

RASSEGNA IBERISTICA

9

dicembre 1980

SOMMARIO

- Giuseppe Bellini: *Gallegos—Asturias: i destini paralleli di due maestri della narrativa ispanoamericana* Pag. 3
Giovanni Meo-Zilio: *El español de América en la "Historia de la lengua española" de Rafael Lapesa* " 25

AA.VV., *Dizionario della letteratura mondiale del 900* (G. Bellini) p. 31; J.L. Alborg, *Historia de la literatura española* (E. Caldera) p. 32; A. Farinelli, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el Siglo XX* (F. Meregalli) p. 36; D. Rodríguez de Almela, *Cartas* (F. Meregalli) p. 36; *Viaje de Turquía*, por F. García Salinero (F. Meregalli) p. 37; J.V. Ricapito, *Bibliografía razonada y anotada de las obras maestras de la picaresca española* (M.G. Chiesa) p. 40; B. Brancaforte, *Guzmán de Alfarache: ¿Conversión o proceso de degradación?* (M.G. Chiesa) p. 42; R.H. Bartley, *Imperial Russia and the Struggle for Latin American Independence, 1808-1828* (A. Gil Novales) p. 44; S. Cardenoso Alvarez, *Acercamiento a la poesía gallega del siglo XIX* (F. Cerutti) p. 46; J. de Mata Carriazo y Arroquia, *El maestro Gómez-Moreno contado por él mismo* (F. Meregalli) p. 47; F. García Lorca, *Federico y su mundo* (P. Menarini) p. 48; C. Rojas, *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos* (S. Regazzoni) p. 50; G.J. Pérez, *Formalist Elements in the Novels of Goytisolo* (S. Truxa) p. 52; S. Mangini González, *Jaime Gil de Biedma* (J.M. López de Abiada) p. 54; A. González, *Poemas* (J.M. López de Abiada) p. 55.

Suor Juana Inés de la Cruz, *Risposta a Suor Filotea*; D. Maraini, *Sor Juana* (G. Bellini) p. 57; R. Darío, *Poesie* (G. Morelli) p. 59; L. Lugones, *La statua di sale* (G. Bellini) p. 60; G. Ungaretti, *Lettere dal fronte a Gherardo Marone* (G.C. Rossi) p. 61; A. Calderone, *Letteratura e politica culturale nelle riviste letterarie venezuelane (1968-1972)* (G. Bellini) p. 62; A. Calderone, *La violenza in "País portátil"* (G. Bellini) p. 63; AA.VV., *Poesía de la nueva Nicaragua* (G. Bellini) p. 64; J.M. Arguedas, *Il Sesto* (G. Bellini) p. 65; H. Bianciotti, *La ricerca del giardino* (G. Bellini) p. 67; G. Cabrera Infante, *La Habana para un Infante difunto* (G. Bellini) p. 69; M. Puig, *L'impostore. Ricordo di Tijuana* (G. Bellini) p. 71.

E. Lourenço, *O Complexo de Marx ou o Fim do Desafio Português* (M.T. Gil Mendes da Silva) p. 72; M. de L. Belchior, M.I. Rocheta, M. Alzira Seixo, *Três ensaios sobre a obra de Manuel da Fonseca. A Poesia, O Fogo e as Cinzas, Seara de Vento* (M. Simões) p. 75.

G. Grilli, *La letteratura catalana. La diversità culturale nella Spagna moderna* (M.T. Morabito) p. 76; J. Pla, *Itàlia i el Mediterrani* (P. Rigobon) p. 78; J. Vinyoli, *Cuarenta poemas* (E. Pittarello) p. 81.

“RASSEGNA IBERISTICA”

La *Rassegna iberistica* si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardanti scritti di tema iberistico, con particolare attenzione per quelli usciti in Italia. Ogni fascicolo si apre con uno o due contributi originali.

Direttore: Franco Meregalli.

Comitato di redazione: Giuseppe Bellini, Giovanni Battista De Cesare, Mario Eusebi, Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Carlos Romero, Manuel Simões, Giovanni Stiffoni.

Segretaria di redazione: Elide Pittarello.

Col contributo del Consiglio Nazionale
delle Ricerche

[ISBN 88-205-0291-7]

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

Redazione: Seminario di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane — Facoltà di Lingue e Letterature Straniere — Università degli Studi — S. Marco 3417-30124 Venezia.

© e distribuzione:

Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica s.a.s.

Via Bassini 17/2 — 20133 Milano (Italia)

Finito di stampare nel dicembre 1980

dalle Grafiche G.V. - Milano

Fascicolo n. 9/1980 L. 5.000

GALLEGOS—ASTURIAS: I DESTINI PARALLELI DI DUE MAESTRI DELLA NARRATIVA ISPANOAMERICANA

Non è infrequente che scrittori la cui fama si è imposta in taluni momenti della loro esistenza siano poi dimenticati dalle generazioni successive. Sembrava questo il destino di Rómulo Gallegos e, per certi indizi, di Miguel Angel Asturias, il primo dichiarato “defunto” dai nuovi scrittori del “boom”, il secondo relegato a forza in un passato di comodo, per eliminarne l’ingombrante presenza. Ma il tempo, lungi dal confermare l’oblio, va sempre più rivelando dei due narratori le qualità straordinarie.

Se guardiamo al nostro paese e alla diffusione in esso del nome di Gallegos, il panorama non può essere più sconsolante: due romanzi tradotti, a distanza di tempo, *Doña Bárbara* nel 1946¹ e solo nel 1960 *Canaima*², qualche racconto in scelte antologiche³, poche trattazioni critiche⁴. Diversa la sorte di Asturias, anche se la sua opera fu tradotta disordinatamente, a partire da *El Papa Verde* nel 1949, e anch’essa con sorprendenti intervalli temporali: si pensi che la traduzione de *El Señor Presidente* appare in italiano solo nel 1958, presentata come un’attualità di segno politico; ma è unicamente la presenza dello scrit-

¹ R. Gallegos, *Doña Bárbara*, traduzione di C. Bo, Milano, Antonioli, 1946.

² R. Gallegos, *Canaima*, traduzione di M. Altieri, introduzione di J. Liscano (con un dizionario finale di M. Altieri), Milano, Silva, 1960.

³ R. Gallegos: *Il miracolo dell’anno*, traduzione di A. Araneo-A. Miglioli, in *Le più belle novelle di tutti i paesi*, a cura di D. Porzio, Milano, Martello, 1959, II; *Marina*, in *Narratori ispanoamericani*, a cura di F. Tentori Montalto, Parma, Guanda, 1960; *Risoluzione energica*, traduzione di A. Araneo, in *Carosello di narratori ispanoamericani*, a cura di A. García Andreu, Milano, Martello, 1969.

⁴ Cfr.: L. Dal Bon, *El problema cultural de Venezuela. Un célebre novelista presidente de la República*, “Quaderni Ibero-americani”, 5-6 (Torino), 1947; G. Bellini, *Rómulo Gallegos*, Milano, La Goliardica, 1951 (n. e. 1952); ———, *La narrativa di R. Gallegos*, “America Latina”, I, 1 (Milano) 1952; ———, *Rómulo Gallegos*, “Quaderni Ibero-americani”, 37, 1969.

Per altri studi pubblicati fuori d’Italia, da italiani o da stranieri residenti in I-

tore, in un lungo esilio, che determina un'attenzione più attiva della nostra editoria verso i suoi scritti, attenzione che ancora si accentua nel 1967, quando Asturias riceve il Premio Nobel, ma che poi si attenua progressivamente, fino a divenire quasi nulla dopo la sua scomparsa⁵.

Nell'ambito critico diversi sono i contributi, tanto che si può legittimamente parlare di una "fortuna" di Asturias in Italia⁶. Colpi-

talia, cfr. G. Bellini, *Bibliografia dell'ispanoamericanismo italiano: contributi critici*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1981, p. 37.

⁵ Intorno all'argomento cfr. il mio *Asturias en Italia*, "Revista Iberoamericana", 67 (Pittsburg), 1969. Di Asturias furono tradotte le seguenti opere: a) *NARRATIVA: Il Papa Verde*, traduzione di A. Dabini, Roma, Editori Riuniti, 1949, (con diversi tagli); *L'Uomo della Provvidenza, il Signor Presidente*, traduzione di E. Mancuso, Milano, Feltrinelli, 1958 (n.e. 1968); *Week-end in Guatemala*, introduzione e traduzione di G. Bellini, Milano, Nuova Accademia, 1964; *Vento forte*, traduzione di C. Vian, Milano, Rizzoli, 1965; *La pozza del mendico (El Alhajadito)*, traduzione di E. Mancuso, Roma, Veutro, 1966; *Mulatta senz'anome*, traduzione di C. Vian, Milano, Mondadori, 1967; *Gli occhi che non si chiudono (Los ojos de los enterrados)*, traduzione di C. Vian, Milano, Rizzoli, 1968; *Uomini di mais*, traduzione di C. Vian, Milano, Rizzoli, 1968; *Il tesoro di Terra Fiorita*, in *Carosello di narratori ispanoamericani*, op. cit.; *Il ladrone (Maladrón)*, traduzione di A. Segala, Milano, Rizzoli, 1972; *Opere / Leggende di Guatemala (Guatemala, Leyenda del Sombrero, Leyenda del tesoro del lugar florido)*; *Poesia, Uomini di mais* (trad. di C. Vian), *Soluna* (trad. P. Raimondi), a cura di P. Raimondi, Milano, Club degli Editori, 1973 (e Torino, UTET, 1973); *Juan Girador*, in *Latinoamericana*, a cura di F. Moggi, Firenze, Vallecchi, 1973; b) *POESIA: Parla il "Gran Lengua"*, introduzione e traduzione di G. Bellini, Parma, Guanda, 1965 (ed. ampliata, *ivi*, 1967); *Chiarivigilia di Primavera*, introduzione e traduzione di A. Segala, Roma, Lerici, 1969, (n.e., col titolo *Clarivigilia Primavera*, Milano, Accademia, 1971); *Sonetti veneziani*, traduzione di L. Falzone, con un profilo dell'Autore di G. Bellini, Alpignano, Tallone, 1973; *Amanecer en el delta del Paraná e altre poesie*, traduzione e nota di G. Bellini, Milano, M'Arte, 1973; c) *TEATRO: Soluna*, traduzione di P. Raimondi, "Il Dramma", 380-81 (Torino), 1968 (poi in *Opere cit.*, a cura di P. Raimondi); *Torotumbo*, introduzione e traduzione di A. Segala, "Il Dramma", 45, 7 (n.s.), 1969.

Nel testo originale furono pubblicati in Italia: *Sonetos de Italia*, introduzione di G. Bellini, Milano, Cisalpino, 1965, e *Sonetos venecianos*, con uno studio introduttivo di G. Bellini, "Studi di letteratura ispano-americana", 7 (Milano), 1976.

⁶ Per la bibliografia critica italiana su Asturias e la sua opera cfr.: S. Serafin, *Miguel Angel Asturias: bibliografia italiana y antología crítica*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1979, pp. 1-11; G. Bellini, *Bibliografia dell'ispanoamericanismo italiano: contributi critici*, op. cit., schede varie. Ricorderò, tuttavia, che il primo studio critico sull'opera di Asturias in Italia si deve a C. Vian, *Miguel Angel Asturias romanziere-poeta dei Maya d'oggi*, "Lingue e Cultura", II, 2 (Milano), 1956, e solo nel 1968 si registra un altro studio, di S. De Sanctis, *Uno scrittore guatemalte-*

sce, tuttavia, l'impreparazione della critica giornalistica in occasione del conferimento del Premio Nobel: quasi tutto è all'insegna dell'improvvisazione e del pressapochismo. Converrà comunque sottolineare

co. Miguel Angel Asturias, "Comunità", 61 (Ivrea), 1958. Negli anni sessanta l'attenzione verso lo scrittore diviene intensa; nella *Bibliografia dell'ispanoamericanismo italiano: contributi critici*, cit., si consegnano 22 schede (265-279, 573-579, 948-949). Negli anni settanta l'interesse della nostra critica ancora si accentua — 48 schede (29, 280, 316, 578-585, 950, 951) — per decrescere enormemente negli anni ottanta: 8 schede (30, 317-322, 586).

Dell'accennata attività segnalerò solo alcuni studi: G. Bellini, *La narrativa di Miguel Angel Asturias*, Milano, Cisalpino, 1966; R. Campa, *Miguel Angel Asturias*, "Nuova Antologia", 2005 (Roma), 1968; G. de Gennaro, *I felici tropici di M.A. Asturias*, "Civiltà Cattolica", 119, 2822 (Roma), 1968; ———, *Il sentimento tragico della vita nell'opera di Asturias*, "Letture", XXIII, 5 (Milano), 1968; A. Melis, *La parabola di M.A. Asturias*, "Ad Libitum", 4 (Urbino), 1968; G. Bellini, *Il labirinto magico di M.A. Asturias*, "Studi di letteratura ispano-americana", 3, 1971; G. Morelli, *Linguaggio e narrativa negli ultimi libri di Asturias*, "Studi di letteratura ispano-americana", 3, 1971; G. Bellini, *Il labirinto magico di "Maladrón"*, in *Il labirinto magico, studi sul "nuovo romanzo" ispano-americano*, Milano, Cisalpino, 1973; P. Raimondi, *Introduzione*, a M.A. Asturias, *Opere*, Milano, Club degli Editori, 1973; G.B. de Cesare, *Unità ed episodicità di "Hombres de maíz"*, contributo ad una analisi del romanzo di Asturias, "Studi di letteratura ispano-americana", 5, 1974; ———, *Une influence d' Asturias sur Neruda*, "Europe", 53, 553-54 (Paris), 1975; G. Bellini, *"Monsieur le Président" et le thème de la dictature dans le "nouveau roman" hispano-américain*, "Europe", 53, 553-54, 1975; E. Pittarello, *Essenza e funzione del mondo vegetale nell'universo "primitivo" di M.A. Asturias*, "Studi di letteratura ispano-americana", 6, 1975; A. Segala, *Fonction et dialectique de l'indigénisme et de l'hispanité dans l'oeuvre d' Asturias*, "Europe", 53, 553-54, 1975; G. Bellini, *Il mondo allucinante: "El Señor Presidente"* in *Il mondo allucinante: da Asturias a García Márquez, studi sul romanzo ispano-americano della dittatura*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1976; G.B. de Cesare, *Note e riflessioni su Asturias: dal "realismo mágico" alla magia della realtà*, "Studi di letteratura ispano-americana", 7, 1976; C. Panebianco, *Problematica e denuncia in "Week-end en Guatemala" di Miguel Angel Asturias*, "Studi di letteratura ispano americana", 7, 1976; G. Bellini, *Asturias e l'Italia*, in *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1977; ———, *M.A. Asturias y Quevedo (documentos inéditos)*, "Anales de literatura hispanoamericana", VI, 7 (Madrid), 1978 (1980); ———, *Per una lettura di "Mulata de tal"*, in AA.VV., *Aspetti e problemi delle letterature iberiche*, Roma, Bulzoni, 1981; G. Meo Zilio, *Lengua y estilo en "Hombres de maíz"*, in M.A. Asturias, *Hombres de maíz*, Paris-México, Kliencsiek-Fondo de Cultura Económica, 1981.

