma è anche, implicitamente, attraverso queste scelte, un'antologia), una bibliografia (di e su).

Queste proposte, comunque, confermano la ricchezza della lirica ispanoamericana. «El mal que aqueja a la literatura hispanoamericana es su inmensidad», affermò già nel 1959 Guillermo de Torre (cit. qui, p. 37). Letterariamente l'America latina è tutt'altro che una zona depressa. Non tutto può essere calcolato sulla base del PIL e dell'instabilità monetaria.

Speriamo che il libro di Siebenmann, molto più complesso di quanto lasci supporre la sua modesta mole, appaia, eventualmente riveduto, in una lingua più accessibile ai «latinoamericani» e ai latinoamericanisti».

Franco Merregalli

José Gaos, *Obras completas*. V, *El pensamiento hispanoamericano*. Antología del pensamiento de lengua española en la Edad Contemporánea, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. 1197.

Nel N. 47, maggio 1993, di questa *R. I.*, pp. 70-72, diedi notizia del piano di pubblicazione delle *Obras completas* di José Gaos (1900-1969) da parte dell'Universidad Nacional Autónoma de México. Dei previsti diciannove volumi ne erano usciti sei; cinque erano in stampa. Uno di questi ultimi è ora sotto i miei occhi: un grossissimo volume, in gran parte occupato da un'antologia del «pensiero di lingua spagnola nell'età contemporanea», intendendo per contemporanea, veniamo presto a sapere, l'età succeduta all'epoca «imperiale»: un'antologia stampata per la prima volta nel 1944-1945 e includente dodici spagnoli (Feijóo, Cadalso, Larra, Ganivet, Costa, Unamuno, Ortega come «representantes del pensamiento de la decadencia», cioè reagenti ad essa; Sanz del Río e Giner de los Ríos come rappresentanti del Krausismo; Balmes, Donoso e Menéndez Pelayo come rappresentanti del «tradicionalismo»), cinque argentini (Sarmiento, Alberdi, Ingenieros, Korn, Romero), cinque messicani (Barreda, Sierra, Vasconcelos, Caso, Reyes), due cubani (Martí, Varona), due peruviani (González Prada, Deustua), due uruguaiani (Rodó, Vaz Ferreira), due venezolani (Bolívar, Bello), un colombiano (Torres), un cileno (Lastarria), un ecuadoriano (Montalvo), un portoricano (Hostos): nel complesso, trentaquattro «pensadores». Gaos esprime il rincrescimento di non aver potuto includere tutti quelli che avrebbe voluto; ma aggiunge che l'importante è che nessuno dei testi non inclusi sia preferibile a qualcuno degli inclusi «del mismo país» (p. 92).

L'antologia è ordinata «por el orden cronológico de los textos»: dei testi, non degli autori: la preoccupazione di Gaos (spiega questi nella sua prosa densa e quasi contorta, aliena dall'immagine, in cui non ravviso traccia della grazia un po' «frivola», cf. p. 75, di Ortega y Gasset) è di offrire testi autonomi, di necessità brevi, piuttosto che frammenti. Ormai da cinque anni «transterrado» in Messico, chiarisce il significato dell'impresa nella *Introducción*. L'unità storica della Spagna e dell'America spagnola è radicata nella lin-

gua: la «vinculación a una lengua es efecto y causa, en un movimiento recíproco, de una más radical *unidad*: el pensamiento se significa y expresa en *una* lengua; una *lengua* da *unidad* a un pensamiento» (p. 67). Gli spagnoli giunsero in America con un pensiero «imperial»; ma presto tale pensiero, nelle colonie come nella metropoli, si ridusse a «tradición dacaída en rutina» (p. 71). Il primo a dimostrare un «desvío afectivo, pero táctico, respecto de la escolástica» fu il messicano Carlos Sigüenza y Góngora (1647-1700), amico di Sor Juan Inés de la Cruz (che Gaos, con una punta polemica nei confronti di Pedro Salinas, considera, p. 73, piuttosto «la afanosa de saber» che la poetessa, la decima musa del Messico): «le colonie» se adelantaron a la metrópoli en la curiosidad por la ciencia». Comunque Gaos considera primo rappresentante del «pensamiento de la decadencia» Benito Feijóo, di cui pubblica, primo testo della sua antologia, una *Carta erudita* del 1744, esattamente di due secoli anteriore. Il «pensamiento de la decadencia» è «lo único no decadente, o lo menos decadente», dell'epoca della decadenza. Per illustrarlo nasce l'Antologia. Mentre il pensiero imperiale è solo spagnolo, il pensiero della decadenza è di lingua spagnola: il pensiero «contemporaneo» di lingua spagnola, di cui il pensiero dell'indipendenza è la continuazione.

Gaos usa la parola «pensamiento», non la parola «filosofía», di proposito: il pensiero di lingua spagnola è un pensiero circostanziale, è legato alle condizioni politiche, della politica in senso lato; si potrebbe forse affermare che quando si allontana dalla circostanza «desciende en originalidad y valía» (p. 87): non è nel trattato o nel corso sistematico la parte sua più valida; è nel saggio, nell'articolo, nel discorso occasionale; ed è in questi lo «stile di valore estetico»: «los más grandes pensadores de lengua española» «son precisa y significativamente los más grandes prosistas de la lengua» (p. 87).

Nel volume occupa naturalmente molto meno spazio dell'antologia e della sua introduzione uno scritto ad esse contemporaneo o leggermente anteriore: il testo, rivisto ed ampliato, di un intervento del 13 aprile 1944 su *El pensamiento hispanoamericano*, fatto nell'ambito di un «Seminario colectivo sobre la América latina», organizzato dallo stesso Gaos dal marzo al giugno 1944 nel «Colegio de México». Tale testo, che naturalmente anticipa molti motivi dell'introduzione all'antologia, lascia più chiaramente affiorare il rapporto Gaos-Ortega, che interessa particolarmente lo scrivente, orteghista in certo modo orteghiano; e che è comunque centrale per capire Gaos: già l'affermazione del pensiero «circostanziale» fa pensare a Ortega. Quando Gaos sostiene che la scienza moderna in realtà «la crea el afán de instrumentos y de servicios técnicos» (p. 46) pensiamo alla *Meditación de la técnica*, che è del 1933. E pensiamo a un Ortega quando egli apre il suo discorso affermando che il presente è l'unica realtà: il passato «sólo interesa para construir el presente y el futuro». Ma insieme alla radice Ortoghiana appare la volontà di distinguersi da Ortega; quasi di respingerlo quando si afferma che la sua opera «parece la del brillante *Espectador* simplemente teórico y estético, en casos tan afectadamente frívolo, de todos los espectáculos» (p. 37); quando si allude a quelli che furono «partidarios de la segunda república» «aunque con menos constancia de la debida» (p. 41); quando si afferma che «el» germanismo «de los maestros de mi generación española y de esta misma ha sido excesivo» (p. 61), allusione che, malgrado il plurale, si riferisce solo a Ortega.

Implicitamente polemica nei confronti di questo è anche la presenza nell'antologia di nomi rappresentativi della tradizione spagnola, soprattutto di Balmes e di Menéndez

y Pelayo, personaggi che Ortega aveva rimosso dalla sua attenzione fin dall'adolescenza, e cui non tornò più: non ci fu in lui, a proposito dello stesso Menéndez y Pelayo, attraverso i decenni, se non qualche «preterizione» quasi sprezzante; non ci fu mai un tentativo di revisione del rifiuto giovanile, di necessità troppo sbrigativo ed impressionistico. Gaos reagisce a tale atteggiamento in modo così vivace che Elsa Cecilia Frost, che premette al volume una meditata prefazione, trova che «el análisis de la obra» di Menéndez y Pelayo da parte di Gaos «es uno de los mejor logrados» (p. 13). Nella conferenza e più ampiamente nell'introduzione all'antologia Gaos rileva che si discute se il «tradicionalista demasiado vidente» delle opere giovanili «acabó por ser el humanista tan comprensivo de la modernidad» delle *Ideas estéticas* (p. 78), e propende piuttosto a pensare che «a lo largo de toda la vida osciló: al encontrarse con aparentes antitradicionalistas extranjerizantes y barbarizantes se sentía fieramente tradicionalista», ma «al reparar en el tradicionalismo entorno suyo, decaído de nuevo en una acrítica e inoperante nostalgia de las pasadas grandezas», pensava a un «tradicionalismo capaz de ir renovándose en el mundo», «como el encarnado grandiosamente por él mismo» (p. 78). In realtà, non si tratta di interpretazioni necessariamente alternative: Menéndez y Pelayo si sviluppò nei decenni, cambiò, ma certo in lui sopravvisse quella reazione alla troppo facile negazione della tradizione spagnola, anche nell'epoca della tarda maturità (non giunse alla vecchiaia), quando un adolescente a lui sconosciuto (se non forse negli ultimi anni), José Ortega y Gasset, reagiva alla tradizione con una troppo facile negazione. Alla reazione adolescenziale di Ortega, rimasta in lui per tutta la vita, Gaos contrappose il suo atteggiamento nei confronti di Menéndez Pelayo ed anche di Balmes; affine ad esso è il suo interesse generale per il «pensamiento hispanoamericano», per il «pensamiento de lengua española en la edad contemporánea».

Franco Meregalli

Marco Denevi, *Rosaura alle dieci*, Palermo, Sellerio, 1993, pp. 221.

Uno scrittore argentino di sicuro prestigio, impostosi da tempo anche fuori dell'ambito ispano-americano, precisamente per questo singolare romanzo, *Rosaura alle dieci*, che risale al 1955 nell'edizione originale. Per data potrebbe sembrare un libro vecchio, ma l'opera mantiene intatta la sua freschezza, come fosse stata scritta ieri, proprio per quell'atmosfera suggestiva che sospende la vicenda tra realtà e irrealtà, colorandola di una nota misteriosa e magica originale, pur nell'indiscutibile lezione di scrittori come Borges e Bioy Casares, dai quali Denevi si distingue per la passionalità.

L'osservazione dello scrittore assume la realtà nei più minuti particolari, ma la vicenda umana che tale realtà comprende è così imprevedibile e strana, che il concorso dei dati reali e di quelli magici del fortuito e del misterioso crea un clima tale che soggioga il lettore dalla prima all'ultima pagina.

Si è definito *Rosaura alle dieci* il miglior romanzo poliziesco che mai sia stato scritto: un poliziesco in cui non vi sono poliziotti. Una situazione patetica coinvolgente apre la narrazione. Il timido e insignificante protagonista, Camilo Canegato, pittore e restauratore, che si stabilisce nell'«onorata» pensione bonaerense «La Madrileña» e vi trascorre

oltre una decina di anni, sarà il crudele assassino di una misteriosa Rosaura che, proprio all'ora indicata, suona alla menzionata pensione. Ma intorno ai due personaggi permane fitto il mistero.