Intorno alla poesia cfr. gli studi seguenti: G.B. de Cesare, *"Tecún-Umán" di M.A. Asturias*, "Studi di letteratura ispano-americana", 3, 1971; A. Segala, *Introduzione* a M.A. Asturias, *Chiarivigilia di Primavera*, op. cit.; G. Tavani, *Sulle correzioni d'autore in "Clarivigilia Primavera" di Asturias*, "Studi di letteratura ispano-

che nel nostro paese lo scrittore guatemalteco non godette mai di pieno consenso, anche se vide momenti di molto favore. La critica specialistica italiana si mostrò in parte diffidente nei suoi riguardi, forse per la poco comprovabile ortodossia politica di Asturias, la cui opera non risponde a una rigorosa ideologia. Per i nostri critici più giovani nè Gallegos nè Asturias sembrano esistiti, mentre abbondano le pagine dedicate agli scrittori del "boom" e persino ai minori. Forse contro Asturias non ha cessato di operare l'ostracismo decretatogli da certa intellettualità al momento della sua accettazione dell'Ambasciata parigina, non revocato neppure di fronte al riconoscimento Nobel.

Non è tuttavia ingiustificato affermare che senza Asturias, come del resto senza Gallegos, non sarebbe possibile parlare di un romanzo ispanoamericano del Novecento, tanto profondo è il segno lasciato dai due scrittori nei loro stessi detrattori. Gallegos dominò incontrastato la prima metà del secolo e fu il vero fondatore della narrativa contemporanea in America; Asturias ebbe il suo momento di auge tra gli anni cinquanta e sessanta e fu il primo innovatore del romanzo ispanoamericano, per l'espressione e per la struttura, dando vita a un modo inedito di interpretare la realtà, il "realismo mágico".

Curiosamente, ciò che per Gallegos, e per i narratori suoi contemporanei, fu ritenuto un merito, doveva finire pochi anni dopo per divenire macchia vergognosa. Ancora nel 1950 Mario Benedetti sosteneva che nell'opera dello scrittore venezolano stava il valore principale delle lettere americane, che potevano così figurare "con pie de igualdad junto a otras literaturas más viejas y más sabias"⁷; egli celebrava la scarsa permeabilità di Gallegos alle influenze d'importazione, così che "Personal o localista, o ambas cosas a la vez" difficilmente si rassegnava a essere "mero gajo de escuelas o tendencias", ma se lo era aggiungeva al tono generale "la originalidad de su creación o de su región"⁸. Poco più tardi proprio questa scarsa permeabilità dello scrittore alle influenze straniere e il tono regionalista divenivano motivo di condanna e di ripudio. In realtà Gallegos non restò indifferente

americana", 7, 1976; ———, *Tensioni autoesegetiche nella poesia di M.A. Asturias*, in AA.VV., *Aspetti e problemi delle letterature iberiche*, Roma, Bulzoni, 1981.

Sul teatro cfr.: A. Segala, *I miti demistificanti di Asturias*, "Studi di letteratura ispano-americana", 3, 1975.

⁷ M. Benedetti, *Los temas del novelista hispanoamericano*, "Número", II, 10-11 (Montevideo), 1950, p. 491.

⁸ *Ivi.*

alle novità della narrativa internazionale, quelle che poté attingere; poichè Joyce e Kafka non furono scoperte del suo tempo. Il suo interesse andò piuttosto agli scrittori francesi, ai narratori russi consacrati e in particolare agli scrittori ispanici come Pío Baroja, da lui considerato un maestro. Senonchè i nuovi teorici adducevano ora che l'interesse dello scrittore venezolano era stato in sostanza passivo, non aveva colto le novità del romanzo europeo, non le aveva sapute cogliere. Gallegos era quindi uno scrittore arretrato, concesso che mai fosse stato un romanziere.

Alla riaffermazione del prestigio dello scrittore venezolano recò un contributo fondamentale negli anni sessanta Miguel Angel Asturias; dall'esilio europeo, in vari corsi che andava svolgendo in diverse università, anche italiane, sulla narrativa latinoamericana, egli si professava fervente ammiratore di Gallegos, nè mai perdeva occasione per affermarne la grandezza e proclamarsi suo discepolo. In una conferenza sul tema *La novela latinoamericana como testimonio de una época*, lo scrittore guatemalteco rendeva ancora una volta omaggio al maestro⁹, nè lo faceva retoricamente o per valersi del suo prestigio, in quanto egli stesso era allora autore pienamente affermato. Anni dopo, in piena tempesta del "boom"; quando meschini rancori resero più crudele il gioco parricida, Asturias continuò a proclamare la sua adesione a Gallegos, da tutti ormai dimenticato, e ancora lo dichiarava "maestro" nel discorso che il 16 maggio 1972, già Premio Nobel, pronunciava all'Università di Venezia, ricevendo la laurea "ad honorem". In questa occasione il tema trattato era *Paisaje y lenguaje en la novela hispanoamericana*, argomento ricorrente nelle trattazioni di Asturias; egli affermava che per paesaggio intendeva l'ambiente, il "medio", tutto ciò che nel romanzo circonda i personaggi¹⁰; e se dichiarava l'impossibilità di concepire opere come *Las lanzas coloradas* fuori del Venezuela, o *El mundo es ancho y ajeno* e *Los ríos profundos* fuori del Perù, *Hijo de hombre* fuori del Paraguay, i romanzi latinoamericani più significativi fuori della cornice geografica in cui erano sorti, sosteneva pure di non riuscire a concepire *Canaima* fuori del suo paese: "nadie puede

⁹ M.A. Asturias, *La novela latinoamericana como testimonio de una época*, ora in *América, fábula de fábulas*, Caracas, Monte Avila, 1972, p. 157. La conferenza fu alla base di una serie di conversazioni radiofoniche trasmesse in Italia, poi edite con il titolo *Originalità e caratteristiche del romanzo latinoamericano*, "Terzo Programma", 4 (Torino), 1964.

¹⁰ M.A. Asturias, *Paisaje y lenguaje en la novela hispanoamericana*, "Studi di letteratura ispano-americana", 7, 1976, p. 46.

concebir separados los personajes y la naturaleza, en *Canaima*, del maestro Rómulo Gallegos”¹¹. Era come dire che nessuna delle opere del romanziere venezolano poteva essere concepita fuori del contesto che le aveva dato la vita. Il che non significava, come si potrebbe intendere, difesa interessata di un provincialismo arretrato, ma adesione convinta a un mondo nel quale autore e creazione artistica sono vitalmente inseriti. Solo in questo modo l’opera acquista vita, originalità, vigore nel messaggio, significato che trascende le frontiere.

In altra occasione, alludendo a *Doña Bárbara*, Asturias aveva definito il personaggio “nuestra Prometea”¹², intendendo esaltare la qualità straordinaria della creazione di Gallegos, autore di un’opera che aveva affermato la maturità del romanzo ispanoamericano. Questa adesione, che si potrebbe dire filiale, di Asturias a Gallegos, valse a non farne dimenticare completamente il nome in ambito internazionale negli anni più oscuri del ripudio ufficiale.

Ma quali erano i punti di contatto di Asturias con lo scrittore venezolano? In una conversazione egli rivelava che nonostante le sue letture e la preferenza per taluni autori spagnoli, da Cervantes a Quevedo, da Valle-Inclán a Baroja, chi più gli aveva insegnato era stato Gallegos. Ma che cosa poteva avergli insegnato, se il carattere della sua opera era di segno così particolare? Gli aveva insegnato a osservare l’uomo nel suo ambiente, a concepire il paesaggio non già come qualche cosa di passivo, di decorativo, allo stile romantico, “telón de fondo”, null’altro, bensì — e il *Popol-Vuh* lo aveva profondamente preparato — come qualcosa di vivo, “convertido en personaje principal, en algo así como el magma sanguíneo, savia y sangre, barro y nube, del hombre inmerso en su realidad”¹³.

Lungi dal preteso “agresivo provincialismo” o, nei momenti migliori, dal vigore colorista con cui, secondo Mario Vargas Llosa, i romanziere espressione di quella che chiama, con evidente intenzione di spregio, “novela primitiva” — e nella quale include, con quella di Gallegos, l’opera di Asturias —, rappresentano la realtà che li ispira, “siempre decorativa y superficial”¹⁴, il narratore venezolano — come del

¹¹ *Ivi*, p. 50.

¹² M.A. Asturias, *La novela latinoamericana como testimonio de una época*, cit., in *América, fábula de fábulas*, op. cit., p. 157.

¹³ M.A. Asturias, *Paisaje y lenguaje en la novela hispanoamericana*, cit. p. 47.

¹⁴ M. Vargas Llosa, *En torno a la nueva novela latinoamericana*, “Río Piedras”, 1 (Universidad de Puerto Rico), 1972, p. 130.

resto Asturias — manifesta attenta considerazione per l'ambiente nazionale, del quale il paesaggio è parte determinante. L'uomo è figlio anche della propria circostanza geografica e se, come si pretende, uno dei caratteri qualificanti della "nueva novela" è la maggiore attenzione concessa all'uomo e ai suoi problemi, non per questo l'ambiente che la genera, la linfa che la vivifica, paesaggio nel senso galleguiano e asturiano, sono meno caratterizzanti.

Nella storia della cultura i legami col passato sono sempre evidenti; i nuovi narratori, per inediti e ribelli che siano, sono sempre figli dei loro predecessori. La lotta parricida dei romanzieri nuovi, oltre a essere ingiustificata e ingenerosa appare assurda, e assurdo fu l'impegno con cui si tentò di affossare in blocco non solo i narratori del passato, immediato o remoto, ma anche di un presente che troppo infastidiva.

A Gallegos, ma anche ad Asturias, si rimproverò la tendenza regionalista, un realismo antiquato, l'incidenza trasparente in una tesi; ma nei "nuovi" tutto si ripresentò puntualmente, con formulazioni diverse: valga d'esempio il crudo realismo di Vargas Llosa. Avvantaggia i nuovi narratori una più dichiarata coscienza linguistica — ma non nei confronti di Asturias —, la curiosità verso forme diverse di sperimentazione nella struttura del romanzo, maggiore attenzione per la lezione di modelli europei e nordamericani. Quanto al personaggio è fuor di dubbio che nella narrativa "nuova" esso acquista una dimensione più profonda, presenta una fisionomia più complessa.

E tuttavia, ognuno per la propria epoca, Gallegos e Asturias furono scrittori rivoluzionari, precursori e affermatore di tendenze nuove. A distanza di tempo la loro opera parla più che mai al lettore, nè in essa si ritrova quella visione che, con dispregio, si volle definire "de horizonte parroquial", interpretazione "epidermica" dell'uomo¹⁵. Né Gallegos, né Asturias furono incapaci di esprimere i loro temi in un linguaggio e in un ordine "funcionales", che li elevassero a un piano di "universalidad"¹⁶.

L'accusa che romanzieri come Gallegos rappresentino un fallimento per l'indifferenza ai problemi strettamente tecnici della creazione letteraria manca palesemente di fondamento. La sperimentazione che ca-

¹⁵ *Ivi*, p. 131.

¹⁶ *Ivi*.

ratterizza i “nuovi” è certamente una delle qualità più rilevanti del romanzo contemporaneo, e la conoscenza di aree diverse della narrativa — da Kafka a Joyce, da Mann a Faulkner... — ha permesso di superare, non di rado con profitto, i modelli, come fecero del resto con i propri i “vecchi” narratori. Che la “nueva novela” si arricchisca, come scrive Juan Loveluck, di conflitti individuali e s’incentri sui problemi dell’“hombre interior”¹⁷, rappresenta senza dubbio una “adulterez”, quella sostenuta da Vargas Llosa¹⁸. Non rimprovereremo ai nuovi narratori, come ha fatto, talvolta a ragione, Manuel Pedro González¹⁹, una eccessiva adesione ai modelli stranieri, con la conseguente frustrazione delle qualità personali nella ripetizione di formule altrui: il rinnovamento del romanzo ispanoamericano dipende proprio da questo e l’arte progredisce per contatti profondi. Ma non si dimentichi che il rinnovamento inizia già con Gallegos, si afferma con Asturias.

Ciò che colpisce è il dogmatismo, l’impegno, la fretta con cui i “nuovi” scrittori si son voluti liberare del passato. Il deserto prima di noi, sembrano voler affermare alcuni, teorici e scrittori del “nuovo” corso, tra essi Vargas Llosa²⁰. Qualsiasi autore “novel” disconosce i padri e pretende, nuovo mostro della natura, di avere avuto origine da se stesso. Ma quanti dei nuovi romanzi sopravviveranno all’usura del tempo? Di alcuni testi assai celebrati già si fa fuggevole menzione, di altri neppure si ricordano i titoli. Autori che sembravano fonte inesauribile di sorprese sembrano improvvisamente inariditi, altri sono già a loro volta “vecchi”. Gallegos, al contrario, e ancor più Asturias, permangono nel meglio della loro opera, tornano a esercitare la loro suggestione sul lettore attento, e alcuni “vecchi” sono più giovani che mai²¹.

¹⁷ J. Loveluck, *Notas sobre la novela hispanoamericana actual*, “Hispania”, XLVIII, 2, 1965, p. 224.

¹⁸ M. Vargas Llosa, *En torno a la nueva novela latinoamericana*, cit. p. 131.

¹⁹ M.P. González, in AA.VV., *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, México, Tezontle, 1967 (poi in *Apostillas a la novela hispanoamericana*, in M.P. González, *Notas críticas*, La Habana, Instituto del Libro, 1969, pp. 310-319).

²⁰ M. Vargas Llosa, *art. cit.*, p. 134.

²¹ Cfr.: G. Bellini, *Magia e realtà nella narrativa di Demetrio Aguilera Malta*, “Studi di letteratura ispano-americana”, 4, 1972, pp. 7-9, e l’*Introduzione a Il labirinto magico, studi sul “nuovo romanzo” ispano-americano*, op. cit.

Con grande serenità scriveva Miguel Angel Asturias – non mi stancherò di citarlo –, rispondendo indirettamente ai propri denigratori e rivendicando implicitamente con la categoria della sua opera quella del maestro, che la letteratura è un grande fiume che si amplia sempre più e nel quale confluiscono fiumi grandi e fiumi piccoli, così che ogni autore assume l'eredità di chi l'ha preceduto e la continua ²². Questo egli aveva fatto con Gallegos, del quale raccoglieva un'eredità più etica che estetica: l'onestà dello scrittore, la ferma adesione al proprio mondo, in un impegno senza cedimenti.

L'immagine che Asturias contribuì ad affermare di Gallegos fu proprio questa, dell'onestà del narratore, che la sua vita aveva confermato, per tanti versi così vicina a quella che lo stesso scrittore guatemalteco andava lasciando di sé. Combattenti entrambi per l'avvenire del loro mondo, interpreti appassionati di esso, con un senso profondo della natura, grandi scrittori originali, inventori inesauribili di miti, creatori di personaggi di incancellabile memoria, il tempo è andato chiarendone meriti e difetti, ma in sostanza affermando la validità di un'arte che si qualifica per eccezionali raggiungimenti. Se per Carlos Fuentes il romanzo ispanoamericano è “mito, lenguaje y estructura” ²³, la narrativa di Gallegos, e di Asturias, è tutto questo, con peculiarità proprie. Sarebbe ingenuo, d'altra parte, supporre che i problemi dell'espressione e della struttura del romanzo non preoccupassero lo scrittore venezolano, come preoccuparono Asturias e i suoi successori.

In un testo remoto proprio Miguel Angel Asturias avvertiva ²⁴ che ogni romanzo latinoamericano era soprattutto “una hazaña verbal”, che le parole, l'onomatopea, sono ingredienti fondamentali, rappresentano l'“avventura” del linguaggio e in esso si esprime pienamente il mondo americano: “¡Cuántos ecos compuestos o descompuestos de nuestro paisaje, de nuestra naturaleza, hay en nuestros vocablos, en nuestras frases!” ²⁵. Anche l'opera di Gallegos rappresenta questa af-

²² Cfr.: G.W. Lorenz, *Diálogo con M.A. Asturias*, “Mundo Nuevo”, 43 (Paris), 1970, p. 51, ora in G.W. Lorenz *Diálogo con América Latina, panorama de una literatura del futuro*, Barcelona, Pomaire, 1972, p. 269.

²³ C. Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Mortiz, 1969, p. 20.

²⁴ M.A. Asturias, *La novela latinoamericana como testimonio de una época*, art. cit., in *América fábula de fábulas*, op. cit., p. 158.

²⁵ *Ivi.*

fascinante “avventura”, come la rappresenta quella di Asturias. Quando si tornano a leggere le loro opere sorprendono infiniti echi, suoni e rumori che attestano la presenza viva del mondo d’America, natura e abitante, in un linguaggio che nulla ha perso della sua suggestione e che gli anni non hanno invecchiato.

Nei nuovi romanzieri, ha scritto Andrés Amorós, esiste un “punto clave”, una formula “definitoria” ed è l’immaginazione “como vía indispensable para alcanzar la auténtica realidad, falseada por los naturalismos superficiales”²⁶. Nell’opera di Gallegos la fantasia esplica la stessa funzione, riscattandola dal naturalismo e dal realismo deteriori; ma anche è da sottolineare l’equilibrato lirismo, scarso nella “nueva novela”, ben presente invece, nonostante la scottante problematica, in Asturias; un lirismo che sorge dall’attenzione tutta particolare prestata al paesaggio, ma soprattutto all’uomo, al dramma di personaggi estremamente vivi, sobriamente descritti, ma caratterizzati in profondità, con tratti maestri: un mondo minimo, diseredato ma non sottomesso, nel quale tanta parte dell’umanità finisce per identificarsi.

Di fronte alla vita “cargada de contradictorios signos”, ha notato esattamente Pedro Díaz Seijas²⁷, il paesaggio e l’uomo venezolani si trovano in ammirevole simbiosi. Solo Asturias raggiungerà risultati equivalenti, ma con più ampia proiezione americana, nei suoi maggiori romanzi, dove il particolare mondo guatemalteco sembra potenziare il significato universale del messaggio espresso dallo scrittore. E non è esatto affermare che l’attenzione con cui Gallegos osserva la realtà — Juan Loveluck ricordava con ironia la fotografia dello scrittore intento a prendere appunti nel suo viaggio per i “llanos” dell’Apure²⁸ — non ci dica più nulla²⁹, che i suoi personaggi non abbiano raggiunto quell’universalità che il narratore “nuovo” ha saputo far raggiungere ai suoi: se così fosse la memoria della sua opera sarebbe completamente perduta.

Il rimprovero che più si è fatto a Gallegos è che i suoi romanzi rap-

²⁶ A. Amorós, *Introducción a la novela hispanoamericana actual*, Salamanca, Anaya, 1971 (n.e.), p. 23.

²⁷ P. Díaz Seijas, *Rómulo Gallegos, realidad y símbolo*, México, Costa-Amic, 1967, p. 33.

²⁸ J. Loveluck, *Crisis y renovación en la novela de Hispanoamérica*, “Studi di letteratura ispano-americana”, 1, 1967, pp. 69-70.

²⁹ *Ivi*, p. 70.

presentano marcatamente una tesi e che i personaggi, soprattutto in *Doña Bárbara*, sono privi di vita, puri manichini, in particolare Santos Luzardo: accusa in parte fondata per questo personaggio. Ma nè la trasparenza della tesi, nè i difetti di Santos impediscono che *Doña Bárbara* sia un romanzo pienamente riuscito e di permanente suggestione: l'opera conserva intatta la sua freschezza, l'intrinseco valore di interprete del mondo venezolano, "imperturbable novela", come con felice espressione l'ha definita Orlando Araujo³⁰; così come permangono intatti nel loro significato altri romanzi galleguiani, in particolare *Cantaclaro* e *Canaima*, tanto da far discutere ancor oggi la critica intorno a quale delle tre opere citate debba considerarsi il vero capolavoro di Gallegos. Vi è persino chi considera il primo romanzo del narratore venezolano, *Reinaldo Solar*, con "aire de contemporaneidad", per cui più che altri libri posteriori sarebbe vicino al lettore attuale³¹. Affermazione interessante, da esaminare più a fondo, anche se, ritengo, nonostante la riuscita indagine psicologica, il romanzo si presenta troppo segnato dal tempo e da presenze letterarie, che possono essere l'*Education sentimentale*, come afferma il Torres-Río seco³², o le opere di Villier de l'Isle Adam, di d'Aureville, di Sade, di Rénard, di Lautréamont, i grandi scrittori russi da Turgheniev a Dostoevski a Checov, come indica l'Escarpit³³, ma che sono certamente soprattutto le opere del primo Baroja, quello di *Vidas sombrías* e di *El árbol de la ciencia*.

Quanto alla preoccupazione per la struttura del romanzo essa si manifesta continuamente in Gallegos. Da *Reinaldo Solar* a *La trepadora* vi è già un cambiamento profondo, fino al raggiunto e pieno equilibrio di *Doña Bárbara*. Ne *La trepadora*, malgrado l'interesse della trama, caratteri ben delineati, il romanzo è indebolito dalla tesi, troppo scoperta e di scarso momento, almeno per il lettore che non sia venezolano. Tutto il contrario per *Doña Bárbara*, dove la trasparenza del

³⁰ O. Araujo, *Narrativa contemporánea*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1972, p. 173.

³¹ *Ivi*, p. 169.

³² A. Torres-Río seco, *Grandes novelistas de la América Hispana*, Los Angeles, 1949, p. 45.

³³ R. Escarpit, *Le roman caraïbe vu de Mexico*, "Revue de Littérature Comparée", XXII, 2 (Paris), 1948, pp. 262-263.

programma, la tesi della lotta tra civiltà e barbarie, è di tale universale risonanza da dare al romanzo una dimensione tutta particolare, inserendolo in un filone di problematica profonda, alle cui origini sta il *Facundo* di Sarmiento.

Un nuovo cambiamento si verifica nella narrativa di Gallegos con *Cantaclaro*; se *Doña Bárbara* è un romanzo di fatti, *Cantaclaro* è il romanzo del lirismo puro, della "copla" errante e si costruisce su una trama di proposito dispersa. A sua volta *Canaima* inaugura un accumulo singolare di elementi nell'esaltazione delle forze telluriche e dell'"hombria", mito venezolano, in un risultato vitalista che si contrappone al mondo vinto de *La Vorágine* di Rivera, non lontano modello; benchè più del romanzo dello scrittore colombiano sia plausibilmente presente a Gallegos la suggestiva descrizione del *Viaje al alto Orinoco*, di Rufino Blanco Fombona³⁴, non certo ignota allo stesso Carpentier de *Los pasos perdidos*.

Nei suoi romanzi Rómulo Gallegos va costruendo il panorama della patria, lo scopre alla sua gente, in un ben qualificato impegno di restaurazione del diritto e della giustizia, ma anche di riscatto delle qualità genuine del suo mondo. Ciò avviene con vigorosa originalità creativa; invenzione ed espressione si alleano perfettamente. In questo sta il merito dello scrittore, la sua intramontabilità.

Per certi aspetti, riusciti sono anche altri romanzi dello scrittore venezolano, come *Pobre negro* e *El Forastero*, il primo affresco gigantesco della guerra civile, il secondo impegnata presa di posizione intorno all'impossibilità di intese con il personalismo. Le altre opere narrative, *Sobre la misma tierra* e *La brizna de paja en el viento*, poco aggiungono alla fama di Gallegos, la cui categoria di scrittore resta ampiamente affermata nella trilogia della terra venezolana: *Doña Bárbara*, *Cantaclaro*, *Canaima*, tre romanzi di segno personalissimo.

Peculiare di Gallegos è la creazione di personaggi vigorosi e suggestivi: Florentino, Juan Parao, Marcos Vargas, il "sute" Cúpira, Encarnación Damesano, Miguel Candelas..., Doña Bárbara soprattutto, "personaje auténtico"³⁵ di fronte a Santos Luzardo. E *Doña Bárbara* resta il romanzo più rilevante dello scrittore venezolano; la barbara pro-

³⁴ Intorno all'argomento cfr.: G. Bellini, *Rufino Blanco Fombona rivisitato*, "Studi di letteratura ispano-americana", 9, 1979.

³⁵ O. Araujo, *op. cit.*, p. 173.

tagonista finisce per divenire straordinaria incarnazione mitica, esaltata nella sua forza di suggestione dalla scomparsa, dopo la sconfitta, nella natura, come assorbita da essa. Simbolo della barbarie, Doña Bárbara scompare non perchè, come afferma Orlando Araujo, Gallegos mancasse del "sentido histórico de la violencia creadora"³⁶, ma perchè era l'unico modo per concludere in un clima mitico, profondamente suggestivo, il personaggio. Nella storia del romanzo ispanoamericano la donna permane così con rilievo incancellabile; solo Ursula Iguarán, in *Cien años de soledad*, e la mulatta demoniaca protagonista di *Mulata de tal*, ognuna con caratteri fundamentalmente diversi, potranno competere per originalità e vigore di segno con questo personaggio femminile.

Vittima del destino, di un deterioramento cosmico scandito dall'ossessivo ritornello "las cosas vuelven al lugar de donde salieron", Doña Bárbara è forza della natura e a essa fa ritorno. Se in *Hombres de maíz* María Tecún si trasforma in monte, il cui accesso è un inquietante ambito vegetale, Doña Bárbara sparisce in un ultimo crimine della natura, la morte di una "novilla" inghiottita dalle sabbie di uno stagno; segue la donna lo sguardo inquietante di una bolla d'aria, "ojo iracundo"³⁷. Ma, vittoria della civiltà sulla barbarie, il romanzo non conclude, lascia sospeso il lettore, mentre la donna rientra nel silenzio dal quale era uscita. Nel ricordo di chi legge il "bongo" delle origini continua a risalire l'Arauca, a costeggiarne le "barrancas".

La mitologia della pianura, della vita rurale, dei fiumi enormi dalle acque di colori varianti, giallastre, fulve, nere, della "copla" e dell' "hombria", dell'esistenza dura e ingiusta, dei grandi sforzi individuali e collettivi, trova nel romanzo di Rómulo Gallegos la sua esaltazione. A lui si deve se il Venezuela ha finito per essere un mondo reale, non una entità geografica astratta. Non si tratta di suggestione del folclore, anche se questo vi ha parte: nell'opera dello scrittore venezolano vive una determinante forza di persuasione, la stessa che Vargas Llosa esigeva dal romanziere per la costruzione di "mundos soberanos"³⁸, quando affermava che la verità e la menzogna della "ficción" dipendono solo dal suo potere intrinseco di persuasione, dalla

³⁶ *Ivi*, p. 172.

³⁷ R. Gallegos, *Doña Bárbara*, in *Obras Completas*, I, Madrid, Aguilar, 1958, p. 797.

³⁸ M. Vargas Llosa, *En torno a la nueva novela latinoamericana*, cit., p. 130.

capacità di imporsi al lettore “como una realidad viva y coherente *en sí misma*”³⁹.

Se molti romanzieri del regionalismo “se los tragó la montaña, se los tragó la pampa, se los tragó la mina, se los tragó el río”, come si è espresso pittorescamente Carlos Fuentes⁴⁰, né pianura, né fiume, né selva hanno inghiottito Rómulo Gallegos. Il rifiorire degli studi intorno alla sua opera, dopo un lungo silenzio, lo conferma: lo stesso Fuentes, del resto, ha finito per fare onorevole ammenda⁴¹. Il dominio della creazione artistica, la capacità di dimensione umana, la forza inventiva, la coscienza di stile, hanno salvato il romanziere dal naufragio. Al contrario di quanto affermò Fernando Alegría⁴², nell’umanizzare la natura Gallegos non disumanizzò l’uomo: per questo egli rimane scrittore vivo oggi.

Le modalità espressive della “nueva novela” sono fondamentalemente diverse da quelle dell’epoca in cui Gallegos compose la sua opera. Ma il nuovo deve il suo esistere in gran parte al passato, in questo caso alla presenza dello stesso scrittore venezolano e, soprattutto, a quella del suo originalissimo “continuatore”, Miguel Angel Asturias,

³⁹ *Ivi*, pp. 130-131.