Il lettore segue curioso il racconto dei vari ospiti della casa, i quali fondano il proprio narrare sulle personali impressioni. Tutto, nella sostanza, permane confuso, ma in tale confusione si vanno definendo i personaggi, nella diversa dimensione che li caratterizza: generosi o gretti, cinici o romantici, timidi o spavaldi, confusi o colti. Denevi conduce un esame approfondito della fauna umana che popola i quartieri periferici della megalopoli: umanità minuta e dimessa, immersa nella miseria, ma non priva di sogni e di qualità positive, disorientata di fronte alla vita, della quale paiono giungere echi sordi, ma anche sconvolgenti.

È stato notato come in questo romanzo l'ottica narrativa corrisponda a certe tendenze del cinema contemporaneo, di Buñuel, di Torres Nielsen, di Berlanga. Lo scrittore segue senza fretta lo svolgersi del dramma nel quotidiano, lo vede avanzare lento, come se il tempo fosse sangue che avanza senza fretta nell'uomo.

Giuseppe Bellini

Mario Benedetti, *La borra del café*, Barcelona, Ed. Destino, 1993, pp. 217.

In quarantotto capitoli che segnano le tappe fondamentali di una vita, l'autore traccia il percorso esistenziale del protagonista, dall'infanzia alla maturità, attraverso continui cambi di casa, sempre nella medesima città di Montevideo. Se, all'inizio, il traslocare coincide con una certa inadattabilità all'ambiente da parte dei genitori, via via il fatto perde di negatività per l'intera famiglia, trasformandosi in una sorta di «obsesión corporativa» (p. 17), di sogno, che nonostante l'interruzione della quotidianità, viene sempre vivificato dalla speranza di accedere ad un ideale *modus vivendi*.

Non è la prima volta nella storia della letteratura ispanoamericana che la casa assume importanza vitale dividendo personaggio centrale del racconto: Borges, Neruda, Vargas Llosa, Cortázar, Hernández, tanto per citare alcuni esempi nell'ambito della narrativa contemporanea, hanno creato precedenti illustri. È naturale, pertanto, che anche le case di Claudio siano dotate di una «personalità» forte e nitida, e siano più o meno importanti a seconda degli avvenimenti in esse accaduti. Fra tutte spicca l'abitazione di via Capurro, la prima a significare per affermazione di Claudio «un mundo», «un espacio propio» (p. 39), «mi casa» (p. 42) il cui odore particolare racchiude la «fragancia general de la vivienda» (*lvi*). Non può essere altrimenti dato che sotto quel tetto nasce l'amata sorella Elena, il padre ottiene un nuovo lavoro, particolarmente gratificante e il protagonista, costretto a letto da una lunga convalescenza, conosce la maestra Antonietta Vico, che per quattro ore al giorno, gli impartisce lezioni private. La ragazza magra, dalla pelle bianca, dagli occhi neri e dalle lunghe gambe «hermosas, bien torneadas y seductoras» (20) risveglia nel bambino di otto anni le prime emozioni sentimentali legate alle occhiate furtive proprio a quelle «piernas graciosas y cabales» (*lvi*).

La storia di un'esistenza, dunque, in cui una molteplicità di personaggi agiscono in preda alla passione e alla noia del momento, all'amicizia e all'amore, al gioco e al lavoro,

dando vita a una quotidianità scandita dai rintocchi di un orologio le cui lancette sembrano segnare soltanto le fatidiche tre e dieci del pomeriggio. Un tempo questo che, insieme alla presenza evanescente della misteriosa Rita (un'ossessione che svanirà soltanto dopo lunghi anni), funge da filo conduttore del romanzo e rimarrà impresso in modo indelebile nella vita di Claudio, sottolineandone momenti tragici, ma anche felici.

Sono le tre e dieci, infatti, quando Rita, l'allora ragazzina intraprendente e sconosciuta, entra dalla finestra della stanza da letto, dopo aver scalato il fico adiacente alla casa, e conforta il protagonista affranto per la malattia incurabile della madre. Da questo momento in avanti essa gli apparirà sempre nei momenti meno impensati, suscitando in lui, anche a distanza di anni, forti emozioni.

Sono ancora le tre e dieci quando Claudio con gli inseparabili compagni di gioco ed amici per la pelle Norberto, Daniel, Fernando si imbatte, per la prima volta, nella morte, ritrovando il cadavere di Dandy, un vagabondo ucciso nel parco Capurro.

Sono sempre le tre e dieci quando muore la madre, portandosi appresso anche l'infanzia di Claudio, costretto ad assumersi delle responsabilità fino a quel momento ignorate. La consegna della chiave di casa sancisce il suo ingresso nel mondo degli adulti, come si può notare dalla seguente affermazione: «con esta llave que el vejo me había confiado días atrás estaba clausurando mi infancia» (p. 74).

Sono le tre e dieci, quando all'età di sedici anni, la venticinquenne Natalia, l'amica cilena ospite in casa del protagonista, gli farà conoscere, con estrema semplicità, l'estasi amorosa, una sorta di iniziazione che gli spalanca le porte del mondo adulto.

Alle tre e dieci, a sorpresa, Rita fissa a Claudio un appuntamento (al quale essa non andrà mai) disegnando un orologio con due pupazzetti al posto delle lancette. Grazie a tale suggerimento il giovane dipinge in seguito dei quadri che hanno per soggetto proprio degli orologi «erotici»: quello che interessa particolarmente al pubblico indica le tre e dieci.

È naturale, pertanto, che tutti i giorni, allo scadere dell'ora ormai «fatidica», spiega lo stesso Claudio «me ponía tenso, alerta, comi si algo inesperado pudiera sobrevenir» (p. 118). Uno stato di angoscia permanente, che nemmeno il sonno sa placare; al contrario se quando scocca l'ora egli sta schiacciando un sonnellino, il sogno si trasforma in un incubo atroce. Tuttavia saranno proprio i numeri tre e dieci a fargli vincere al gioco una considerevole somma grazie alla quale egli potrà sposare Marianna, liberandosi definitivamente dall'attrazione per Rita.

Un tempo ben definito che, tuttavia, va al di là della propria limitazione, spaziando nell'arco di un'esistenza, sia pure breve, ma già completa nella storia d'amore e di disperazione, di amicizia e di rancore, di vita e di morte.

Con quest'ultimo romanzo, abilmente costruito, Benedetti, seduce il lettore puntando proprio su quegli aspetti del vivere quotidiano, forse piccoli in se stessi, ma infinitamente vicini ad ognuno di noi in quanto essere vitale, emozionalmente sensibile e razionalmente aperto ad affrontare ciò che il destino offre e nel bene e nel male. Sempre però con il sorriso sulle labbra, ora velato, ora franco e sonoro, per ricordare che in fondo la vita non va mai resa troppo sul serio.

Silvana Serafin

Arturo Usler Pietri, *Medio milenio de Venezuela*, Caracas, Monte Avila Editores, 1991, pp 7-622.

Libro che racchiude in settantaquattro studi il percorso intellettuale di Arturo Usler Pietri saggista, alla continua ricerca di una identità per il popolo latino-americano in senso lato e per quello venezuelano più specificamente. Annoso ed ossessivo problema che costituisce una costante anche dell'intera sua produzione narrativa perché, scrive giustamente l'autore «llegar a saber lo que somos, partiendo del cómo somos y del cómo hemos pretendido ser, no es tarea fácil (p. 18).

La ricerca ha origine proprio dalla conquista spagnola che viene analizzata nella prospettiva giuridico-morale con le inevitabili ripercussioni emotive e sentimentali condensate nella 'leyenda negra' e nella 'leyenda dorada'. Usler Pietri si sofferma, poi, sul linguaggio, sintomatico della passività creola sin dal periodo della Colonia: a tutt'oggi, il castigliano d'America, lungi dal risentire delle innovazioni introdotte nella metropoli a partire dai secoli XVII e XVIII, mantiene intatte voci arcaiche.

Non solo la lingua giace in una sorta di letargo; il 'viaggio delle idee' diviene sempre più lento ed incompleto per cui «el racionalismo – scrive l'autore – tardó en llegar a las Indias algo más de un siglo, si se toma como punto de partida la publicación del *Discurso del Método*, el Romanticismo, entre treinta y cincuenta años. El Positivismo se retrasó no menos de una generación. [...] El Marxismo y el existencialismo de nuestros días no han llegado con menos retraso» (p. 169-170).

Tale ritardo ha caratterizzato, dunque, l'intero processo culturale dell'Ispano-America la quale, a sua volta, ha dato vita al *mestizaje*, fenomeno altrettanto fecondo ed importante, in cui confluiscano tre correnti culturali estranee: «la española, que es la dominante y que establece la lengua, la creencia y el tono, la dirección superior y el modelo, y luego, en grado variable, según las horas los lugares, la india y la negra» (p. 51).

Molteplici sono i saggi dedicati alla Colonia la cui società, fortemente gerarchizzata in caste, con il governatore e l'arcivescovo all'apice, seguiti dai proprietari terrieri bianchi, dai *regidores*, dai *cabildos*, dai *pardos*, dagli *indios encomendados* ed infine dai negri, ridotti in schiavitù, creerà la futura nazione venezuelana. Quest'ultima, dapprima sventrata e suddivisa in giurisdizioni, sarà finalmente riunita e riconosciuta dal punto di vista giuridico-amministrativo il 9 settembre 1777, giorno in cui, scrive l'autore, 'hasta el gran mito original de El Dorado, que tanto hizo por la identificación de la heredad reaparece' (p. 56). L'ordine reale porta la firma di José de Galvéz, ministro universale delle Indie durante il regno di Carlos III.

In un processo socio-culturale di estremo interesse per la chiarezza espositiva e per la visione storico-geografica d'insieme, Arturo Usler Pietri affronta problematiche complesse cercando di chiarire l'ambiguità che da sempre, o per meglio dire, dai tempi di Colombo, caratterizza «el mundo al que se le ha arrebatado el nombre» (p. 136) e il cui presente è continuamente proiettato nel futuro. In tutti i documenti, più o meno antichi, infatti, c'è sempre un progetto da attuare, una possibilità da concretizzare: «Esto va desde las *Cartas* de Colón – evidenzia l'autore – hasta los discursos de Bolívar, desde la visión futurista y asombrada del jesuita Acosta en el siglo XVI hasta la descripción de las posibilidades del porvenir de que está llena la obra profética de Humboldt al final del

período colonial» (p. 138). La stessa indipendenza (1821), attiene ad un progetto futuro più che a una realtà presente.