⁴⁰ C. Fuentes, *op. cit.*, p. 9.

⁴¹ Questo durante il XIX Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Caracas, 29 luglio-4 agosto 1979. In tale occasione Gallegos fu al centro dell’interesse, compendosi i cinquant’anni della pubblicazione di *Doña Bárbara*, romanzo del quale apparve in concomitanza una nuova edizione, con prologo di R. Caldera, Caracas, Dimensiones, 1979; ugualmente una nuova edizione fu realizzata de *La trepadora*, *ivi*, 1979. Altre iniziative del momento furono: un “Número monográfico dedicado a Rómulo Gallegos, 50 años de *Doña Bárbara*”, della rivista del “Centro de Estudios Latinoamericanos” intitolato allo scrittore, “Actualidades”, 5 (Caracas), 1979 (vi figurano interventi di E.P. Iturrieta, D. Shaw, R. Varela, H.J. Becco, R.A. Rivas D., e una serie di “Homenajes y testimonios” di diversa epoca); la pubblicazione di materiale biobibliografico e documentario rilevante tratto dall’archivio privato del romanziere, a cura di E. Subero: *Gallegos, Materiales para el estudio de su vida y de su obra*, Caracas, Ediciones del Congreso de la República, 1979-80, 5 voll.: 1 e 2, di dettagliata informazione intorno alla vita di R. Gallegos; 3 e 4, bibliografia “directa e indirecta”; il vol. 5 contiene gli indici analitici.

Ancora segnalerò il numero collettaneo *Rómulo Gallegos*, “Commemorative Series — Latin American Studies Program”, 3, University of California, Riverside, 1979; vi intervengono: H. Rodríguez-Alcalá, E. Carilla, A. Blasi, R. Gonzáles Echeverría, L. Leal, W. Megenney, S. Menton, G. Palau de Nemes, D.L. Shaw.

⁴² F. Alegría, *Novelistas contemporáneos hispanoamericanos*, Boston, Heath & Co., 1964, p. 1.

nel quale si esprime un composito mondo culturale, diverso da quello di Gallegos, che va dal *Popol-Vuh* al surrealismo, da Cervantes e da Quevedo a Valle-Inclán, ma anche a Pío Baroja, attinto quest'ultimo, forse, proprio attraverso i primi romanzi del "maestro".

Del significato dell'opera di Asturias ho trattato più volte⁴³; ribadirei ancora che fin da *El Señor Presidente* egli inaugura in America la "nueva novela"⁴⁴, alla quale *Hombres de maíz* recherà un contributo ancor più sostanziale. Asturias è già scrittore nuovo fin dalle *Leyendas de Guatemala*, ma in particolare a partire dal suo primo romanzo, che, non si dimentichi, benchè pubblicato nel 1946, era già terminato nel 1932⁴⁵. Si tratta, quindi, addirittura di un precursore delle nuove modalità, che si affermeranno nella narrativa ispanoamericana, in sostanza, dopo gli anni quaranta. E innovatore Asturias è non solo per novità strutturali, ma per il luogo privilegiato che assegna al linguaggio, all'esigenza di "nombrar las cosas"⁴⁶, onde rendere un mondo radicalmente "altro" da quello ispanico, per l'inedito ricorso al tempo, che ne *El Señor Presidente* è instaurazione di un'inquietante eternità immobile, sovvertimento delle consuete cronologie.

La necessità di nominare le cose obbliga Asturias a un continuo esercizio d'invenzione linguistica; la parola assume valenza magica; il romanzo diviene impresa verbale, prova inesauribile delle capacità creative dello scrittore, nell'adesione immediata al mondo americano, in un'esigenza fondamentale di autenticità: "nosotros debemos dar expresión a un doble pensamiento — scrive⁴⁷ —, a un doble senti-

⁴³ Rimando, come studio d'insieme, al mio remoto contributo, *La narrativa di M.A. Asturias*, op. cit.,

⁴⁴ Cfr. sull'argomento: G. Bellini, *Il mondo allucinante: "El Señor Presidente"*, in *Il mondo allucinante, studi sul romanzo ispano-americano della dittatura*, op. cit., pp. 27-28.

⁴⁵ Ho affermato questo nel libro *La narrativa di M.A. Asturias*, op. cit., e ora lo conferma il ritrovamento del manoscritto dato da Asturias all'amico Georges Pillement nel 1933, al momento di lasciare Parigi per far ritorno in Guatemala, allora sotto la dittatura di Jorge Ubico. Si veda R. Navas Ruíz "El Señor Presidente": *de su génesis a la presente edición*, in M.A. Asturias, *El Señor Presidente*, edición crítica de las obras completas, Paris-México, Kliensieck-Fondo de Cultura Económica, 1978, pp. XIX-XX e XXXIII.

⁴⁶ A. Carpentier, *Problemática de la actual novela latinoamericana*, in *Tientos y diferencias*, México, UNAM, 1964, p. 43.

⁴⁷ M.A. Asturias, *Latinoamérica y otros ensayos*, Madrid, Guadiana de Publicaciones, 1968, p. 24.

miento, a una doble sangre [...], debemos buscar en el idioma lo que satisface nuestras aspiraciones, nuestras necesidades de comunicación”.

Nella personalità vigorosa di Asturias i modelli hanno solo la funzione di rivelare l'originalità dell'artista; l'adesione a questo o a quello scrittore non risponde al bisogno di un modello da imitare, ma è per lo più identificazione di carattere etico: è il caso di Quevedo⁴⁸, anche se del grande scrittore spagnolo del secolo XVII Asturias finisce per emulare l'abilità del gioco linguistico, in piena autonomia, con una modernità di mezzi espressivi che si avvale, con lungo anticipo sui contemporanei americani, del monologo interiore, del dialogo incrociato, dell'onomatopea, del procedimento onirico, di tutto ciò che nel campo espressivo poi la “nueva novela” riterrà carattere proprio qualificante. Da *El Señor Presidente* a *Hombres de maíz*, alla trilogia “bananera”, all'insuperabile *Mulata de tal*, libro di sfrenata fantasia barocca, a *Maladrón* e a *Viernes de dolores*, senza peraltro dimenticare *El Alhajadito*, le leggende de *El espejo de Lida Sal* e neppure *Week-end en Guatemala*, sarà un portentoso esercizio della creazione, con momenti anche non del tutto felici talvolta, ma con esiti fondamentalmente di così elevato livello artistico da dare al narratore guatemalteco la categoria di maestro nell'ambito della narrativa non solo americana. Un maestro di segno completamente inimitabile.

Asturias ha sempre percorso i tempi; con la sua opera si è affermato un modo nuovo di intendere le cose, di interpretare la realtà. Il “realismo mágico” sul quale si è costruita gran parte della “nueva novela” ha nella sua opera il suo punto di partenza, non in quella di Borges; anche se il “realismo mágico” di Asturias è fondamentalmente unico nell'ambito dei diversi “realismi magici” americani, poichè radicato in un ben determinato mondo, quello maya, dove natura e uomo vivono un'unica esistenza, elaborano un medesimo linguaggio⁴⁹. Viene da questo la peculiarità della sua scrittura, la capacità di penetrare le cose,

⁴⁸ Intorno alle relazioni Asturias-Quevedo cfr.: G. Bellini, *Miguel Angel Asturias y Quevedo (Documentos inéditos)*, art. cit.

⁴⁹ M.A. Asturias stesso ha definito il suo particolare “realismo mágico” come “un relato que va en dos planos: un plano de la realidad y un plano de lo irreal”, tenendo presente che l'indigeno nel parlare dell'irreale “da tal cantidad de detalles de su sueño, de su alucinación, que todos esos detalles convergen para hacer más real el sueño y la alucinación que la realidad misma. Es decir que no puede hablar-

fonte e riflesso dell'uomo, il mondo americano nelle sue purezze incontaminate, ma anche nella profonda nota tragica, nella problematica tormentosa, mai risolta.

Con capacità d'interpretazione e di resa eccezionali Miguel Angel Asturias dà alla narrativa ispanoamericana testi di intramontabile significato, di permanente incidenza anche nella narrativa a noi più vicina. Basti osservare quale orma ha lasciato un libro come *El Señor Presidente* nel rinverdito filone della narrativa sulla dittatura, ben visibile in opere del rilievo de *El recurso del método*, *Yo el Supremo* e *El otoño del Patriarca*. Se vi fu negli autori di questi romanzi — e certo vi fu — un'intenzione di superamento del romanzo di Asturias, la riuscita è stata solo parziale, né ha potuto eliminare l'ingombrante punto di riferimento⁵⁰.

Un rinnovato fervore di studi intorno all'opera asturiana conferma la sua intramontata validità; la critica vi si esercita ora con giustificato impegno demitizzante, correggendo prospettive, inaugurando nuovi modi di approccio, modificando teorie, ma in sostanza confermando l'originalità⁵¹.

se de este realismo mágico sin pensar en la mentalidad primitiva del indio, en su manera de apreciar las cosas de la naturaleza y sus profundas creencias ancestrales". Cfr. in L. López Alvarez, *Conversaciones con Miguel Angel Asturias*, San José de Costa Rica, EDUCA, 1976, p. 166.

⁵⁰ Cfr. sull'argomento, G. Bellini: "Monsieur le Président" et le thème de la dictature dans le "nouveau roman" hispanoaméricain, "Europe", 53, 553-54, 1975, art. cit., e il più vasto "El Señor Presidente" y la novela hispanoamericana de la dictadura, "Anuario de Estudios Centroamericanos", 3 (San José de Costa Rica), 1977; *Il mondo allucinante, da Asturias a García Márquez, studi sul romanzo ispano-americano della dittatura*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1976.

⁵¹ Cfr. in particolare i diversi studi, vari per approccio metodologico e ideologia, che accompagnano i volumi dell'edizione critica delle opere di Asturias, diretta da A. Segala. Su *Tres de cuatro soles* (Paris-México, Kliensieck-Fondo de Cultura Económica, 1977) interviene con uno studio di rilevante valore D. Nouhaud; intorno a *El Señor Presidente* (*ivi*, 1978) recano contributi fondamentali A. Uslar Pietri, R. Navas Ruíz, J.M. Saint-Lu, G. Martin, Ch. Minguet, I.H. Verdugo; a *Viernes de dolores* (*ivi*, 1978), M. Brion, C. Couffon, I.H. Verdugo.

Anche ricorderò il contributo di A. Uslar Pietri in M.A. Asturias, *Tres obras*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

Nell'ambito di un riesame dell'opera asturiana cfr. la rivista "Escritura", 5/6 (Caracas), 1978, con interventi di G. Bellini, H. Rogmann, C. Rincón, J. Ruffinelli, G. Brotherston, N. Osorio T., J.M. Saint-Lu. Di interesse, nel numero citato, alcuni "Textos olvidados de M.A. Asturias", raccolti da C. Rincón.

La lezione di Asturias, il significato della sua opera, non si configura solamente nell'originalità dell'esercizio formale, nella peculiarità espressiva, ma nella profondità del messaggio che esprime. In tale messaggio vibra un impegno etico — lo stesso di Gallegos — che pone lo scrittore tra i grandi interpreti dell'umanità. Nella riuscita fusione di fondo e di forma sta la permanente freschezza della narrativa asturiana, la sua intramontabilità. E' sufficiente rileggere *Hombres de maíz* o *Mulata de tal*, ma anche testi meno celebrati, per averne conferma. Si tratta in ogni momento di adesione sincera al destino dell'uomo. La grande lezione di Asturias è, in sostanza, di ordine morale; come per i massimi scrittori di tutte le letterature e di tutti i tempi, sta in essa il maggior significato della sua opera, ciò che ogni lettore attinge e sente, indipendentemente dal veicolo linguistico attraverso il quale vi perviene. Si potrà discutere, come si è fatto ⁵², se nell'interpretazione del mondo indio la sincerità del punto di partenza sia più o meno ripagata da validi risultati, non della serietà della problematica asturiana, nella quale, con i temi della libertà, della dignità, della moralità, è coinvolta tutta l'esistenza dell'uomo nella sua lotta giornaliera, segnata da scarse vittorie, da molte sconfitte.

Dalla sincerità con cui lo scrittore vive i problemi dell'uomo la sua opera acquista rilevanza e dimensione. Asturias diviene, nuovo Quevedo, fustigatore severo dei costumi del nostro tempo, acquistando altissima categoria morale; creatore ineguagliabile di allucinanti atmosfere della degradazione e del peccato, denunciatore instancabile del prepotere, economico e politico, dell'opera distruttrice del denaro sul tessuto vitale dei popoli, egli incide profondamente nella sensibilità del lettore anche per una mai repressa tenerezza, per la nota trepida con cui segue il duro esistere umano. Con le scene raccapriccian-

Di rilievo sono i "Cahiers du Séminaire Miguel Angel Asturias", dell'Université de Paris X-Nanterre, a cura di A. Segala, dei quali sono apparsi quattro numeri: 1 (Juin 1975), con interventi di A. Segala, P. Barkan, G. Bellini, D. Nouhaud; 2 (décembre 1976), con saggi di J.E. Pacheco, M. Bataillon, A. Segala, J.M. Saint-Lu, G. Martin, Ch. Minguet, M. Cheymol; 3 (mai 1977), con contributi di L.S. Senghor, A. Uslar Pietri, G. Tavani, P. Barkan, M. Cheymol; il 4 (décembre 1977) presenta una interessante antologia critica dei paesi di lingua francese e inglese: *Le point sur la recherche asturienne 1967-1977: I, France-Angleterre-Etats-Unis*.

⁵² Cfr. D. Liano, *Dos registros narrativos en "Hombres de maíz"*, in *Literatura hispanoamericana*, Guatemala, Universidad de San Marcos, Facultad de Humanidades, Sección de Publicaciones, 1980.

ti de *El Señor Presidente*, costruite sulla nota più lugubre, ritmate da inquietanti onomatopее e dal rumore delle armi e delle “botas” militari, si imprime nel lettore la nota straziante della tragedia di Fedina, quella tenerissima della piccola Natividad Quintuche di *Week-end en Guatemala...*; ma gli esempi sarebbero infiniti, come infinite sono le figure indimenticabili: dal Coronel Chalo Godoy al “curita” Ferrusigfrido Fejú, da Goyo Yic alla mulatta demoniaca, da Celestino Yumí al guerriero Mam..., al cadaverico “Señor Presidente”, mummia inquietante, dai tratti vaghi nell’imperare del grigio e del nero, realtà e mito al tempo stesso, “cuyo domicilio se ignoraba porque habitaba muchas casas a la vez, cómo dormía porque se contaba que al lado de un teléfono con un látigo en la mano, y a qué hora porque sus amigos aseguraban que no dormía nunca”⁵³. Domina l’incubo una selva surreale di orecchie, collegate per fili invisibili all’orecchio del despota: condizione aberrante della dittatura, spazio sinistro trafitto dai lamenti dei torturati.

Ne *Los ojos de los enterrados* Asturias ha affermato che il danaro è fonte della dittatura, dell’oppressione politica⁵⁴. Si spiega così la parte che ha nella sua opera la requisitoria contro la ricchezza, sulle orme di un Quevedo anche in questo maestro. Presente fin da *El Señor Presidente*, nè poteva essere altrimenti, il tema del danaro si afferma in *Viento fuerte*, nella condanna di Geo Maker Thompson, il futuro “Papa Verde”, “señor de cheque y bolsillo, gran navegante del sudor humano”⁵⁵, ne *Los ojos de los enterrados* contro i Luceros, traditori delle proprie origini, contro lo stesso “Papa Verde”, signore della “bananera”: un’allucinante scena ne mostra l’impotenza in punto di morte, quando non vale a prolungargli la vita il prezioso tubo di platino che i medici gli conficcano in gola “a martillazos”⁵⁶. Ma è in *Mulata de tal* dove il tema ha la sua trattazione più completa, in una condanna totale, non solamente come punizione di Celestino Yumí reo di aver venduto la propria moglie al diavolo, ma nel senso di un ripudio morale della fonte prima di ogni corruzione. Come i demoni dei *Sueños* di Quevedo, è il diavolo stesso, Tazol, a decantare negativamente il

⁵³ M.A. Asturias, *El Señor Presidente*, Buenos Aires, Losada, 1948, p.14.

⁵⁴ M.A. Asturias, *Los ojos de los enterrados*, Buenos Aires, Losada, 1961², p. 383.

⁵⁵ M.A. Asturias, *Viento fuerte*, Buenos Aires, Losada, 1955², p. 200.

⁵⁶ M.A. Asturias, *Los ojos de los enterrados*, op. cit., p. 369.

potere del danaro, condanna dell'uomo: "contra Dios, dinero, contra justicia, dinero; dinero para la carne; dinero para la gloria; dinero para todo, para todo, dinero"⁵⁷. Il fallimento di Yumí, col ritorno alla povertà, sarà l'unica salvezza.

In un mondo così negativo e contorto l'immagine della morte domina le cose. Asturias tratta il tema in molteplici sfumature: dalle morti violente de *El Señor Presidente* a quelle cariche di significato simbolico di *Viento fuerte* e de *Los ojos de los enterrados*, a *Viernes de dolores*. Ma il significato del tema è più profondo di quello che parrebbe a prima vista: si tratta in ogni caso di "esempi" della giustizia o di liberazioni dalla negatività dell'esistere. La morte ha, perciò, nell'opera di Asturias un profondo significato morale; ma in *Viernes de dolores*, nella grandiosa allegoria che domina i primi capitoli, la morte assume una funzione esorcizzante. Asturias ricorre all'ironia, all'umorismo, per combattere nell'uomo la desolata conclusione che tutto è, quevedescamente, in potere della morte.

Il cimitero alla periferia della capitale guatemalteca è il teatro in cui spiccano con lugubrisimo barocco le simbologie funebri, un inquietante clima d'oltretomba che ricorda per qualche verso il *Sueño de la Muerte* di Quevedo, ma in piena originalità. E tuttavia nel "mural" di Asturias la morte non ha nulla di terribile, sembra spogliata del significato più cupo, richiamato ora solamente dai suoi ministri: seppellitori, preti, notai, la "funérea aristocracia hedionda a caballeriza", il "proletariado sepulcral con olor a tierra de huesos"⁵⁸. Lenitivo l'alcool, contraveleno dissacrante l'esercizio erotico di anonimi disegnatori degli "excusados", che trasformano le pareti in "pizarras de locos sexuales sueltos, delirantes que dibujaban, más allá del amor carnal, en el reino del amor óseo, esqueletos y esqueletas poseyéndose: besos no de labios, sino de engranajes blancos, dientes contra dientes, dedos de manos radiografiadas en busca de senos y pezones en los vacíos intercostales, piernas entrelazadas como compases [...]"⁵⁹.

Sull'inquietante tragedia del vivere umano, al disopra dei simboli funebri, sembra affermarsi un vento di rivolta che non può che condurre a una riconfermata speranza.

⁵⁷ M.H. Asturias, *Mulata de tal*, Buenos Aires, Losada, 1974⁴, p. 35.

⁵⁸ M.A. Asturias, *Viernes de dolores*, Buenos Aires, Losada, 1972, p. 45.

⁵⁹ *Ivi*, p. 20.

Scrittori fondamentalmente diversi, eppure vicinissimi per impegno etico, Rómulo Gallegos e Miguel Angel Asturias appaiono accomunati da uno stesso destino, di esaltazione e ripudio, quindi di rivendicata grandezza. Varrà la pena di tornare sulla loro opera, di iniziarne una nuova lettura per cogliere di essa, con le peculiarissime caratteristiche, il permanente significato.

Giuseppe Bellini



**EL ESPAÑOL DE AMERICA
EN LA "HISTORIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA"
DE RAFAEL LAPESA**

Rafael Lapesa publica la octava edición de su *Historia de la lengua española* (Madrid, Gredos, 1980, pp. 682). Ya había proyectado desde la tercera (1955) "refundirla por completo", pero tan sólo ahora, "pasados quince años desde la sexta [1965], última realmente corregida y aumentada", logra realizar su "revisión a fondo" que los especialistas esperábamos con gran interés en vista de la rápida e importante evolución de los estudios lingüísticos hispánicos de las últimas décadas. La expectativa no ha sido defraudada puesto que el Autor nos ofrece ahora un volumen que "se ha incrementado en más de una tercera parte" y se ha puesto al día a la luz de los estudios y las resultancias más recientes y de la misma evolución y maduración de su propio pensamiento crítico. A la vez — y esto representa uno de sus méritos principales — ha crecido visiblemente la documentación bibliográfica. También la organización interna de la materia tratada y su repartición y clasificación formal se han hecho más analíticas y sistemáticas facilitando, así, la lectura y la utilización metódica. Baste pensar que a un incremento cuantitativo de un 30% en el número de las páginas del tomo corresponde un aumento del 100% en el índice de materias y nombres propios (agrupados ahora, muy oportunamente, por separado). Asimismo, se triplican y perfeccionan los signos gráficos especiales empleados (alfabeto fonético), lo cual corresponde a una mayor precisión científica en la descripción de los sonidos y fonemas y una mejor y más inmediata inteligibilidad de los mismos para el lector. No sólo, sino que, al mismo tiempo, el A. amplía y completa la explicación diacrónica y sincrónica de los fenómenos fonéticos, enriqueciendo, por un lado, los materiales precedentes y depurándolos, por otro, de algunas afirmaciones o hipótesis ya no defendibles (debido, también, a una mayor medida y problemática suya). Este proceso de *maduración* interna del libro, con respecto a los materiales precedentes, que acompaña su conspicua puesta al día en la información y documentación, se evidencia también en las partes morfológicas, sintácticas, léxicas, etc., y llega a ofrecernos un panorama histórico-lingüístico del dominio hispánico que hoy representa la cumbre en este tipo de trabajos.

Si alguna dificultad puede hallar el lector en la organización general de la obra, la encuentra, más que nada, dentro de aquella nutrida bibliografía que repre-

senta justamente su mérito más visible. Se hubiera deseado, en efecto, un registro bibliográfico final y global, en función de una más directa ubicación de las obras, sin necesidad de buscarlas cada vez en las notas correspondientes (el *Índice* de nombres propios, que figura al final, es utilísimo en sí mismo, pero su finalidad práctica es otra y más limitada) organizado internamente mediante una clasificación sistemática de la gran cantidad de trabajos citados en el libro, para facilitar la consulta por parte del estudioso no especialista. Es de desear, que en una próxima edición el autor pueda integrar el enriquecimiento cuantitativo de la mencionada bibliografía con la adopción de algún procedimiento metódico-selectivo y/o alguna indicación descriptiva o evaluativa que oriente al lector en la discriminación contenutística y valorativa de las obras dentro de cada uno de los sectores o problemas tratados, así como, por ejemplo, lo ha hecho *en passant* con el trabajo de Joaquín Arce, *Significado lingüístico-cultural del Diario de Colón*, Alpignano, 1971, cit. en la pág. 286, n. 38 (“estudio preliminar [con muy fino análisis estilístico a la ed. del *Diario*]”). Existen, por supuesto, trabajos de bibliografía hispánica crítica y metódica (baste pensar en el ejemplarizante *Manual de Filología Hispánica* de Rohlf) a los que el estudioso puede acudir, y comprendo que no sería correcto pretender que una historia de la lengua aspire a substituir obras de esa índole; con todo, me parece que un instrumento de trabajo tan fundamental como éste sería de más fácil y provechosa utilización si tuviere en cuenta también tal tipo de exigencias metódico-prácticas que pueden presentarse en el lector.

Aparte de estas consideraciones generales relativas al conjunto, y que no invalidan un juicio plenamente positivo, limitémonos ahora a observar más de cerca, como simple muestra el último capítulo de tan extensa obra, *El español de América* (págs. 534-600). Ante todo, aquí el A. ya tiene en cuenta, (si bien tan sólo en la primera nota, págs. 535-538), la aludida exigencia de sistematicidad bibliográfica, puesto que clasifica a grandes rasgos los materiales presentados: A) *Bibliografías y panoramas de la investigación*; B) *Actas de reuniones científicas*; C) *Estudios de conjunto o sobre cuestiones de índole general*; D) *Estudios dialectológicos sobre países o áreas determinadas*. Esto representa una notoria mejora, y para el lector una ventaja evidente, en comparación con la correspondiente bibliografía de la edición de 1965 (págs. 342-343), sin considerar que ésta última, ahora, casi se ha triplicado. Con todo, acá tampoco se hallan, por lo general, indicaciones selectivas o críticas (de contenido o de valoración) que podrían facilitar la tarea del estudioso dentro de la “inmensa bibliografía existente”.

También sería ausplicable una mayor homogeneidad en las demás notas bibliográficas. Hay casos, por ej., como el del *Amerikanistisches Wörterbuch* de G. Friederici, que el lector no puede hallar entre los demás diccionarios de americanismos agrupados en la pág. 592, n. 98, mientras figura, en cambio, en una lista de obras

de lexicografía indígena (pág. 554, n. 28). En dicha lista, a su vez, faltan obras como la conocida de Marius Sala y otros, *El léxico indígena del español americano...* (que es un verdadero diccionario), la cual, sin embargo, figura más lejos en la nota n. 31 de pág. 558.

Si algún otro auspicio de mejora para el futuro, en este aspecto, se quisiera expresar, quizás sería el de una mayor proporción dentro de la forzosa selección que, de todas maneras, el A. ha tenido que efectuar de hecho (llama, por ejemplo, la atención, a primera vista, el que en la nota n. 1, dentro de las tres páginas de bibliografía citada, figure, en el párrafo C), casi media página de obras de Angel Rosemblat — eminente estudioso del tema, por supuesto — mientras que para el entero párrafo E) entre lo “fundamental”, se halla tan sólo la colección de los siete tomos de la conocida B.D.H. de B. Aires que finaliza en 1949, quedando así descubiertos los últimos 30 años en ese sector que ha seguido produciendo estudios importantes.

Independientemente de la bibliografía, que, por su enorme extensión y complejidad, representa siempre una dificultad objetiva para quien tenga que seleccionarla y manejarla sistemáticamente, aquí van algunas primeras observaciones acerca de este fundamental capítulo que el autor ha empezado a ampliar y completar magistralmente, como lo ha hecho con los demás (baste anotar, por ejemplo, que el párrafo 133, *Otros fenómenos morfológicos y sintácticos*, hasta ha sido quintuplicado). Ante todo, el autorizado hispanista no escatima esfuerzos para corregir sus datos o tesis o afirmaciones anteriores, cuando se hace necesario. Así por ej. en la pág. 545, al tratar de la pronunciación chilena de jefe [yefe] y guerra [yera], ya no dice, como lo hizo en la edición de 1965, “el cambio *obedece sin duda* [el subrayado es mío] a la simple atracción ejercida por la vocal” (pág. 345), sino: “A primera vista el doble cambio [...] parece atribuible a la simple atracción ejercida por la vocal palatal siguiente; sin embargo las grafías *mexiar, dexiara, moxiere* de 1559 [...] hacen pensar que la [y] chilena representa un grado intermedio en la evolución de la /š/ prepalatal del español antiguo [...]” (pág. 545). En la página 546 no dice más que “Cabe admitir influjos de igual origen [prehispanico] [...] en el sistema de habla que altera la regular duración de las sílabas: el mejicano abrevía nerviosamente las no acentuadas (*palabras, viejsit*) [...] *pas-sté* [...] mientras el argentino se detiene con morosidad antes del acento y en la sílaba que lo lleva, y el cubano se mueve con perezosa lentitud” (pág. 346). Ahora, ante todo, desglosa oportunamente dos problemas que antes había fusionado (el del “ritmo del habla” y el de la “caducidad de las vocales, sobre todo las átonas en vecindad de una [s] prolongada y tensa”) y, en cuanto al primero, nos dice, con actitud más científica, que “estas impresiones [de nerviosidad, morosidad, lentitud en el ritmo del habla] *carentes de validez doctrinal* [el sub-

rayado es mio] necesitan someterse a estudios comparativos rigurosos” (pág. 552); en cuanto al segundo, ya no afirma que “cabe admitir” influjos prehispánicos, sino que “no se ha llegado a probar que su estructura silábica [del nahua y del quechua] haya originado la omisión de vocales en el español de las zonas correpondientes” (pág. 546). En la pág. 346 de la ed. de 1965 había dicho que “sufijo náhuatl-*ecatl* [...] procede [...] el -*eco* con que en Méjico y América Central se forman muchos adjetivos indicadores de defectos físicos”; ahora (págs. 552-553) nos dice que “Con él [el nahua -*ecatl*] fue identificado por algún estudioso el morfema indicador de defectos que aparece en cacareco [...]. Sin embargo, lejos del dominio nahua, en Argentina y Chile existen *chulleco*, *chuyeco* [chueco] ‘torcido’ [...], en España *fulleco* ‘gordo’ [...]. Por otra parte ningún adjetivo americano de defecto añade -*eco* a la raíz nahua”. Antes (pág. 347) había derivado *gaucho* del guaraní; ahora corrige, con toda razón: “Es dudoso que *gaúcho* > *gaucho* venga del guaraní” (pág. 556, n. 29). Antes (pág. 353) señaló que “El yeísmo aparece atestiguado entre 1665 y 1695”; ahora rectifica oportunamente: “Atestiguado en España desde la época mozárabe, en Méjico desde 1527, en el Cuzco desde 1542, etc.” (pág. 569).