Sugli avvenimenti storici primeggia l'uomo, la cui supremazia viene sottolineata continuamente. In particolare il *pardo* che, fin dal primo momento, dà impronta originale e fisionomia propria al paese. Un meticcio non solo razziale, ma culturale che ha forgiato il carattere del venezuelano oggi conosciuto.

Minore importanza viene attribuita alla presenza dell'indio che, disperso all'interno del paese e frazionato in una miriade di tribù nemiche, limitato da una economia e da culture di scarso rendimento, non è stato in grado di porre le basi di una organizzazione sociale produttiva. Indiscusso, tuttavia, è il suo potere simbolico, poiché l'eroica immagine di Guaicaipuro, cacicco dei Teques, caduto dopo essersi battuto ferocemente contro l'invasore, rappresenta la terra stessa, il sentimento nazionale.

Impulso maggiore, dal punto di vista culturale viene esercitato dal negro. L'influenza pedagogica delle nutrici che, nelle case dei creoli, impartiscono i primi rudimenti dell'educazione ai bambini, futura classe dirigente, è indubbiamente determinante: magia, miti naturalistici, esempi prodigiosi formano, infatti, il sostrato della mentalità venezuelana. La letteratura stessa si nutre del medesimo patrimonio leggendario legato alla tradizione popolare, alla vastità della terra e alla silenziosa promessa di abbondanza del suolo e del sottosuolo (sul petrolio ruota un filone piuttosto copioso di narrativa).

Elemento mitico ed elemento reale convivono in stretta simbiosi e con il medesimo obiettivo: presentare la crisi di coscienza che caratterizza l'uomo dell'America ispanica. Situato in una delle frontiere spirituali, culturali e geografiche dell'Occidente, in presenza di una nuova relazione dell'indio con lo spazio e perfino con il tempo, l'ispano-americano, osserva l'autore, sia pure con sfumature diverse a seconda del luogo d'origine (meseta, Antille, estuario del Rio della Plata), è sostanzialmente «un hombre en no resuelta crisis de identidad» (p. 503). Tutti i dodici capitoli del libro, (I. «Descubrimiento e conquista», II. «Pequeño repertorio americano», III. «Nuevo Mundo», IV. «Temas coloniales», V. «El mestisaje», VI. «Independencia», VII. «La gente», VIII. «Sobre inmigración», IX. «La riqueza», X. «La identidad», XI. «Sobre tradición», XII. «El porvenir») condensano, perciò, il lungo impegno critico dell'autore alla ricerca di «un medio milenio de toma de conciencia» (19).

Una discreta bibliografia completa l'opera il cui pregio sta nella sincerità e nell'umiltà, oltre che nella serietà scientifica, con cui Uslar Pietri affronta, da una precisa presa di posizione, – a volte pregna di sentimentalismo proprio per il forte coinvolgimento personale –, tematiche estremamente importanti, spesso insolite.

Silvana Serafin

Mayra Montero, *Da Haiti venne il sangue*, Milano, Feltrinelli, 1993, pp. 16.

Proseguendo nella meritoria opera di diffusione della letteratura latinoamericana, le edizioni Feltrinelli hanno pubblicato, nei mesi scorsi, della scrittrice cubana Mayra Montero, un'opera di notevole fattura e interesse, il romanzo *Da Haiti venne il sangue*, testo particolare, del quale merita parlare.

Scrittrice ancora giovane e già affermata, la Montero ha esordito nel 1987 con *La trenza de la bermosa luna* («La treccia della bella luna»), edito in Spagna, cui sono seguiti vari libri di racconti per bambini e un romanzo erotico, *L'ultima notte a letto con te*, pure pubblicato in Italia da Feltrinelli, nel 1992. Evidentemente la narratrice incontra il favore anche del nostro pubblico, se a distanza di un anno si traduce un nuovo romanzo, del tutto diverso dal precedente, anche se non privo di elementi erotici, tuttavia per nulla molesti.

Da Haiti venne il sangue è senza dubbio un'opera complessa, di amore e morte, di passione incontrollabile e di destino senza rimedio, ma soprattutto essa scaturisce da una radicata, e confessata, curiosità di chi vive nel mondo caraibico verso il mistero delle religioni e dei riti vodù, che in un territorio così popolato di presenze nere come è Haiti, ha il predominio. Di qui l'ambientazione del romanzo, che tecnicamente alterna, nella narrazione, capitolo per capitolo, una storia in svolgimento e il ripescaggio del passato.

Mayra Montero è studiosa dei culti afro-caraibici, ma la curiosità verso di essi nella zona caraibica non è nuova, risale, per quanto attiene alla narrativa, a scrittori cubani della prima metà del Novecento e si afferma, artisticamente, nel romanzo di Alejo Carpentier, *El Reino de este mundo*, una delle sue opere più belle e significative.

Anche scrittori haitiani vi hanno prestato, naturalmente, attenzione, introducendo la presenza dei riti afro-antillani nei loro testi, da Jacques Roumain a René Dépestre, come d'altra parte lo hanno fatto i grandi scrittori brasiliani del nostro secolo per la presenza spirituale dell'Africa nella loro terra. Valga per tutti il grande Jorge Amado.

La Montero prende lo spunto, ci si dice, da un fatto di sangue realmente accaduto a La Romana, nella parte spagnola di Haiti, la Repubblica di Santo Domingo, occultando i nomi reali e dando a tutto l'insieme il carattere di una grande tragedia collettiva: lotta tra «società» religiose, con i loro riti per noi misteriosi, le presenze di *orijas* e di *loas*, quelle degli dèi malefici e delle divinità protettrici, su uno sfondo di vita miserabile, dove l'uomo è al tempo stesso vittima del mondo infraterrestre e celeste e da queste presenze sostenuto nella diuturnità della lotta per la sopravvivenza.

Sarebbe necessaria una approfondita cultura sulla religione vodù per comprendere appieno i significati e le funzioni delle infinite divinità che compaiono nella vicenda; e tuttavia, anche privo il lettore di questa approfondita cultura, superata la difficoltà delle prime pagine, si sente trascinato nel vortice degli eventi, segue le misere esistenze, caratterizzate profondamente dalla scrittrice: poveri lavoratori della canna da zucchero, donne umili ma fiere, tenute in piedi, si direbbe, proprio dall'attività interna delle presenze religiose.

Il mondo si trasforma, diviene qualche cosa di intensamente misterioso, popolato di un'infinità di spiriti inquietanti. Il lettore penetra a poco a poco il mistero della trama, segue come in *trance* egli stesso il muoversi esasperato dei protagonisti, gradualmente perviene a qualche spiegazione più profonda dei riferimenti, partecipa a un scoperto clima di intensa passionalità, quella che conduce a morte violenta la *mambo* Zulé, sacerdotessa del «vodù», in lotta di amore e morte con l'haitiano Similá Bolosse, anch'egli sacerdote del «vodù», ma anche un ex capo dei *Tonton macoutes*, la sanguinaria polizia del defunto Papà Doc, dittatore di Haiti, in parte rifugiata, per sopravvivere, nella Dominicana, dove ha portato violenza, sopruso, stupro, morte.

Una persistente e irresistibile attrazione erotica domina la donna nei confronti dell'uomo demoniaco; è un'attrazione che coniuga il desiderio d'amore con quello del-

la distruzione. L'ansia del confronto, infatti, è ansia di morire. Forze occulte e misteriose presiedono alla catastrofe. Sono gli stessi dèi a combattere introdottisi negli uomini, come ad affermare che nulla accade senza il loro volere, che l'essere umano è infinitamente debole di fronte a loro.

Lo scontro definitivo sarà riassorbito nel dramma di sangue della gelosia, nell'azione disperata di un innamorato timido e infelice che, posseduto dal «grande Corfù» troverà la forza, se non per eliminare il rivale, per uccidere la donna, liberandola dall'attrazione del male: «Il machete cala sfiorando la guancia, affonda nel collo e le tronca la punta del capezzolo. Lei solleva leggermente un braccio per proteggersi il volto, e il secondo fendente le taglia di netto quelle dita che si contorcono a terra come vermi».

Il rito interviene, nelle pagine finali, a fare tenero il clima, a colorare di sentimento l'atto del lavacro e della vestizione. Come nella tragedia classica la compostezza è d'obbligo, ma qui non cela la miseria del corpo, né quella di tutta una vita, neppure ora che l'indomita donna, infelice donna, entra con la morte nel mondo degli spiriti, dal quale non cesserà di esercitare la sua presenza sulla terra.

Gesti semplici del rito, frasi scarne, sottolineano, con la tragedia, l'inevitabilità del destino cui sono sottomessi gli uomini, in potere assoluto delle divinità, del tutto indifferenti alla loro tragedia giornaliera.

Giuseppe Bellini

* * *

Maria do Nascimento Oliveira, *O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, pp. 125.

Il libro di Maria de Nascimento Oliveira è il primo specificamente consacrato ad Álvaro do Carvalho (1844-1868), al quale sino ad ora erano stati dedicati soltanto brevi saggi o articoli, in gran parte dispersi in giornali e riviste e dunque di non agevole consultazione, che l'autrice elenca in una utilissima bibliografia in calce al volume. Se si eccettua il caso di Maria Leonor Machado de Sousa, che nel suo *O horror na literatura portuguesa* (Lisboa, ICALP, 1979, p. 64) scriveva che i *Contos* «representam talvez o caso mais notável no panorama da literatura negra em Portugal», e più recentemente, nel secondo volume del *Dicionário cronológico de autores portugueses* (Mem Martins, Europa-América, 1990, s.v.), li definisce «os mais conseguidos momentos da prosa portuguesa ultra-romântica», «obras-primas da novelística portuguesa do século XIX», la critica accademica della seconda metà del Novecento ha quasi sempre ignorato Álvaro do Carvalho o, all'occorrenza, ha espresso forti riserve sui suoi meriti letterari. Esempio del primo atteggiamento è la *História da literatura portuguesa* di Saraiva e Lopes che lo cita soltanto «en passant» quale lettura giovanile di Fialho de Almeida; del secondo, la voce scritta da J. Prado Coelho per il *Dicionário de literatura*, secondo cui «os Contos [...] em estilo inadequado [...] documentam com tosca ingenuidade um espírito doente revoltado, que se desforra pela imaginação febril e pelo cinismo brutal», e il commento lapidario di M. de Lourdes Ferraz (*A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1987, p. 198): «julgo que nem sequer se poderia dizer de Á. do Carvalho ser ele um satânico 'malgré lui' [...] antes suponho que todos

os seus contos enfermam exactamente das 'visões' que o narrador de *A febre do jogo* de si tinha: 'um tresloucamente mórbido', claramente manifesto no modo de escrever».