En otros casos, suaviza con tino ciertas rotundas afirmaciones anteriores que podrían ser discutibles. Así, por ejemplo, al tratar de la conversión de /dr/ en /gr/ (*magre*, *lagrar*) mientras antes había dicho que “se explica satisfactoriamente [el subrayado es mío] por equivalencia acústica como las alternancias peninsulares *médano* y *mégano*, *dragea* y *gragea*” (pág. 345), ahora se limita a insinuar que el cambio “se da en zonas tan alejadas de Arauco como son Nuevo Méjico y Méjico [...] y esto aconseja [subrayado mío] considerarla producto de simple equivalencia acústica [...]” (págs. 545-46).

De todas maneras, también la ampliación y actualización de los materiales presentados en este capítulo es relevante. Seguramente, en futuras ediciones, el A. seguirá integrándolos, puliéndolos y homogeneizándolos. Entonces, podrá completar, aclarándolos, ciertos datos o noticias que podrían quizás confundir al lector o no resultarle inmediatamente comprensibles. Así, por ej., la de que “al /š/ prelatal, eliminada de nuestro idioma desde los siglos XVI y XVII, pero existente en Méjico y regiones andinas [...] sólo aparece en vocablos de procedencia amerindia, y aun en ellos alterna con adaptaciones a la fonología hispánica [...]; en Ecuador, *ošota* [...] que en Bolivia, Argentina y Chile ha pasado a *ojota* u *osota*” (pág. 546). Ahora bien, aparte del hecho de que en Argentina se halla también la variante *ušuta* (cfr. por ej., Julián Cáceres Freyre, *Diccionario de regionalismos de la Provincia de La Rioja*, B. Aires, 1961, s.v.), talvez hubiera sido útil insertar en este punto lo que el mismo A. señala luego en la pág. 571: “Junto con la [ž] sonora de la dicción porteña consolidada, está cundiendo con pujanza creciente la sorda [š] (*caše* ‘calle’, *ašer* ‘ayer’)”; aprovechando quizás la

oportunidad para aclarar, a este respecto, que en el argentino porteño este fenómeno (que, por supuesto, no es de procedencia amerindia), mientras ha sido posible por existir una casilla vacía en el sistema fonológico tradicional que carece de la sorda correspondiente a la sonora [ʒ], ha sido favorecido por la presencia del mismo sonido en una extensa serie de palabras italianas (sin contar las inglesas, brasileñas y francesas) ya entradas tal cual, de alguna manera, en el léxico popular: *shacar, shacador, shacado (shacato), shacamento, misho (mishio, shomi), shomería, mishadura (mischadura), mosho, sushar, susheta, pastashuta (pastashiuta) finishela, cafisho (cafishio), cafischear, (cafishiar), pesheto, testa in casheta* (y hasta *cashoto, cashote*, en lugar del italiano *cazzotto* [katt-sotto] 'puñetazo' que ni siquiera lleva el sonido[ʒ]).

Siempre a propósito de italianismos en el Río de la Plata, quizás pueda resultar interesante para el lector (justamente porque el A. los señala como muy abundantes: pag. 596) insertar algún ejemplo, como se ha hecho con los anglicismos relativamente a América Central y Méjico (ib.). A este respecto el eminente historiador español cita algunos artículos míos sobre el argumento, aparecidos en distintas revistas entre 1955 y 1965. Como varios de ellos son difíciles de encontrar, puede señalarse que todos ellos, junto con otros sobre el tema, han sido incluidos sucesivamente, y en gran parte reelaborados, dentro del volumen (ya anunciado en 1965) *El elemento italiano en el habla de Buenos Aires, y Montevideo*, Firenze, Valmartina, 1970, que reúne un millar de palabras o frases italianas, penetradas y difundidas, de alguna manera, por la emigración itálica en el Río de la Plata.

Dentro del mismo párrafo 134, *Vocabulario*, es nueva y merecería ampliarse por lo interesante (no sólo por su actualidad sociolingüística sino también por su utilidad práctica) la parte que trata las "palabras vitandas", el "eufemismo", las "jergas" y el "neologismo" hispanoamericanos (págs. 595-596). También la bibliografía básica correspondiente merecería ser completada, actualizada y, de todos modos, seleccionada, de modo que, por ej., al elegir una sola de entre las muchas obras del conocido lunfardista José Gobello sobre el argumento, no se omita justamente la más importante (y más útil para los estudiosos), el *Diccionario lunfardo* (B. Aires, 1975), prefiriéndosele un libro menor, *Vieja y nueva lunfardía* (1963), ya superado por el mismo autor en obras posteriores como *Etimologías* (cfr. al respecto mi reseña en el número 7 de esta revista).

Muchas cosas más podrían completarse, detallarse y, posiblemente, rectificarse en este importante capítulo de la obra, además de todo lo que el A. ha agregado o modificado. Ello es normal para todo trabajo de esta índole: no hay que olvidar que se trata de un *panorama* sintético, y que toda síntesis, además de estar sometida al criterio subjetivo del autor, tiene que sacrificar, objetivamente, gran cantidad de cosas.

Giovanni Meo Zilio

RECENSIONI

AA.VV., *Dizionario della letteratura mondiale del 900*, diretto da Francesco Licinio Galati, Roma, Edizioni Paoline, 1980, 3 voll. pp. XXXII-3420.

Imprese del genere di questa promossa dalle Edizioni Paoline non sono numerose in Italia. Dopo il *Dizionario* letterario di Bompiani, quello di Mondadori, quello, delle stesse Edizioni Paoline, dedicato alla letteratura mondiale del secolo XX, edito in quattro volumi nel 1968, nulla più di così specifico e particolareggiato è stato fatto relativamente alla cultura letteraria del nostro secolo e su scala così ampia.

In un complesso di 3.330 pagine, se escludiamo l'indice analitico, sono compresi 4.150 lemmi e un centinaio di schede. L'opera è stata affidata a 43 Direttori di sezione, che si sono avvalsi della collaborazione di 500 studiosi, italiani e stranieri, alcuni già collaboratori del citato *Dizionario della letteratura mondiale del secolo XX*, rielaborazione a sua volta del *Lexicon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert* pubblicato in Germania da Herder. Ma nel nuovo *Dizionario* tutto è stato riveduto, rielaborato, aggiornato, ampliato o riproporzionato, in massima parte fatto di bel nuovo, perchè l'aggiunta di voci è fondamentale e a tutto titolo fa dell'opera qualche cosa di assolutamente nuovo.

Nel *Dizionario*, la cui utilità è evidente, sono trattati autori di tutte le letterature mondiali, dalle più note alle quasi sconosciute per la maggior parte dei fruitori, e, per quanto riguarda l'area iberica e latinoamericana, ampiamente sono trattate la letteratura spagnola, ispanoamericana, galega portoghese e brasiliana; per l'area francofona americana le letterature haitiana e canadese.

Nell'intenzione degli ideatori l'opera di cui trattiamo si propone di raggiungere un numero vasto di utenti: dallo specialista allo studente, universitario e medio, al lettore semplicemente curioso di precisare stimoli occasionali dovuti ai mezzi d'informazione, a chi, desideroso di approfondire la propria cultura, vuol conoscere meglio autori e movimenti, la storia delle riviste più importanti del secolo XX, delle istituzioni accademiche di maggior rilievo. Perchè il *Dizionario* si estende a tutti questi settori, senza trascurare il teatro, il cinema, la radiotelevisione, il giornalismo, la filosofia e "altri fenomeni culturali". Anche una semplice lettura dell'opera, lo sfogliare i tre volumi per controllare conoscenze, o cercarne occasionalmente di nuove, ha il significato di stimolo proficuo, determinato non solo dalla trattazione critica ma dall'abbondanza dei riferimenti bibliografici: opere dell'autore trattato, eventuali traduzioni italiane, bibliografia critica essenziale, italiana e straniera, aggiornatissima.

La completezza dell'informazione è assicurata dal comune denominatore di scientificità cui i collaboratori si attengono, ma al tempo stesso è resa varia e attraente dalla vasta gamma degli orientamenti critico-ideologici dei compilatori delle diverse voci, eliminata ogni ombra di settarismo. Il lettore può, di conseguenza, ricorrere con piena tranquillità all'opera in questione per un'informazione esatta, ma ha anche il piacere di trovare in essa un discorso non asettico, nell'osservanza intelligente, da parte degli ideatori ed editori, di un "rispettoso pluralismo", nota giustamente rilevata nella "Premessa" dal Galati, per questa impresa che copre 80 anni della cultura mondiale del Novecento.

Opera perfetta, quindi? Nelle sue linee generali sí. Ma forse valeva la pena di un più stretto coordinamento tra i direttori delle varie aree letterarie. Perchè se scontato può apparire che la letteratura, e la cultura, italiane la facciano da padrone, in sostanza, nel *Dizionario*, che in Italia è stampato, una miglior calibratura generale delle voci, per importanza del nome trattato, sarebbe stata necessaria, al fine di non generare equivoci nei non specialisti. Sembra, infatti, che taluni settori abbiano tenuto, e giustamente, in vista una scala di grandezze pensando a un livello internazionale, e che altri abbiano invece abbondato anche su scrittori minori, dando a taluni, soprattutto italiani, una rilevanza di gran lunga superiore a quella di altri scrittori stranieri stabilmente inseriti nella storia della cultura. Alla stessa scarsità di collegamento si deve, inoltre, se talune voci si presentano isolate.

Si veda, ad esempio, la voce "Romanzo", seguita da "Romanzo in Italia" solamente; oppure "Realismo magico", riferito unicamente al romanzo italiano, quando è anche un momento rilevante, in epoca recente, e con specifiche connotazioni, del romanzo ispanoamericano; e ancora: la voce "Modernismo spagnolo", che segue a "Modernismo portoghese" come ampliamento specifico della voce "Modernismo", avrebbe dovuto essere seguita necessariamente dalla voce "Modernismo ispanoamericano", in quanto il modernismo sorge in America e di esso non si tratta nella voce relativa al modernismo spagnolo se non per rapido riferimento a Rubén Darío; così, se alla voce "Neorealismo" segue "Neorealismo portoghese", perchè non far seguire voci specifiche dedicate ad altre nazioni dove il neorealismo è movimento di rilievo? E se si dedica una voce al "Nouveau roman", era giusto far seguire la voce "Nueva novela", dedicata alla Spagna e all'America latina.

Ma nell'insieme questi sono lievi nei, ai quali in successiva edizione sarà possibile porre certamente rimedio. La sostanza è che il *Dizionario* è un'opera scientificamente realizzata che soddisfa appieno il bisogno di riferimenti sicuri.

Giuseppe Bellini

Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, tomo IV, *El Romanticismo*, Madrid, Gredos, 1980, pp. 934.

Rompendo con una consuetudine critica che, praticamente senza eccezioni, concedeva al romanticismo spagnolo un'attenzione distratta o semplicemente epi-

sodica, con qualche riguardo solo per certe figure consacrate da una tradizione quasi più folcloristica che letteraria, l'Alborg realizza, in questo volume della sua storia, una vera, esauriente monografia, contraddistinta non solo dal noto rigore critico ma anche da una documentazione eccezionalmente ricca, ancor superiore a quella dei volumi precedenti.

L'impostazione è per l'appunto rigorosamente storica e documentaria: l'autore non trascura nessuno degli elementi idonei a collocare opere e personaggi entro limiti spaziali e temporali ben definiti: biografie ampie e circostanziate, continui riferimenti al contesto sociale, politico e letterario, storia delle edizioni. E' evidente, in ogni caso, l'intento di offrire una trattazione altamente funzionale, che considera preminente l'informazione a tutti i livelli e con tutti i dettagli.

Che è, in definitiva, la metodologia classica e, si dovrebbe aggiungere, istituzionale per ogni storia letteraria: una metodologia che invero recenti storici della letteratura spagnola, affascinati dal discorso ideologico o sociale o esasperatamente formale, hanno troppo spesso tralasciato.

L'informazione si realizza essenzialmente su tre livelli: notizie biobibliografiche che particolareggiate e aggiornate, con notevole abbondanza di quei dati cronologici che spesso costano faticose ricerche e che di solito vengono forniti esclusivamente dai saggi monografici; descrizioni-interpretazioni minuziosamente analitiche delle opere (l'autore non si fa scrupolo di fornire, accanto a letture critiche, anche quelle preziosissime esposizioni di contenuti tanto spesso altezzosamente trascurate); infine relazione ampia e ragionata dei principali interventi critici sull'argomento, con particolare riferimento ai più recenti.

Con umiltà ammirevole, l'autore sembra ritrarsi in disparte, all'ombra di questi dati oggettivi che riempiono la sua pagina. In realtà, pur rinunciando al ruolo, per così dire, di protagonista, l'Alborg è non solo il raccoglitore e l'organizzatore di tanto imponente materiale, ma è anche colui che, magari strutturandolo intorno al pensiero di un altro studioso, conduce quel discorso critico sostanziale che conferisce un suo volto all'intero volume.

Se è lecito concentrare in poche righe concetti che permeano con varia articolazione le novecento pagine dell'opera, potremmo asserire che l'autore si muove lungo due direttrici fondamentali: la rivalutazione del romanticismo spagnolo — la quale nasce dall'esigenza di una lettura o rilettura dei testi condotta senza pregiudizi — e la coscienza della continuità fra neoclassicismo settecentesco e romanticismo.

Proprio per l'avvertita necessità di condurre l'indagine senza preconcetti e pertanto nella piena consapevolezza dello *status* dei vari problemi, l'Alborg non poteva che avviare il discorso con una rassegna, talvolta anche polemica, delle principali tappe percorse dalla critica nell'analisi del movimento romantico europeo e, in particolare, spagnolo.

Nell'impossibilità di riassumere le sessanta fitte pagine dedicate all'argomento, basterà forse citare la conclusione cui perviene l'autore: una volta abbandonato l'equivoco di volere il romanticismo spagnolo modellato su quello francese, inglese o tedesco (dal quale discende la maggior parte delle incomprensioni e dei giudizi negativi), si dovrà constatare — afferma l'Alborg — che "en nuestro menospre-

ciado romanticismo hay mucho que salvar". Che è, in ultima analisi, la ragione stessa di tutto il volume.