È quindi particolarmente significativo che il presente libro non solo sia nato in ambiente universitario – si tratta infatti di una tesi complementare per il «doutoramento» in Língua, Cultura e Literatura Francesa presentata presso l'università di Porto nel 1988 – ma che esprima un giudizio largamente positivo sull'opera di Carvalhal. Studiando minuziosamente i sei racconti nella prospettiva del genere fantastico, il critico ne mette in luce la disinvolta architettura delle trame, mostrando come l'irruzione dell'insolito venga preparata dal graduale addensarsi di una atmosfera sinistra, ove gioca un ruolo fondamentale la creazione di peculiari spazi scenici, e sottolineando l'abilità dello scrittore nel mantenere sempre desta l'attenzione del lettore sino alla conclusione dell'intreccio. Adeguato risalto viene dato anche alle ripetute intromissioni nella storia del narratore eterodiegetico che «revelam uma alta capacidade de consciencialização e de reflexão sobre a estética e as convenções do género», e allo stile volutamente barocco che è per l'autrice una evidente tecnica di parodia e non il riflesso di una immaturità dello scrittore, o, peggio, di sue presunte perturbazioni mentali. Secondo Maria do Nascimento Oliveira, inoltre, lo scrittore romantico, per l'interesse «com que foca as obsessões dominantes como o amor pervertido, a anormalidade avançando até à loucura e o suicídio», deve essere considerato un precursore delle «modernas tendências que estudam os subterrâneos da alma».

Dalla lettura del volume, dunque, risalta la singolarità e l'importanza dell'opera di Carvalhal nel panorama letterario ottocentesco, anche se, purtroppo, l'autrice si dimentica di sottolineare convenientemente gli aspetti innovativi della prosa dei *Contos*. Ad esempio, si veda il commento a un brano di *J. Moreno* in cui si svela che l'evento apparentemente soprannaturale vissuto dal protagonista non è altro che un sogno, di cui si descrive con precisione l'uso narrativo come via d'accesso alla vita interiore, profonda del personaggio, ma senza informare il lettore che tale uso, pressoché inedito presso gli scrittori romantici portoghesi, troverà un parallelo soltanto nei romanzi di Eça de Queirós pubblicati una decina d'anni più tardi.

Messi in luce i pregi del saggio, che si raccomanda vivamente agli studiosi di letteratura romantica portoghese, passiamo ora a discuterne gli aspetti meno convincenti, cominciando dal terzo capitolo intitolato «Álvaro do Carvalhal: vida e obra». Chi conosca i precedenti studi di Fidelino de Figueiredo, J. Gaspar Simões, Manuel João Gomes e, soprattutto, di Pedro da Silveira, si accorgerà ben presto che il presente volume si limita a elencare dati già noti da tempo e non reca alcun contributo inedito per una più approfondita e sicura conoscenza della vita e dell'opera dello scrittore. Parlando del «vazio biográfico com que se debate o investigador ao tentar reconstituir a vida do [...] autor», Maria do Nascimento Oliveira sembra indicare che la capillare e minuziosa ricerca biografica e bibliografica sull'autore dei *Contos* sia già stata portata a termine, e che al critico resti soltanto il compito di dare un senso agli scarsi documenti tramandati. In realtà, sarebbe bastato all'autrice un accurato spoglio della stampa di Braga e di Coimbra, fra il 1863 e il 1867, per rendersi conto, per lo meno, che l'attività letteraria di Carvalhal non si esaurisce nei sei racconti, nel testo teatrale *O castigo da vingança*, e nei due articoli riguardanti la nota polemica *Bom senso e bom gossto*. Fra l'altro, Maria do Nascimento Oliveira incorre in una grave inesattezza quando, commentando l'intervento dello scrit-

tore nella «querelle», scrive: «De facto, e em desacordo com o que afirma J.Gaspar Simões ao escrever que não é com os homens da geração de 70 que Álvaro do Carvalho convive, permitimo-nos lembrar as suas sugestivas achegas ao ataque de que então era alvo *O Poema da Mocidade* de Pinheiro Chagas [...]. Posteriormente, em Janeiro de 1866, dirigindo-se a António de Azevedo Castelo Branco, Álvaro de Carvalho insurge-se contra o texto *Literatura hoje*, de Ramalho Ortigão, ao mesmo tempo que defende as posições de Antero e de Teófilo Braga. Para além desta vibração emocional com o grupo coimbrão, considere-se ainda que por esta mesma altura o juvenil escritor partilha com Antero de Quental e Teófilo Braga algumas páginas das revistas de Coimbra, facto que permite entrever a permeabilização de Carvalho ao seu tempo e que, se não fosse a inevitável doença de que sofria, teria certamente actuado com mais realce no evoluir da polémica que nesse momento se erguia em Portugal».

In questo modo si falsa completamente la realtà storica del rapporto dello scrittore con i suoi contemporanei, anche perché la malattia incurabile non impedì a Carvalho di intervenire una terza volta nella polemica, nel 1867 sulle pagine del giornale *A Revolução de Setembro*, per riferirsi con sarcasmo alle idee estetiche propagandate dalla incipiente «geração de 70». Quest'ultimo articolo non è affatto sconosciuto; Pierre Hourcade ne parla nel suo *Temas de literatura portuguesa* (Lisboa, Moraes, 1978, ma il saggio originale venne pubblicato nel gennaio del 1938 nella *Revue de Littérature comparée*), osservando che Álvaro de Carvalho «aponta a escola de Coimbra à vindicta pública e reclama para ela o castigo do braço secular». Il critico francese ci sembra, in realtà, un po' troppo sbrigativo e semplicistico nel riassumere le idee espresse nell'articolo, ma non v'è dubbio che, alla luce di questo testo, le considerazioni di Maria do Nascimento Oliveira, trascritte sopra, si rivelano infondate ed erranee. Il fatto che Álvaro do Carvalho non apprezzasse, al pari di Antero de Quental e altri studenti di Coimbra, la letteratura «ultraromantica», contro la quale si manifestò ancor prima che la polemica scoppiasse, non implica, come vorrebbe l'autrice, che dovesse necessariamente condividere le posizioni estetiche e politiche. Ed è evidente che proprio ai giovani futuri esponenti della «geração nova» si riferisce la frase ironica che troviamo in apertura del racconto *J. Moreno*. Era, dunque, con buoni motivi che J.Gaspar Simões segnalava come, nell'ambiente universitario di Coimbra, Álvaro do Carvalho convivesse «com os que, como J.Simões Dias [...] constituem a última falange dos ultra-românticos, ultra-românticos já alistados no grupo de João Penha, que, com a sua famosa revista *A Folha*, tenta a conciliação do ontem com o hoje – do ultra-romantismo com o realismo nascente – produzindo o movimento conhecido na história da nossa poesia por Parnasiano» (*Perspectiva histórica da ficção portuguesa: das origens ao século XX*, Lisboa, Dom Quixote, 1987, p. 563).

Discutibile, oltre che superficiale e vago, risulta il secondo capitolo, dal titolo «Presença do fantástico no romantismo português», in cui si ripercorre brevemente la storia del genere nella letteratura portoghese del XIX secolo sino alla fine degli anni 70, e che dovrebbe consentire al lettore di contestualizzare i racconti di Carvalho nella concreta esperienza storica del fantastico portoghese ottocentesco o più precisamente romantico. Anche in questo caso l'autrice si basa su materiali di seconda mano, ossia sugli studi di Maria Leonor Machado de Sousa e J.Prado Coelho, senza preoccuparsi di sottoporli ad una attenta verifica. Si può, in effetti, concordare con ciò che, nel libro, viene defini-

to «subalternização do fantástico na cultura oitocentista em Portugal», e ha certamente ragione l'autrice nell'individuare una delle cause nel fatto che, durante il romanticismo, in Portogallo, «a arte pretenderá ser não um mero e exclusivo veículo estético, mas uma fonte de intervenção formativa e reformista, rejeitando os aspectos passadistas», ma bisogna avvertire che, almeno in quantità se non in qualità, la narrativa fantastica fu tutt'altro che un fenomeno marginale e irrilevante nell'Ottocento portoghese. Non è corretto, poi, affermare che *A dama pé-de-cabra* di A.Herculano con «o seu exemplo não agitaria o horizonte literário português», in quanto quel racconto sta all'origine di una notevole produzione di 'leggende romantiche', non riferita dall'autrice, che costituisce la prima manifestazione del fantastico in Portogallo.

In conclusione, osserveremo che la classificazione dei racconti di Carvalho, «atendendo à sua maior ou menor subordinação aos parâmetros fantásticos», che vede in *Os canibais* il testo più prossimo ai canoni del genere, seguito, in ordine decrescente da *O punhal de Rosaura*, *A febre do jogo*, *J. Moreno*, mentre considera *Honra antiga* e *A vestal!* «os textos menos condicionados ou orientados pelos códigos do género», solleva notevoli perplessità poiché non è sorretta da una chiara e coerente definizione di ciò che l'autrice intenda per racconto fantastico. Il primo capitolo del libro, infatti, che dovrebbe chiarire i presupposti metodologici dello studio, si conclude con affermazioni come «tomaremos o conceito do fantástico num sentido lato», o «admitiremos, também, uma certa latitude quanto à extensão da índole ambígua do fantástico», che finiscono per rendere confusa e a volte contraddittoria l'argomentazione critica, come comprova la lunga, e per vari aspetti illuminante, analisi di *Os canibais*.

All'inizio, per sottolineare l'appartenenza del testo al genere fantastico, viene istituito un parallelismo fra la strana figura del conte de Aveleda e l'Olimpia di Hoffmann, viene chiamata in causa la tematica della «contaminação do animado/inanimado», e si afferma che «a personagem gera mal-estar [qui non si comprende bene a chi, se agli altri personaggi della finzione o al lettore o a entrambi...] pela ameaça monstruosa que esconde e pela suspeita de um fundo de convivência entre o espírito e a matéria, patente nos contornos ou nos atributos robóticos que alertam para a sua extranaturalidade». Poi, Maria do Nascimento Oliveira, dopo aver sottolineato che «o excesso em que descambam alguns dos quadros deste conto [...] conduz [...] o fantástico ao absurdo, reduzindo-o a uma imagem de farsa grotesca» e che «a elegância obsoleta e retorcida do estilo de Carvalho, o gosto por uma adjetivação rica e brilhante e uma linguagem arrebicada nos próprios diálogos impedem que nos instalemos e compartilhemos o medo ou a expectativa com as personagens», conclude l'analisi, affermando che «este conto é [...] uma espécie de anti-texto romanesco que põe essencialmente em causa o fabrico da ilusão fantástica [...] sucessivamente enganado e desenganado, o leitor vai sendo colocado diante de um caos que bem pode ser a condição básica para se ascender a uma criação mais genuína e autêntica».

Come è noto, la semplice presenza in un testo narrativo di personaggi o eventi che contraddicono la normale esperienza della realtà del lettore non è condizione sufficiente a caratterizzarlo come fantastico. Già Freud, in tempi lontani, notava come il modo in cui viene proposto e raccontato un fatto inspiegabile, mostruoso o strano è altrettanto importante affinché quest'ultimo appaia agli occhi del lettore 'perturbante' e 'sinistro'. Seguendo un criterio prettamente semantico, insomma, si rischia di fare del fantastico

un genere dai confini troppo estesi e incerti, mentre esso va inteso come un peculiare modo di scrittura. Curiosamente questa idea la ritroviamo enunciata, in modo ambiguo e confuso, anche nel volume di Maria do Nascimento Oliveira, ed è un peccato che in questa edizione sia stato alterato il titolo originale della tesi, *A construção e a desconstrução do fantástico em Álvaro do Carvalho*, che era sicuramente più coerente con il contenuto del saggio.

Gianluca Miraglia

Alfredo Bosi, *Dialética da Colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, pp. 404.

Per lungo tempo – talmente lungo da durare fino ai nostri giorni – e per molte vie – talmente tante da arrivare ad offuscare la comprensione globale del fenomeno, da far smarrire perfino le motivazioni iniziali dell'indagine – la cultura brasiliana ha cercato se stessa nei recessi del suo passato coloniale, si è interrogata sulla propria identità interrogando la sua irrevocabile alterità, ha tentato di decifrare i segni della sua indipendenza iscritti nell'epoca oscura della sua dipendenza.

Non è questo il luogo per fornire motivazioni storiche o culturali a questo immane impegno euristico ed ermeneutico (del resto, non specifico del Brasile, ma esteso a tutti i paesi ex-coloniali); si può solo segnalare come tale tentativo, condotto su molti fronti ideologici, con impegno ostinato, con metodologie diverse, abbia finito per seppellire sotto una montagna di buone intenzioni, di formule altisonanti, di vanti o recriminazioni, di strambe ipotesi o di geniali intuizioni, la luminosa semplicità del fondamento. Ora, a dissepellire quel dato «semplice» su cui poggia l'artificio delle ipotesi, a mettere allo scoperto la base nascosta di una complessa architettura interpretativa, a districare quel filo annodato che consente di raggiungere il centro del labirinto, arriva il magistrale studio di Alfredo Bosi.

Fin dall'inizio di esso, per la laboriosa immediatezza che è propria delle opere decisive, siamo posti di fronte alla questione fondante – che ha apparenze filologiche ed echi infiniti, riverberi impensati che illuminano la complicata varietà dei fenomeni e delle esperienze, delle opinioni e delle pratiche. Bosi, in effetti, ci rivela subito ciò che forse già sapevamo, ma senza «immaginarlo», senza, cioè, essere in grado di comporre una immagine che facesse senso, che fosse utile, perciò, alla comprensione: ci rivela, insomma, che le parole *colonizzazione*, *cultura* e *culto* hanno tutte la loro origine nel verbo latino *colere*, nella sua duplice accezione di «lavorare» ed «abitare» (la terra), e che, a partire da questa radice comune, esse si differenziano per la loro relazione con il tempo, che è volto al futuro, al progetto, in *cultura*, e al passato, alla memoria (dei morti), in *culto*. E il «colono», dunque, è colui che si installa nelle nuove terre, per coltivarle, certo, in un presente sempre teso – attivamente, fattivamente – alla dominazione e allo sfruttamento, ma per impiantarvi anche la sua temporalità ambigua, sospesa fra il radicamento dei suoi culti e l'innesto delle sue intenzioni, dei suoi schemi di interpretazione della realtà.

Si capirà, allora, come la condizione coloniale non possa che essere «um enlace de trabalhos, de cultos, de ideologias e de culturas» [p. 377]; ossia non possa non presen-

tarsi come il prodotto precario di una dialettica – storica e immaginale a un tempo – che si bilancia fra appropriazione e spossessamento, tra conquista (del territorio, delle anime...) e perdita (dei luoghi ancestrali, delle tradizioni patrie, delle abitudini religiose...), tra progettualità e nostalgia. Senza però, come avverte Bosi, che queste antinomie cessino mai di intersecarsi o di ricombinarsi in nuove costellazioni di senso: giacché culturale e culturale sono i due angoli prospettici dai quali è possibile traguardare il medesimo obiettivo, che è poi quello dello sfruttamento immediato delle risorse altrui, dell'arricchimento parassitario, del guadagno momentaneo ottenuto a spese degli altri. E, in questo senso, l'ideologia progressista e quella reazionaria, l'etica del profitto (dapprima feudale, poi capitalista) e quella religiosa, possono convivere – ed hanno, di fatto, convissuto – l'una dentro l'altra, l'una attraverso l'altra, come Bosi, peraltro, dimostra nel prosieguo del suo libro, nel quale vengono esaminati alcuni casi emblematici (che spaziano dallo sperimentalismo linguistico e religioso di Anchieta alla fede e ai linguaggi coltivati dai positivisti brasiliani, passando per l'analisi, insieme ideologica e letteraria, sempre esemplare, di figure e di epoche marcati della storia brasiliana), nei quali il riguardo verso le istanze del colonizzato non riesce mai a soffocare completamente il rispetto per le necessità «improrogabili» del colonizzatore.

In questo gioco culturale a più voci descritto dallo studioso brasiliano, in questa alternanza dialettica fra interessi materiali e spirituali, mi pare si collochi, in una posizione centrale e decisiva, la figura di Padre Antônio Vieira, difensore appassionato degli oppressi, acceso propugnatore, nel nome di Cristo, di una eguaglianza fra gli uomini di tutte le razze e, al contempo, nel nome di quello stesso Dio, tenace assertore di un sistema coloniale nel quale la schiavitù svolge un ruolo insostituibile, che egli riqualifica in senso provvidenziale. Vieira, insomma, come modello, come emblema vivente, di una condizione coloniale nella quale si confrontano e si mescolano, nella loro ambigua connaturalità, le istanze religiose e quelle mercantilistiche, l'evidenza primordiale di un culto che tutti eguaglia e il progetto paleocapitalistico di una separazione delle culture. Stretto fra la fedeltà ai principi religiosi, ancora medievali, che avevano ispirato l'azione dei suoi confratelli fin dalle origini della colonia e la necessità di legittimare «a máquina mercante» (nella incisiva definizione di Gregório de Matos), fondata – allora, e poi per lungo tempo – sullo schiavismo, il grande predicatore portoghese si dibatte in questa contraddizione senza poter o voler scegliere, senza riuscire a «*extrair do seu discurso universalista aquelas consequências que, no nível da práxis, se contraporiam, de fato, aos interesses dos senhores de engenho*» (p. 148).

Ed è significativo che Bosi abbia deciso di riproporre, a chiusura del volume, un suo saggio redatto fra il 1979 e il 1980, intitolato «*Cultura brasileira e culturas brasileiras*», aggiornato, però, da un «*Post-scriptum 1992*». È significativo perché il suo discorso non può chiudersi nei limiti temporali della colonia, ma è, appunto, costretto ad accompagnare e spiegare le metamorfosi e l'incidenza della dialettica coloniale nell'universo brasiliano postcoloniale, giù giù fino ai tempi nostri: come una riflessione inevitabile nella quale tentare di trovarsi, come un debito inestinto nei confronti di un passato che ha ipotecato, sul piano culturale, un presente difficile da leggere. Il Brasile coloniale delle ambiguità temporali, delle incoerenze cronologiche, insomma, sopravvive nel Brasile attuale, primo e terzomondista a un tempo: *pais do futuro* che vive imbricato in un passato remoto e feudale; che pensa di essere approdato alla postmodernità «*sem ter*

sequer atravessado a plena modernidade» (p. 361) e che, invece, cresce – anche in senso artistico – solo in virtù della ricombinazione continua dei codici (ideologici, religiosi, espressivi, etnici...) che lo attraversano, solo nell'effrazione e ridefinizione incessante dei limiti tra tempi e spazi (ancora ideologici, religiosi, espressivi, etnici...) praticamente distinti, idealmente antitetici.

La separazione delle culture, in questo senso, convive con l'ibridazione fra i culti eterogenei di questa fine di millennio e, viceversa, la diversità dei culti coabita *con* – e *dentro* – la trasversalità delle culture. Così che alle soglie del quinto centenario della sua «scoperta», il Brasile si riscopre e si comprende, anche grazie al libro di Bosi, in un presente insieme organico e plurale; raccogliendosi perplesso al cospetto di un dubbio e, d'altra parte, illuminandosi di «um ténue lume de esperança» che gli viene dal suo oscuro passato coloniale: «que a dialética da civilização tenha gerado esparsos pensamentos, palavras e atos de uma cultura de resistência ainda não vencida pelas forças da desintegração».

Ettore Finazzi-Agrò

Massimo Canevacci, *La città polifonica. Saggio sull'antropologia della comunicazione urbana*, Roma, Edizioni SEAM, 1993, pp. 235 (trad. port.: *A cidade polifônica*, trad. por Cecilia Prada, São Paulo, Studio Nobel, 1993, pp. 238).

Partendo dalla mia condizione «laterale» di non specialista, di consumatore curioso e dilettante di testi di antropologia, tenterò, qui, di arrivare a dar conto, in modo molto succinto e personale, del mio piacere di lettura; vorrei, cioè, arrischiarmi a dire in breve spazio del godimento provato nell'accostarmi ad un'opera e nel riconoscermi in essa. Per giustificare, almeno in parte, tale approccio così scopertamente egotista, così smaccatamente «privato», posso solo anticipare che non è facile imbattersi in un libro che faccia veramente senso nell'esperienza spesso disordinata, frammentaria, vissuta dai suoi lettori: ebbene, io credo che il libro di Massimo Canevacci sia uno di quei libri o, quantomeno, io sono certo di essere uno di quei lettori.