Il secondo capitolo (*Desarrollo histórico*) colma una lacuna e rimedia a una lunga ingiustizia: infatti, dopo aver ripercorso le tappe tradizionali del movimento romantico (la polemica Böhl-Mora, l'*Europeo*, il ritorno degli emigrati), dedica numerose e attente pagine a quegli eruditi che teorizzano le dottrine romantiche o che, in varia misura, gettarono le basi del movimento: Gallardo, Durán, Alcalá Galiano, Ochoa. Nomi che la tradizione storico-letteraria — fatta eccezione forse per il prefatore del *Moro Expósito* — ha per lo più ignorato o negletto.

Autori e opere sono distribuiti secondo il criterio della suddivisione nei tre generi classici — lirica, narrativa, teatro — ma con l'avvertenza, al fine di evitare dispersioni, di presentare in maniera unitaria la produzione complessiva dei singoli autori, pur inserendo ciascuno di essi nell'ambito del genere letterario preminente.

Tuttavia un posto a sé — fuori da ogni collocazione categoriale —, quasi premessa e sintesi del romanticismo spagnolo nelle sue motivazioni più profonde, è assegnato a Larra (cap. III) "el valor más vivo y más actual de todo el Romanticismo español". Larra appare all'Alborg come l'espressione emblematica degli aspetti peculiari che il movimento assunse nella penisola iberica: amante della libertà e del rinnovamento ma ostile alle forme incontrollate del romanticismo sognatore; favorevole ai drammi romantici contemporanei ma parimenti ammiratore di Moratín e propenso al rispetto delle regole; riccamente, perfino morbosamente sentimentale; ma lucidamente aperto alle manifestazioni dell'intelligenza. Proprio per la complessa personalità dell'autore, l'"articolo" di Larra, troppo spesso sottoposto a classificazioni artificiose (articoli letterari, politici, costumbristi), risulta invece, sostiene l'Alborg, l'espressione integrale di una vigile coscienza critica, che contemporaneamente abbraccia problemi di ogni genere.

Alla lirica è destinato il quarto capitolo, occupato in gran parte, com'è logico, da Espronceda, ma con puntuali riferimenti a una decina di minori; il discorso è però ripreso sia nella trattazione di autori che si dedicarono prevalentemente ad altri generi (Rivas, Zorrilla, ecc.), sia nel capitolo finale (l'ottavo), in cui è presa in esame l'opera di Bécquer e di Campoamor. Rifiutata tanto la *leyenda roja* di un Espronceda scapestrato, quanto quella *blanca* che lo vorrebbe moderato e conservatore, l'Alborg sottolinea la coscienza sociale dell'autore del *Diablo mundo*, che si manifestò apertamente nella sua attività politica e che si riverbera soprattutto — come rifiuto e critica della società contemporanea — nelle celebri *Canciones*. Di Bécquer e Campoamor sono attentamente considerate le premesse teoriche (con una sorprendente rivalutazione della poetica campoamoriana) e, naturalmente, è analizzato il momento creativo (si leggano, fra l'altro, le pagine dedicate alle *Leyendas* di Bécquer, anche esse vivacemente rivalutate); altrettanto interessante è la prospettiva storica nella quale le *Rimas* si delineano come il punto di partenza della lirica del nostro secolo.

Il teatro occupa più di un quarto del tomo (cap. V; 250 pagine circa), com'è naturale, data l'importanza e la risonanza del fenomeno.

Rinunziando a qualsiasi tentativo di rassegna anche parziale, ci si dovrà limitare alla segnalazione di alcuni punti particolarmente interessanti. Del *Don Alvaro*

lungamente analizzato (ben 25 pagine sono dedicate al capolavoro del Duque de Rivas), viene esurientemente discusso il concetto della *fuerza del sino*, che non poco contribuì alla fama dell'opera e che, secondo l'Alborg, dovrebbe piuttosto intendersi come l'idea dell'assurdità della vita. Del *Trovador*, additate le debolezze e le influenze esterne che ne infirmano parzialmente l'originalità, è messa in luce la scoperta coscienza liberale che travolge i canoni dell'etica tradizionale.

Hartzenbusch appare nel suo profilo di intellettuale modesto e riflessivo, mentre di Zorrilla è rilevata quell'estrema facilità creativa che ne costituisce il pregio fondamentale e insieme il limite. "Había recibido la poesía como un don y la convirtió en un oficio. Este fue su pecado": di qui una lirica che indulge a toni diluiti e patetici; di qui un teatro essenzialmente di evasione, non scevro di ingenuità, nel quale anche un motivo profondamente sentito, quale fu l'amore e la preoccupazione per la Spagna, si stempera in un patriottismo di maniera. Ciononostante, viene riconosciuto al *Tenorio* il valore di somma realizzazione del teatro romantico; anzi, il critico ritiene che il capolavoro di Zorrilla sia l'opera che, da sola, è in grado di salvare questo stesso teatro "para la posteridad".

Il settore della commedia forse poteva essere ampliato fino a comprendere certi autori di secondo piano che tuttavia non mancarono di apportare un qualche dignitoso contributo: Burgos, Enciso Castrillón, Flores Arenas, Gorostiza, Tapia e altri di analogo livello. L'Alborg si limita invece sostanzialmente ai due sommi, Bretón e Ventura de la Vega, di cui tuttavia passa in rassegna quasi l'intera produzione, comica e seria, talvolta operando autentiche riscoperte di valori dimenticati: valga il caso della tragedia classicheggiante: *La muerte de César*, in cui Vega rivela una fisionomia nuova e insospettata.

Per quanto infine concerne la narrativa (cap. VI), il critico opera una suddivisione in romanzi storici (i più celebri; quelli di López Soler, Gil y Carrasco, Trueba ecc.), storici di avventura (Fernández y González) e sociali, sottolineando, fra l'altro, il significato propagandistico politico-sociale di quei romanzi a dispense in cui eccelse Martínez Villergas.

Una trattazione autonoma è logicamente riservata agli scritti costumbristi (cap. VII) che, collegati col diffondersi della stampa periodica e stimolati da una reazione contro l'irrealismo della narrativa romantica in voga, oscillano fra una tradizione indigena secolare e molteplici influenze straniere. Sono studiati Estébanez Calderón (con il suo virtuosismo verbale), Mesonero Romanos (nella sua coscienza di una società ondeggiante fra il vecchio e il nuovo), e quei quadretti di vari autori raggruppati sotto il titolo di *Los Españoles pintados por sí mismos*, che furono composti nella voga delle cosiddette "fisiologie".

L'autore ricorda infine che, con le sue luci e le sue ombre, il costumbrismo apre la strada al romanzo realista.

In una breve nota apposta al termine del volume, l'Alborg previene infine le eventuali obiezioni circa l'esclusione di opere e di avvenimenti culturali la cui trattazione è stata rinviata al tomo successivo. Egli si giustifica non solo con ragioni di maneggevolezza, ma anche ribadendo quell'idea di continuità che perennemente affiora e che logicamente toglie alla suddivisione in volumi ogni carattere di rigidità. "El fenómeno de la penetración del XVIII en el romanticismo — afferma —,

de que nos hemos ocupado extensamente, se repite después con el romanticismo y el realismo en forma tal, que cualquier pretendido reparto cronológico es arbitrario”.

La profonda coscienza storicistica che ispira questa proposizione è la stessa che informa l'intero volume, conferendogli quel tono di vivacità scientifica e di chiarezza informativa che ne fa un testo ormai ineludibile per qualsiasi indagine critica sulla prima metà dell'Ottocento spagnolo.

Ermanno Caldera

Arturo Farinelli, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el Siglo XX*, t. IV (Apéndices e Indices) al cuidado de G.M. Bertini y colaboradores, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1979, pp. 219.

A trentun anni dalla morte Arturo Farinelli ritorna alla memoria dei superstiti tra i molti che lo conobbero e all'attenzione dei moltissimi che lessero suoi scritti, e particolarmente consultarono il suo *opus magnum* bibliografico, grazie a questa appendice ai *Viajes*, che Bertini preparava da molto tempo. Essa raccoglie (pp. 11-92) correzioni ed aggiunte dello stesso Farinelli, ma soprattutto contiene un *Índice de los nombres de personas y de obras* che risulterà prezioso a quanti si occupano del passato iberico quasi in ogni dimensione, e più specificamente a quanti interessa quel fenomeno fondamentale nella storia dell'umanità che è il viaggiare.

Anche un indice delle località sarebbe stato utile, ma il chiederlo ora risulterebbe indiscreto: opere del genere devono essere accettate come sono; il pretendere di più finirebbe collo scoraggiare imprese analoghe. Prevedeva critiche lo stesso Farinelli, che, in una nota redatta "llegada la vida al ocase" (p. 12), affermava con stanca ironia che non voleva "privar a los lectores del gusto y del empeño de advertir ellos mismos las deficiencias del trabajo". "Aprecio el gozo íntimo del que leyéndome (...) logra exclamar: Esto no se ha advertido". Farinelli sentiva la sua compilazione come "obra de ciencia y de fantasía a la vez".

Franco Meregalli

Diego Rodríguez de Almela, *Cartas*, edited by David Mackenzie, Exeter, 1980, pp. xxii-111.

La collana "Exeter Hispanic Texts" (su cui cfr. il n. 4 di questa *Rassegna*, p. 71) giunge al n. 25 con questa edizione, ricavata da un ms. della British Library, di lettere in parte inedite dell'autore del *Valerio de las estorias*: sono otto, scritte

tra il 1478 e il 1484 e miranti a porre le conoscenze storiche al servizio della politica dei re cattolici. I destinatari sono personaggi o colleghi della città stessa dell'autore, Murcia. Gli anni in cui furono scritte vedevano l'ampliarsi dell'orizzonte della politica estera dei re cattolici oltre la penisola iberica: per esempio, l'occupazione turca di Otranto viene (lettere I e VII) considerata come motivazione di un eventuale intervento militare spagnolo a difesa della civiltà cristiana, "porque la gente de los españoles doquier que se fallaron siempre fueron buenos guerreros".

Accompagna l'edizione una serie di note, di carattere ecdotico, ma discontinuamente anche di commento storico. In realtà non di rado l'identificazione delle fonti e degli stessi avvenimenti ricordati è necessaria ai fini dell'emendazione del testo; comunque non si comprende perché talora si riscontrino ciò che afferma l'autore sulla presumibile fonte o anche solo su manuali di storia e più spesso si tralasci questo opportuno lavoro. Proprio all'inizio della prima lettera leggiamo: "En tiempo del rey don Fruela primo de León, fijo del rey don Alfonso el Cathólico, e del papa Gregorio III, e del emperador Leon III, açerca del año de seiçeintos e sesenta e uno, vinieron los moros con gran flota por mar e tovieron çercada la çibdad de Costantinopla tres años continos". Nessun commento; ma l'assedio alluso avvenne nel 717-8, essendo imperatore di Costantinopoli Leone III; Fruela, re di Asturias, regnò dal 756 al 768 e Gregorio III regnò dal 731 al 741: contemporaneo all'assedio fu il suo predecessore Gregorio II.

Franco Meregalli

Viaje de Turquía, edición de Fernando García Salinero, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 514.

La Odisea de Pedro de Urdemalas è il sottotitolo che G.S., di sua iniziativa, dà all'opera nota come *Viaje de Turquía*; così facendo, egli segue l'esempio di Bataillon, che proponeva *Peregrinaciones de Pedro de Urdemalas*. Il titolo *Viaje de Turquía* non è dell'autore e d'altra parte non dà un'idea esatta del contenuto, poiché nel dialogo non si parla di un "viaje", termine che implica una certa intenzionalità, mentre Pedro dice di essere stato portato prigioniero a Costantinopoli, e poiché nell'opera non si parla solo di viaggi o "peregrinaciones", ma anche della vita a Costantinopoli. Nemmeno "de Turquía" è esatto, poiché una parte importante dell'opera riguarda l'Italia, ed è anzi la parte cui converrebbe di più la designazione di "viaje". Ma ormai l'opera è nota come *Viaje de Turquía*, e mi pare che convenga accettare il titolo tradizionale e rivolgersi ai problemi più sostanziali.

Il primo editore, Manuel Serrano y Sanz, ha pubblicato il testo del ms. 3871 della Biblioteca Nacional. Sulla scelta di questo ms. tutti sono d'accordo; ma Serrano non ha integrato le lacune ricorrendo ad altri ms.: G.S. lo fa ed anche solo per questo dobbiamo ritenere la sua edizione un passo avanti. Serrano non pubblicò la *Turcarum Origo*, che viene alla fine di ms. 3871 ed è stata da me studiata (nello scritto *Partes inéditas y partes perdidas del "Viaje de Turquía"*, che G.S. cita come *Partes inéditas y perdidas* ecc.); e in questo G.S. lo segue, dichiarando

tale parte "farragosa y nada original" (p. 75). Credo che l'editore di un testo debba lasciare al lettore la possibilità di darne una valutazione critica, pubblicandolo. La *Turcarum Origo* non è molto più compilatoria della descrizione di Costantinopoli, e non si deve trascurare il fatto che ritroviamo in essa quel gioco di drammatizzazione del contenuto erudito che conosciamo in tale descrizione. La stessa pesantezza dell'esposizione storica di Pedro è oggetto di ironizzazione da parte dei personaggi e quindi da parte dell'autore, cioè è un pretesto accortamente utilizzato, diventa un elemento dell'elaborazione letteraria. Occorrerà che qualcuno si decida a pubblicare la *Turcarum Origo*.