Il mio rapporto con San Paolo è stato, di fatto, fin dal primo momento di grande fascinazione e insieme di grave imbarazzo: fascinazione per una città che sentivo totalmente diversa, ma con dentro la felicità di un ritrovamento; imbarazzo che era il prodotto della stessa fascinazione e della mia incapacità di definirla, pur nella mia avvertita implicazione in quello spazio eterogeneo, apparentemente illimitato. Quel che più mi colpiva, in questa città che le guide turistiche (o, per lo meno, il mio *baedeker*) definivano – con la schematicità propria di tutti i manuali congeneri – «europea» e «americana» assieme, era appunto il suo dilungarsi da ogni concezione europea e, d'altronde, il suo non essere compiutamente americana, identificandosi piuttosto in un luogo di negazione sintagmatica dei paradigmi urbani di cui io, fin ad allora, avevo fatto esperienza.

La mia conclusione provvisoria fu che San Paolo semplicemente *non era* o, *se era*, io non riuscivo a vederla, in quell'agglomerato confuso di stili, di tempi, di etnie, che non trovavano un centro attorno al quale disporsi o organizzarsi. Certo, ancora non conoscevo Los

Angeles, città per alcuni versi simile a San Paolo, ma anche dopo aver visitato – il verbo «conoscere» mi appare inservibile in questo caso – la città californiana, mi è restato dentro quel senso di inessenzialità che avevo sperimentato a San Paolo e, come elemento distintivo e contraddittorio, quella sensazione di familiarità che avevo provato nella città brasiliana.

Sono, poi, tornato varie volte nella megalopoli brasiliana, ma è solo ora, e grazie al libro di Canevacci, che mi pare di aver finalmente interpretato quel senso di «invisibilità», di «assenza» che avevo attribuito all'oggetto e che, invece, era un mio errore dello sguardo, una mia incapacità di vedere. Errore, si badi, nel quale entrava anche il mio bagaglio di letture di provenienza letteraria che, anziché aiutarmi, risultava fuorviante: giacché la San Paolo che visitavo, nella quale mi aggiravo, in una condizione, insieme, smarrita e partecipe di *turista aprendiz* (per tenermi, sempre, alle mie definizioni letterarie), non era che in piccola parte quella della esplosione Modernista del '22, la San Paolo di Mário, appunto, e di Oswald de Andrade, e di Tarsila do Amaral e di Vila-Lobos, ovvero quella di Alcântara Machado, con i suoi quartieri così tipicamente e totalmente italiani – no, qui ed ora, avevo davanti una città ancor più priva di carattere di Macunaíma, dell'eroe (nuovamente!) di Mário; ancor più eterogenea, confusa, «mancante» e, d'altronde, piena di un fascino strano, nella quale i residui di quella vecchia metropoli degli anni Venti e Trenta agivano come frammenti vorticanti e ormai alienati di una improbabile archeologia del presente.

Lo studio di Canevacci mi ha fatto, appunto, capire che San Paolo può anche essere interpretata da Roma, in una sorta di straniamento rovesciato che, nella lontananza, approssima all'oggetto, in un'atmosfera, cioè, di «disallontanamento», di fuga al contrario, che consente di riconnettere i frammenti, di rifare finalmente senso nel disordine di un'esperienza visiva troppo ravvicinata – e che, però, resta un preludio inevitabile al senso. Perdersi, insomma, nello stupore di un labirinto di segni urbani accumulati per percepirne, alla fine e dal di fuori, la polifonica, «architettata», combinazione; per recuperare i contorni di un disegno arruffato da una semiosi diffusa e interminata, occultato dalla stratificazione multidirezionale delle linee che lo compongono.

Ed è ciò che fa, appunto, il libro di Canevacci: ossia raccogliere i tratti polimorfi che hanno colpito i suoi e i nostri sensi, entro una costellazione precaria, reversibile e, al tempo stesso, capace di «raffigurare» (di dare, cioè, un corpo figurale) alla eterogeneità dell'esperienza. Si veda ad esempio, ad illustrazione di questa iconografia reversibile, l'immagine-costellata presente alla pagina 222 dell'edizione italiana, nella quale si condensa senza fissarsi, si fa «concreta», in senso anche poetico, la varietà degli elementi urbani osservati. San Paolo, insomma, come disarmonia programmata che può essere analizzata nelle sue componenti, studiata nei suoi dettagli, ma con la consapevolezza implicita dell'oltre: di una possibilità impensata, «esorbitante», di comprensione globale delle tracce.

Affascinante combinazione di rigore teorico e di disponibilità immaginale, di rispetto scientifico verso la illatenza del dato e di apertura alla latenza poetica che da esso promana, credo che l'opera di Canevacci vada, in questo senso, anche al di là della progettata ermeneusi della città, debordi dai confini urbani (nel caso concreto, attraverso la *Marginal do Tietê*, l'autostrada che circonda San Paolo), per erigersi a strumento di interpretazione globale dell'universo brasiliano, costellando, appunto, la molteplicità e antinomia dei suoi tratti, delle sue connotazioni, delle sue componenti.

Ed è sintomatico, in tale prospettiva, che per leggere San Paolo, l'autore si serva anche di João Guimarães Rosa, scrittore che di questa città non ha mai parlato, ambien-

tando, invece, ossessivamente le sue storie nel *sertão* di Minas Gerais. Ebbene, se per intendere uno spazio si deve passare per la rappresentazione di un altro spazio, all'apparenza del tutto diverso, ciò significa, per converso, che attraverso San Paolo sarà possibile leggere anche l'interno del Brasile. Il che conferma, peraltro, una mia impressione radicata: che, cioè, il senso di quella cultura si nasconde (o si rivela) intero, in ogni sua parte; che, al di là di tutte le sue evidenti contraddizioni, in tale nazione dalle dimensioni continentali, locale e globale si sovrappongono e si confondono, così come si intersecano e si mescolano le modalità temporali nel tessuto urbano di San Paolo – ciò che Canevacci dimostra ampiamente, attingendo, anche in questo caso, ad una esemplificazione letteraria, facendo, cioè, ricorso alla poesia concretista che è un altro frutto importante ed emblematico della cultura paulista.

La controprova di tutto questo ce la fornisce, del resto, proprio l'opera in esame, nella quale si sostiene – in modo, a mio avviso, incontestabile – che l'interpretazione delle culture indigene da parte di Lévi-Strauss è segnata, in modo indelebile, dalla sua permanenza a San Paolo e dalla sua lettura, già permeata di opposizioni strutturali, delle città brasiliane (come dimostra, soprattutto, *Tristi tropici*). Il che, se da un lato può arrivare ad inficiare l'approccio strutturalista alle cosiddette culture «fredde», ribadisce, d'altronde, la vischiosa paradossalità di un paese che si alimenta, certo, di antitesi (costa/interno, nord/sud, città/campagna, ricco/povero, bianco/negro/indio...), ma che, al tempo stesso, si eguaglia e si identifica nel loro mai compiuto attraversamento. Come, appunto, l'omino che fa da protagonista al racconto «A terceira margem do rio» di Guimarães Rosa – citato, fra l'altro, anche da Canevacci – , possibile simbolo, a mio parere, di un Brasile che si raccoglie in un senso obliquo: allegoria precaria, in altre parole, di una identità collettiva che non sta né di qua né di là, ancorandosi per contro su una terza, improbabile sponda; sospendendosi in un transito perenne e ostinato nel quale si neutralizzano e si rendono compatibili tutte le contraddizioni, tutte le stupefacenti antinomie di quel mondo eterogeneo.

Libro prezioso, in conclusione, che (nonostante i suoi troppi errori di stampa, che mi auguro vengano eliminati in una eventuale riedizione) mi sentirei di consigliare a chiunque voglia avere del Brasile un'immagine non stereotipata, non esotica e gratificante, bensì problematica, multidimensionale, saggiamente inquietante. Perché tale interrogazione continua e mai risolta resta, a mio avviso, la sola strada che ammette al senso – senso polifonico, appunto – di un paese che non conosce risposte univoche, che disdice continuamente le nostre certezze.

Ettore Finazzi-Agrò

Fábio Lucas (org.), *Cartas a Mário de Andrade*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1993, pp. 86.

I centenari commemorativi, oltre a stimolare il flusso della memoria, a suggerire e a riorientare le prospettive di studio, hanno in sé un ulteriore significato forse molto più impressionistico e parziale, ma non per questo privo di un suo preciso rilievo simbolico: i simulacri di lettere, immagini, parole e figure (anche con gli inevitabili cascami di

retoriche) che vengono restaurati o costruiti danno immediatamente l'evidenza del distanziamento o dell'approssimazione che un autore e la sua opera hanno avuto e hanno sulla posterità. Il centenario di Mário de Andrade (1893-1945), nome fondatore, tutelare ma anche critico ed autocritico, dell'esperienza storica del Modernismo brasiliano, ha offerto un'ampia rassegna di eventi culturali ed editoriali che hanno approfondito un interesse in verità mai assopito sulla figura, complessa e plurale di Mário de Andrade (basti citare a questo proposito il suo verso certamente più vulgato, da *Remate de males*: Eu sou trezentos, sou trezentos-e- cincoenta), sulla sua opera monumentale, ancora parzialmente inesplorata, dove la ricerca inesausta dell'autoidentificazione piena va a coincidere, grazia alla pratica e alla riflessione estetica, con la riscoperta della realtà brasiliana e la costruzione della sua identità, paradossalmente molteplice ed ubiqua. Tra le innumerevoli iniziative (non ultima, l'annuncio di una nuova edizione critica, sempre a cura di Telê Porto Ancona Lopes, ancora sotto gli auspici dell'UNESCO, all'interno del progetto *Archives*), va segnalato per il suo carattere singolare ed insieme suggestivo il progetto editoriale curato da Fábio Lucas che porta alla luce in tutta la sua pienezza, come prima dicevamo, proprio l'attualità del magistero intellettuale ed artistico *andradiano*. Accanto a Mário narratore, Mário poeta, Mário musicologo, Mário studioso di folclore o drammaturgo, convive l'altro Mário, quello meno pubblico e più intimo della corrispondenza epistolare, con un corpus anche in questo caso traboccante, sia per dimensioni, sia per valore storico-artistico. È attraverso le lettere ed i carteggi che Mário de Andrade diffondeva e confrontava i propri postulati estetici, esercitava la funzione di guida del movimento, incoraggiava con la propria lezione critica le nuove generazioni letterarie. Per questo, proprio la lettera è stata scelta da Fábio Lucas come forma esemplare di scrittura per creare, sul piano della finzione letteraria, la suggestiva verosimiglianza del rapporto impossibile tra alcuni dei principali critici letterari brasiliani di oggi e il loro consacrato padre spirituale di ieri, Mário de Andrade appunto, questa volta nelle vesti mute di destinatario immaginario, proprio nei giorni della commemorazione del centenario. *Cartas a Mário de Andrade* si compone infatti di undici lettere che altrettanti critici letterari hanno inviato al modernista per antonomasia, confermando la straordinaria vitalità e l'indiscusso prestigio di cui gode oggi nella cultura brasiliana contemporanea l'autore di *Macunaíma*. Si va dalla generazione che si è formata nel contatto prolungato o anche solo occasionale con questa dinoccolata e cortese figura di maestro fuori delle convenzioni (Antonio Candido, Lygia Fagundes Telles e Ruth Guimarães), che fondono l'effusione del ricordo personale, la malinconia screziata dal rimpianto o dal rammarico, la gratitudine per la vitalità di una lezione il cui significato storico va progressivamente ampliando la sua portata, a quanti invece, come Affonso Romano de Sant'Anna e Silvano Santiago, ricorrono agli artifici del discorso letterario per potere rivolgersi direttamente, oggi, all'ipotetico autore centenario o indietro nel tempo, col concorso latente di un Carlos Drummond de Andrade, inquieto e combattuto proprio per le lettere inviategli dal sodale di São Paulo. Vi sono poi coloro che a suo tempo, pur tentati, non ebbero il coraggio di rivolgersi a Mário de Andrade, scrittore e mentore già riconosciuto in vita (Geraldo Vidigal, José Paulo Paes) che instillano nella propria missiva anche i frammenti memorialistici di un incontro sfiorato e ora solo vanamente rivagheggiato; vi sono infine quanti dialogano con lui eleggendo quale tema privilegiato la letteratura, che consente di rievocare altre figure letterarie ingiustamente di-

scriminate come Lima Barreto invero molto più prossime alla modernità di Mário di quanto si sia per molto tempo pensato (Antonio Arnoni Prado), la revisione del rapporto psicologia e scrittura per mezzo del segno *marioandradiano* (Décio Pignatari), la panoramica diacronica sulla sua ricezione critica (Fábio Lucas), infine l'appassionato atto di fede nell'inesauribile attività critico-testuale sempre più prodiga di sorprese e di finestre aperte su nuovi mondi da parte di colei che oggi è la custode della memoria storica di Mário, la direttrice dello IEL Telê Porto Ancona Lopes. Un elemento unificatore che ricorre praticamente in ogni missiva della raccolta è costituito dal riconoscimento della funzione magistratale, di guida e di lettore benevolmente critico, esercitata dallo scrittore di São Paulo sulle generazioni letterarie a seguire, condensata esemplarmente nell'osservazione di Fábio Lucas di indole autobiografica su come «os seus livros e os suplementos literários fizeram a minha cataquese para as letras» (p. 30). In questo modo, nelle lettere, accanto alla testimonianza personale che svolge una funzione insieme divulgativa ed evocativa, si affiancano così alcune luminose postille critiche che hanno il merito di ricollocare nel dibattito contemporaneo l'opera ed il pensiero di Mário de Andrade, riletto con la coscienza estatica della postmodernità. Anzi è proprio questa rificazione, ad un tempo ludica ed ironica, inventata dal curatore dell'opera (la lettera come genere storico-critico ma anche come dissoluzione del genere, l'oggetto studiato – in questo caso la produzione *andradiana* – elevata a soggetto destinatario del discorso) a conferire alla raccolta di contributi una levità ed uno spessore del tutto originali ed al contempo suggestivi per il fresco potere evocativo da essi sotteso che trasforma la retorica commemorativa in un dialogo disteso e vivace. Opera che si può leggere allo stesso tempo come arca di ricordi, antologia critica, documento storico, frammento narrativo e che nella pluralità del suo segno rende forse l'omaggio più coerente all'artista plurale Mário de Andrade, tutt'altro che rimosso a cento anni dalla nascita e a quasi cinquanta dalla morte se, come annota Telê Porto Ancona Lopes, nell'esordio della sua missiva, «Sinto e sei da sua presença, não apenas na cultura brasileira para a qual v. conseguiu desenhar um rumo; no meu trabalho, dia a dia, tenho você como uma espécie de pão».

Roberto Vecchi

Mesquitela Lima, *A poética de Sérgio Frusoni. Uma leitura antropológica*, Lisboa ICALP-Ministério da Educação, 1992, pp. 296.

A apresentação deste volume é susceptível de induzir em erro o leitor, sobretudo a partir do título e da indicação do autor. Tais elementos, com a sua inevitável evidência, levam-no certamente a concluir que se trata de um ensaio de Mesquitela Lima, seguindo uma perspectiva antropológica, sobre a poesia de Sérgio Frusoni (1901-1975), poeta caboverdiano quase desconhecido, quando afinal, tendo em conta a própria organização interna, a dimensão das diferentes partes e o que parece ser a verdadeira intenção do organizador, se descobre com surpresa que o volume se destina essencialmente a revelar o corpus poético, ainda inédito, de Frusoni (pp. 47-295) e é acompanhado por um estudo do que aqui figura como autor (pp. 15-46). Sem efectuar extra-

polações indevidas, seguindo apenas os critérios de edição consolidados e considerando a titulação do próprio poeta, seria mais correcto e mais transparente conceder a Sérgio Frusoni o lugar que lhe compete, respeitando até o título escolhido pelo poeta (*San Vicente Crioulo*) para a sua colectânea de poemas.

Feita esta premissa, diga-se que a publicação deste volume constitui uma operação cultural de grande relevância, tanto mais que aqui se reúne a produção poética de um autor que, embora nascido em S. Vicente no princípio do século, era filho de italianos e com laços profundos em relação à cultura italiana, quanto mais não seja pelos períodos de tempo vividos em Itália (1920?-1925; 1931-1947), alguns dos quais certamente significativos e influentes na formação cultural do nosso poeta. Surpreendente, por isso, é o facto de S. Frusoni ter produzido o seu corpus poético em crioulo de S. Vicente – além destes poemas, há a referir a obra *Vangêlle Contód d'Nôs Móda*, espécie de versão poética do Evangelho, publicada pelos Capuchinhos Italianos com prefácio de Luís Romano –, sendo igualmente de sua autoria as traduções para português. Além disso não é menos surpreendente a ausência de eventuais «modelos» italianos, visto que a poética de Sérgio Frusoni, se exceptuarmos os sonetos e um ou outro caso sem o envolvimento prevalente da entropia local, é um produto que esteticamente dá continuidade à poesia narrativa de tradição popular, isto é, à poesia *romance* ligada, porém, à crónica minuta do corpo social. Neste sentido, frequentes são os exemplos de poesia dialogada, construída a partir de personagens (figuras) que apresentam o seu ponto de vista e que, relativamente à estrutura, se organizam através de «vozes» encadeadas. Mesquitela Lima chama-lhes com frequência «estória-anedota», certamente pela surpresa *naïve* do desfecho, que resolve a justaposição das formas discursivas, embora este processo não esteja ausente de muitos *romances* da tradição lírica peninsular, transposta para as áreas lusófonas do Brasil e dos arquipélagos atlânticos, e seja uma componente não transcurável das técnicas da poesia popular.

De particular interesse é a parte do estudo de Mesquitela Lima que se refere à questão linguística, apresentada sobretudo no capítulo «A designação 'crioulo'» (pp. 23-29), até por se tratar de problema complexo, já objecto de algumas propostas nem sempre marcadas por critérios científicos e, o mais das vezes, conotadas por perspectivas de índole política. Tem razão, por isso, o estudioso quando refere que «em relação ao dito 'crioulo de Cabo Verde', muitos autores tentaram explicações, mas parece-me que uma certa ambiguidade sempre prevaleceu [...] na definição da sua *identidade como língua* e na caracterização da sua *especificidade* relativamente aos troncos linguísticos que lhe deram origem - o português e certas línguas da Costa da Guiné (no seu sentido lato)» (p. 24). Partindo da análise do processo de formação e do sistema independente em relação aos ramos de origem, Mesquitela Lima propõe que se abandone a terminologia, ainda em uso, de «dialectos crioulos» (ultimamente substituída por «línguas crioulas») e se conceda ao chamado «crioulo» o estatuto de língua caboverdiana. Parece-me que a sua proposta é pertinente, considerando a evolução sócio-linguística de Cabo Verde, embora, em termos de aplicação, aquele estudioso acabe por produzir um discurso não isento igualmente de ambiguidade. Com efeito, já no primeiro capítulo («Sérgio, o 'crioulo' e S. Vicente») refere que todos ou a maior parte dos poemas é «escrita em crioulo (de S. Vicente)» (p. 16) para logo a seguir precisar: «não quis deixar de respeitar a maneira como o poeta escreveu o linguajar de S. Vicente» (p. 17). Idêntica indecisão

se nota no capítulo «O poeta e o 'crioulo'» onde, para caracterizar a mesma realidade linguística, usa nada menos do que quatro termos: «escreveu em crioulo, quer dizer, em língua caboverdiana, mais concretamente, em linguajar da Ilha de S. Vicente de Cabo Verde. [...] Eu próprio, apesar de falar bem o dialecto de S. Vicente [...] acabei por respeitar a maneira de escrever o 'crioulo' do poeta» (p. 21). É verdade que Mesquitela Lima é um antropologista mas tal circunstância não contraria a exigência de maior rigor terminológico ou, no caso específico, de simples coerência. No entanto, a sua proposta de fundo parece-me válida e apoiada em sólidos fundamentos científicos.

Quanto à «leitura antropológica» para que nos remete o subtítulo do volume, encontramos-a essencialmente no capítulo «Conteúdo e significado de alguns poemas» (pp. 41-46) – síntese apreciável de uma análise que estabelece os pontos de sutura entre a poesia de Sérgio Frusoni e o quotidiano da cidade de Mindelo – e sobretudo nos inúmeros comentários aos poemas onde o estudioso revela profundamente a sua qualidade de etnólogo e o conhecimento concreto do contexto social, numa simbiose que ultrapassa a simples ilustração da obra poética para, a partir dela, produzir um discurso onde transparecem os mitos, os ritos ou outros elementos distintivos da cultura caboverdiana.

Manuel G. Simões

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

a) Riviste

- Annali*, Sezione Romanza (I.U.O.N.), XXXIV, 2 (1992) e XXXV, 1 (1993).
Anales de la literatura española contemporánea, University of Colorado, 18, 1-2 (1993).
Boletín de la Academia Argentina de Letras, LVII, 223-224, 1992.
Cahiers d'études romanes, Université de Provence, 17, 1993.
Il confronto letterario, Università di Pavia, 19, 1993.
Fragmentos, Universidade Federal de Santa Catarina, vol. IV n. 1. 1993.
Iberoamericana, 2, 1993.
Investigación franco-española, Universidad de Córdoba, 9, 1993.
Letras de Deusto, Universidad de Deusto, 60, 1993.
Letras de Hoje, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 94, 1993.
Letterature, Università di Genova, 15, 1993.
L'Ordinaire Mexique Amérique Centrale, Université Toulouse-Le Mirail, 147, 1993.
Revista chilena de literatura, Universidad de Santiago de Chile, 41, 1993.
Revista da Biblioteca Nacional, 1 e 2, 1993.
Revista de dialectología y tradiciones populares, C.S.I.C., 48, 1993.
Spagna contemporanea, Istituto Studi Storici «G. Salvemini», 4, 1993.
Strumenti critici, 73, 1993.

Libri

- Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Apresentação crítica, selecção, notas, glossário e sugestões para análise literária de Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Ed. Comunicação, 1993, pp. 340.
Le Caravelle portoghesi sulle vie delle Indie (Atti del convegno internazionale, Milano 3-5 dicembre 1990), Roma, Bulzoni, 1993, pp. 274.
Le peur de la mort en Espagne au siècle d'or. Littérature et iconographie. Etudes réunies et présentées par Augustin Redondo. Publications de la Sorbonne, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, pp.

- Poemas de Wang Wei*, trad., pref. e notas de António Graça de Abreu, Macau, Instituto Cultural de Macau, 1993, pp. 230.
- G. CALABRÒ, *Ritratto di un poeta Jaime Gil de Biedma*, Napoli, Pironti editore, 1992, pp. 187.
- M.V. CAIMI - N. PREVOSTE, *Español situacional. Cuardenos de ejercicios*, Bologna, Zanichelli, 1993, pp. 189.
- O. CARDOSO, *O espanto da lua*, Lisboa, Escritor, 1993, pp. 89.
- M.L. FAGIOLI e C. CATTARULLA, *Antichi libri d'America. Censimento romano: 1493-1701*, Roma, Ed. Associate, 1992, pp. 259.
- E. GONÇALVES, *Poesia de Rei: três notas dionisinas*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1991, pp. 79.
- L. JORGE, *A Instrumentalina*, Lisboa, Pub. Dom Quixote, 1992, pp. 41.
- E. KANCEFF, *Poliopticon italiano*, Genève, Slatkine, 1994, 2 voll. («Biblioteca del viaggio in Italia» CIRVD), pp. 860.
- G. LANCIANI e G. TAVANI, *Grammatica Portoghese*, Milano, LED, 1993, pp. 432.
- S. DE MELLO BREYNER ANDRESEN, *Racconti esemplari*, trad. di Ambrogio Raso, int. di Clara Rocha, Bari, Lusitania/Libri, 1993, pp. 189.
- D. MONTALTO CESSI, R.M. RODRIGUEZ ABELLA, M. VALERO GISBERT, *Texto en contexto. El español a través de lenguajes sectoriales*, Milano, Cisalpino, 1993, pp. 280.
- E. PERASSI, *Alle radici del fantastico rioplatense: Leopoldo Lugones*, Roma, Bulzoni, 1992, pp.
- J.A. RIBEIRO, *Rio do esquecimento*, Lisboa, Ulmeiro, 1993, pp. 94.
- G. RODARI, *Gramática da fantasia. Introdução à arte de inventar histórias*, trad. de José Colaço Barreiros, Lisboa, Ed. Caminho, 1993, pp. 221.
- C. DE SIGÜENZA y GONGORA, *Infortunios*. Estudio y edición de Jaime Martínez, Roma, Bulzoni, 1993, pp.
- D.L. SHAW, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1992, pp.
- J. VIALE MOUTINHO, *Pavana para Isabella de França*, Lisboa, Difel, 1992, pp. 103.
- J. VIALE MOUTINHO, *Un castello di sabbia? (um castelo de areia?)*, S. Marco in Lamis, I «Quaderni della valle», 1993, pp. 37.
- M. ZAMBRANO, *A metáfora do coração e outros escritos*, trad. de José Bento, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993, pp. 151.

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»* (bibliografia, aparato y notas) L. 15.000
6. *Anuario degli Iberisti italiani* *esaurito*

RASSEGNA IBERISTICA

Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

n. 1 (gennaio 1978)	L. 5.000	n. 26 (settembre 1986)	L. 12.000
n. 2 (giugno 1978)	L. 5.000	n. 27 (dicembre 1986)	L. 12.000
n. 3 (dicembre 1978)	L. 5.000	n. 28 (maggio 1987)	L. 12.000
n. 4 (aprile 1979)	L. 5.000	n. 29 (settembre 1987)	L. 12.000
n. 5 (settembre 1979)	L. 5.000	n. 30 (dicembre 1987)	L. 12.000
n. 6 (dicembre 1979)	L. 5.000	n. 31 (maggio 1988)	L. 13.000
n. 7 (maggio 1980)	L. 7.000	n. 32 (settembre 1988)	L. 13.000
n. 8 (settembre 1980)	L. 7.000	n. 33 (dicembre 1988)	L. 13.000
n. 9 (dicembre 1980)	L. 7.000	n. 34 (maggio 1989)	L. 14.000
n. 10 (marzo 1981)	L. 8.000	n. 35 (settembre 1989)	L. 14.000
n. 11 (ottobre 1981)	L. 8.000	n. 36 (dicembre 1989)	L. 14.000
n. 12 (dicembre 1981)	L. 8.000	n. 37 (maggio 1990)	L. 14.000
n. 13 (aprile 1982)	L. 9.000	n. 38 (settembre 1990)	L. 14.000
n. 14 (ottobre 1982)	L. 9.000	n. 39 (maggio 1991)	L. 14.000
n. 15 (dicembre 1982)	L. 9.000	n. 40 (settembre 1991)	L. 15.000
n. 16 (marzo 1983)	L. 10.000	n. 41 (dicembre 1991)	L. 15.000
n. 17 (settembre 1983)	L. 10.000	n. 42 (febbraio 1992)	L. 15.000
n. 18 (dicembre 1983)	L. 10.000	n. 43 (maggio 1992)	L. 15.000
n. 19 (febbraio 1984)	L. 10.000	n. 44 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 20 (settembre 1984)	L. 10.000	n. 45 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 21 (dicembre 1984)	L. 12.000	n. 46 (marzo 1993)	L. 25.000
n. 22 (maggio 1985)	L. 12.000	n. 47 (maggio 1993)	L. 15.000
n. 23 (settembre 1985)	L. 12.000	n. 48 (dicembre 1993)	L. 15.000
n. 24 (dicembre 1985)	L. 12.000	n. 49 (aprile 1994)	L. 15.000
n. 25 (maggio 1986)	L. 12.000	n. 50 (agosto 1994)	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. 15.000
Vol. X (1980)	L. 15.000	Vol. XXIII (1992)	L. 15.000
Vol. XI (1981)	<i>esaurito</i>	Vol. XXIV (1993)	L. 15.000

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 Núñez 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 Nabuatl*; 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, *Poesia 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.



BULZONI EDITORE

VIA DEI LIBURNI, 14

TEL. 06 / 4455207 - 00185 ROMA

LE EDIZIONI UNIVERSITARIE D'ITALIA

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 inédito 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. *Brancanelo 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.

QUADERNI IBERO-AMERICANI

Semestrali di attualità culturale Penisola Iberica e America Latina

Direttore: Giuseppe BELLINI

Abbonamento annuo L. 50.000 - Estero \$ 50

Abbonamento sostenitore L. 80.000

Un numero L. 30.000 - Estero \$ 30

Indirizzare le richieste alla Redazione in
Via Montebello, 21
10124 Torino

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*

dispositio

Revista Hispánica de Semiótica Literaria

Subscription, Manuscripts and Information:

Dispositio

Department of Romance Languages

University of Michigan

Ann Arbor, Michigan 48109

RASSEGNA IBERISTICA

JAUME J. CHINER GIMENO
EL «TIRANT LO BLANCH» DE NICOLAU SPÍNDELER (1940),
UNA EDICIÓ FRAGMENTARIA? A L'ENTORN
DE LA SEUA ESTRUCTURA CAPITULAR

JORDI CASASSAS
ENTRE LA TERTULIA Y LA ACCIÓN:
LOS INTELECTUALES CATALANES FRENTE
A LA CRISIS DE FINES DEL SIGLO XIX

ASSUMPTA CAMPS
LA POÈTICA DE JERONI ZANNÉ
(DELS CONCEPTES DE TRADICIÓ
I MODERNITAT EN EL MODERNISME CATALÀ)

A. Serrai, *Storia della Bibliografia* (S. Serafin); E. Coseriu, *Competencia lingüística. Elementos de la teoría del hablar* (T. M. Rossi); A. R. Iurilli, *Medievalia* (D. Montalto Cessi); A. Trevisan, *Lettere sul Nuovo Mondo - Granada 1501* (S. Briguglio); M. Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico* (A. Zinato); R. Rossi, *Giovanni della Croce. Solitudine e creatività* (P. R. Piras); E. Liverani-J. Sepúlveda, *Due saggi sul teatro spagnolo nell'Italia del Seicento* (D. Ferro); M. Gonzalez de Cellorigo, *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la república de España...* (N. Guasti); A. L. Mackenzie, *La escuela de Calderón. Estudio e investigación* (M. G. Profeti); M. Hernández, *Recordando a Guillén* (F. Meregalli); C. Martín Gaité, *Capuccetto Rosso a Manhattan* (G. Bellini); O. Soriano, *El ojo de la patria* (S. Regazzoni); J. Virallonga, *José Agustín Goytisolo. Vida y obra* (M. G. Profeti).

B. de las Casas, *Il supplice schiavo indiano* (D. Ferro); G. Siebenmann, *Die lateinamerikanische Lyrik 1892-1992* (F. Meregalli); J. Gaos, *Obras completas. V. El pensamiento hispanoamericano. Antología del pensamiento de lengua española en la Edad Contemporánea* (F. Meregalli); M. Denevi, *Rosaura alle dieci* (G. Bellini); M. Benedetti, *La borra del café* (S. Serafin); A. Uslar Pietri, *Medio Milenio de Venezuela* (S. Serafin); M. Montero, *Da Haiti venne il sangue* (G. Bellini).

M. do Nascimento Oliveira, *O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho* (G. Miraglia); A. Bosi, *Dialética da Colonização* (E. Finazzi-Agrò); M. Canevacci, *La città polifonica. Saggio sull'antropologia della comunicazione urbana* (E. Finazzi-Agrò); F. Lucas, *Cartas a Mário de Andrade* (R. Vecchi); Mesquitela Lima, *A poética de Sérgio Frusoni. Uma leitura antropológica* (M. G. Simões).

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 88-7119-708-9

Copyright © 1994 Bulzoni editore

Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma

Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

Finito di stampare nel mese di Agosto 1994