G.S. ha utilizzato un microfilm della tesi inedita di W.L. Markrich, che io non ho visto e conoscevo soltanto attraverso ciò che ne dice Bataillon; e si colloca nel solco di Markrich per quanto riguarda il tradizionale problema dell'attribuzione. L'opera sarebbe o potrebbe essere di Juan de Ulloa Pereira, cadetto di una nobile casa castigliana, appartenente all'ordine di Malta, processato dall'Inquisizione a Valladolid il giorno della Trinità del 1559 e riconciliato. Tale tesi era già stata sostenuta da G.S. in *El "Viaje de Turquía": los pros y los contras de la tesis Laguna*, in *Boletín de la R. Academia Española*, 1979, 464-498; ora lo è più decisamente, benché con cautela, anche per l'acquisizione, il più delle volte riconosciuta, degli argomenti da me esposti nello scritto *L'Italia nel Viaje de Turquía*, in *Annali di Ca' Foscari*, 1974, 351-363, evidentemente conosciuto in ritardo. Non è questo il luogo per prendere posizione sulla tesi Markrich-Salinerò; occorre tuttavia dire che essa presenta un candidato molto più verosimile di Villalón e di Laguna: un cadetto di famiglia nobile — e quindi comprensibilmente da una parte sicuro di sé e dall'altra anticonformista; cavaliere di Malta, e quindi più a contatto col mare che coi libri di medicina, anche se capace di improvvisarsi medico per salvare la pelle; non affatto dottore di Bologna, e quindi incline a beffarsi del dottorato di Bologna; non familiarizzato con Venezia — assomiglia all'autore e al personaggio di Pedro assai più che Villalón o Laguna. (Nello scritto del BRAE, p. 478, G.S. affermava: "El Viaje nos descubre a un autor que ha estado en Venecia". Qui, p. 70, leggiamo invece: "Urdemalas declara no haber estado en Venecia, y quizás no mienta": passiamo dall'affermazione di Bataillon alla negazione mia, e quindi da una negazione dell'autobiografismo a una conferma dell'autobiografismo). Sostanzialmente, G.S., come il suo ispiratore Markrich, riconosce l'autobiografismo della prima parte dell'opera, per nulla smentito dal carattere prevalentemente compilatorio della seconda. Non credo che si possa dire che Ulloa nacque "a principio del siglo" (p. 72), dal momento che, secondo la scheda biografica riportata (p. 67), egli affermava nel 1564 di essere "en edad de poder servir todavía", anche militarmente, si intende: questa affermazione ci permette di pensare ad un Juan Ulloa abbastanza giovane nel 1556, cosa che conviene all'immagine che dà di sé Pedro de Urdemalas.

Ma non sarebbe il caso di respingere una buona volta in secondo piano la questione dell'autore, sulla quale prima Serrano e poi Bataillon hanno convogliato per tanto tempo l'attenzione, ambedue proponendo un candidato preciso, che a un'analisi spregiudicata risultava non solo inattendibile, ma palesemente inverosimile? Non voglio dire con ciò che la conoscenza di fatti extratestuali non possa essere illuminante del testo; ma queste esperienze insegnano che la prematu-

ra e troppo congetturale identificazione getta sul testo una luce deformante, che è d'ostacolo alla semplice lettura non prevenuta. E' dal testo stesso che dobbiamo anzi tutto derivare un'immagine del protagonista, e, al di là di questo, in una relazione con questo che resta da chiarire, dell'autore. Non dimentichiamo che non è critico negare le affermazioni del testo senza concreti motivi. Il patto che l'anonimo autore intende stringere col lettore, così come quello che Pedro stringe coi suoi interlocutori, lo impegna a dire la verità. Se veramente l'autore era l'erasmista che in lui autorevolmente vedeva Bataillon, questo patto corrisponde alla concezione erasmiana della letteratura, che deve non raccontare favole, ma informare ed educare. In queste condizioni, la negazione del valore del patto resta a completo carico di chi la fa.

Mi pare, piuttosto, opportuno impostare la ricerca sul *Viaje* in altre direzioni. Una di esse riguarda la lingua. G.S. percorre una parte apprezzabile di questa strada (anche specificando e correggendo una mia affermazione: cfr. p. 47, n.), in modi che qualche linguista troverà non ineccepibili (per es. parla di un "sistema fonológico", p. 43, quando tratta piuttosto di grafemi che di fonemi), ma senza dubbio illuminanti sia di singoli passi sia della formazione culturale dell'autore. Se il dialogo avvolge un'autobiografia, come pensa anche G.S. sulle orme di Markrich, occorre, con le dovute cautele, da applicare ad ogni autobiografia, trattare del testo anche come fonte d'informazione storica: anche in questo senso G.S. dà un contributo. Ci avviciniamo ancor più al centro dell'opera cercando una collocazione dell'autore nei confronti del pensiero religioso dell'epoca. Credo che qualche cosa potrebbe dirci a questo proposito il porre in relazione l'opera con la Napoli del 1555. Dei sette mesi (cfr. pp. 338 e 381) che Pedro passò a Napoli egli parla molto di meno che dei quindici giorni di Roma. Perché non dice nulla dei "muchos amigos" che aveva a Napoli? "Porque me carga el sueño" (p. 338), è la spiegazione. Forse c'era dell'altro: a Napoli c'era un forte gruppo di erasmisti, per esempio Mario Galeota, che ebbe questioni col Sant'Ufficio nel 1552 (Cfr. P. Lopez, *Il movimento valdesiano a Napoli*, Napoli, Fiorentino, 1976, p. 71 e ss.). Si trattava di persone che desideravano restare nei limiti dell'ortodossia, limiti non ancora ben fissati. Pedro afferma: "como no sea de derecho divino el rosario, ... podemos decir lo que nos parece" (p. 256): "podemos decir", si intende, restando cattolici. Per questo aspetto non mi pare che sia da seguire G.S. che inclina a considerare l'autore un non cattolico. C'era una grande differenza tra Marcello II e Paolo IV; e c'era una grande differenza tra Paolo IV e Filippo II: per questo era concepibile che una persona intelligente come l'autore del *Viaje* potesse pensare di dedicare a Filippo II la sua opera: per comprenderlo, dobbiamo liberarci dall'immagine rigorosamente controriformista che noi posteri abbiamo di Filippo II e comprendere come nel 1556 si potesse ragionevolmente sperare di restare in seno alla chiesa anche senza seguire la politica di Paolo IV, con cui non era certo d'accordo il re di Spagna, che pure voleva inequivocabilmente restare cattolico.

In relazione con l'approfondimento dell'atteggiamento religioso dell'autore è ciò che letterariamente più ci interessa: lo studio dei tre personaggi e delle loro relazioni reciproche, che più direttamente ci condurrà a cogliere i segreti dell'arte dialogica dell'autore. Su molte cose hanno dissentito e possono

dissentire gli studiosi del *Viaje*; su una, la principale, si possono trovare tutti d'accordo: nell'affermare l'alta qualità letteraria dell'opera.

Franco Meregalli

J.V. Ricapito, *Bibliografía razonada y anotada de las obras maestras de la picaresca española*, Madrid, Editorial Castalia, 1980, pp. 614.

Su un tema come la picaresca, sul quale negli ultimi anni si sono versati fiumi d'inchiostro sostenendo le tesi più disparate, era estremamente urgente fare un po' d'ordine per mettere a punto la situazione. Finora esistevano o manuali bibliografici su un solo romanzo (come la *Bibliografía del Lazarillo de Tormes* di Macaya Lahmann) o capitoli dedicati alla picaresca inseriti in bibliografie generali sulla letteratura spagnola. L'unica bibliografia critica specifica sul tema poteva considerarsi il saggio di A. Del Monte, *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo*, che riporta a piè di pagina un'amplissima bibliografia commentata; l'*Ensayo de una bibliografía de la novela picaresca española* di J. Laurenti non è infatti una bibliografia critica.

Il lavoro di Ricapito viene a colmare in parte questo vuoto, mettendo a disposizione dello studioso una *bibliografía razonada y anotada* sulla picaresca in generale e sulle sue *obras maestras*, che per l'autore sono il *Lazarillo*, il *Guzmán* e il *Buscón*. E' questo giudizio di valore l'elemento più discutibile dell'opera; se è pur vero infatti che i suddetti romanzi sono i più trattati dalla critica, ciò non è dovuto esclusivamente al loro valore letterario; se questo può essere uno dei motivi che giustificano l'enorme numero di studi sul *Lazarillo*, per il *Guzmán* ha giocato principalmente un altro fattore, e cioè la sua influenza predominante su tutta la picaresca posteriore, mentre per il *Buscón* ha pesato enormemente il nome del suo autore. Sarebbe stato pertanto opportuno che Ricapito spiegasse nell'introduzione i motivi di questa sua scelta, che non può darsi per scontata.

Il volume raccoglie la critica moderna sul tema, iniziata con Morel-Fatio, Foulché-Delbosc e Chandler; più di 70 anni di studi, dunque, con circa 1.500 tra libri, saggi e articoli, divisi e sistemati per grandi argomenti. Circa la metà dei libri e articoli citati sono corredati da un preciso e chiaro riassunto e tutti sono accompagnati dalle loro relative recensioni, le più interessanti delle quali vengono riassunte; non manca infine, in caso di opere straniere, il riferimento all'eventuale traduzione. Per riunire e ordinare tanto materiale, Ricapito si è servito delle moderne tecniche di computazione, che gli hanno anche permesso di inserire continui e puntualissimi rimandi, che risultano di estrema utilità.

Il volume si divide in quattro parti. La prima è dedicata agli studi critici generali e specifici sulla picaresca e, riflettendo i vari problemi e le opposte interpretazioni date a tale genere letterario, comprende gli argomenti più diversi, che vanno dalle fonti della picaresca spagnola alla sua influenza sulle letterature europee, dagli elementi folclorici inseriti nei romanzi a quelli che riflettono la situazione so-

cio-economica dell'epoca, dal peso della Controriforma a quello del pensiero converso, tanto per citarne alcuni. Credo che a Ricapito non sia sfuggito nessuno dei tanti temi e problemi trattati dalla critica. Evidentemente però non è stato facile organizzare tanto materiale e dividerlo secondo un criterio strettamente tematico, per cui a volte si notano delle ripetizioni, mentre altre si osserva che alcuni temi non sono stati trattati con la sufficiente estensione.

Questi difetti non si riscontrano invece nelle altre tre parti del manuale, dedicate rispettivamente al *Lazarillo*, al *Guzmán* e al *Buscón*. Lo schema generale degli argomenti trattati è pressochè uguale per i tre romanzi (manoscritti, edizioni, studi di carattere generale, studi su aspetti e problemi specifici); ciò non toglie però che Ricapito inserisca le varianti necessarie per mettere in risalto caratteristiche e problemi peculiari di ognuno dei tre libri. L'accento è chiaramente messo sugli studi critici, benchè non manchi per ogni romanzo un elenco delle sue principali edizioni. Anche queste ultime, rispettando il criterio generale del volume, sono state disposte per ordine alfabetico di chi ha curato l'edizione; ci si chiede tuttavia se in questo caso non sarebbe stato più opportuno introdurre una variante e organizzare il materiale in ordine cronologico.

Il libro si chiude con due appendici: la bibliografia, questa volta non commentata, dei saggi e articoli usciti mentre si curava la stesura definitiva; un dettagliato indice per autori.

Grazie alla sua profonda conoscenza della materia e al suo intelligente lavoro di *recopilación, clasificación y anotación* Ricapito ha raggiunto l'obiettivo che si era proposto, e cioè quello di redigere la bibliografia *más completa y más comprensible de las que existen en el momento* (p. 22); con la grave lacuna, però, di non aver inserito anche gli altri romanzi picareschi, alcuni dei quali sono altrettanto o più significativi di quelli trattati per la comprensione di tale genere letterario, del quale in ogni caso si potrà avere una visione completa solo considerandone tutti i prodotti, "maggiori" e "minori". L'autore stesso, resosi conto durante la stesura del manuale dell'impossibilità di prescindere completamente dagli altri romanzi, dichiara nell'introduzione: "*En las etapas posteriores de la preparación de esta bibliografía decidí agregar algunas referencias sobre otras novelas picarescas además de las obras maestras del género con el propósito de señalar unos trabajos que puedan ser útiles para el estudio crítico de estas novelas*" (p. 22), ma si tratta solo di alcuni cenni sporadici, spie comunque di un'esigenza di globalità.

La pubblicazione dell'opera di Ricapito, al di là della sua utilità pratica, serve anche a sottolineare indirettamente la modernità di detto genere letterario, messo in evidenza non solo dal crescente interesse dimostrato dai critici, ma anche dal fatto che vari scrittori contemporanei l'hanno rivitalizzato (basti pensare a un S. Bellow o a un C.J. Cela). Evidentemente la picaresca risponde alla nostra sensibilità e la figura del *pícaro* è forse la più adatta a riflettere periodi di polemica distruttiva e di crisi sociale.

Maria Giovanna Chiesa

Benito Brancaforte, *Guzmán de Alfarache: ¿Conversión o proceso de degradación?*, Madison (Wisconsin), Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1980, pp. 230.

Il titolo del presente saggio sottolinea ancora una volta la profonda ambiguità del *Guzmán* e ripropone le opposte interpretazioni cui ha dato adito: opera controriformista od opera distruttiva di un converso amareggiato? Nelle 230 densissime pagine del suo studio Brancaforte vuol dimostrare la seconda parte di questo interrogativo, per lui chiaramente retorico, attraverso l'analisi di vari aspetti strutturali e contenutistici dell'opera di Alemán. A cominciare dal suo paradigma, che non sarebbe il modello di Proteo, ma il "ritmo di Sisifo"; quest'ultimo costituirebbe infatti l'unico elemento costante nel contesto variabile del *Guzmán* e risponderebbe sia al suo contenuto (movimento incessante di salita e discesa nella vita del protagonista), sia alla sua struttura circolare (due cerchi — I e II parte — che si intersecano in un punto, Siviglia; il protagonista fugge per tornare sempre allo stesso posto), sia infine alla visione pessimistica del suo autore (Sisifo, condannato per l'eternità a ripetere lo stesso sforzo e lo stesso inutile movimento verso una meta irraggiungibile, sarebbe simbolo metonimico della condizione umana).

Alla luce di questo nuovo paradigma si chiarirebbero vari aspetti problematici del *Guzmán*, tra i quali quello della conversione. Il "ritmo di Sisifo", che sottolinea l'incostanza e la mutabilità di ogni situazione umana, suggerisce infatti che neanche la conversione del protagonista può considerarsi come definitiva; e ciò viene riconfermato dalla forma aperta del romanzo che, alludendo a una terza parte, fa prevedere per il futuro la ripetizione dello stesso movimento di salita e discesa. Il contenuto dell'opera rivela poi che tale conversione non solo non è irrevocabile, ma nemmeno sincera. Infatti, né Guzmán narratore, che scrive la sua vita dalla conversione, manifesta uno spirito cristiano, né Guzmán-protagonista dimostra con le "opere" di essersi trasformato in un "uomo nuovo" dopo la conversione.

Non definitiva, non sincera, e meno che meno l'argomento centrale dell'opera. Se così fosse, non solo costituirebbe il fulcro dei vari prologhi e dediche, ma vi sarebbero anche numerose allusioni a questo fatto trascendentale lungo tutto il romanzo dato che il narratore è solito utilizzare la tecnica dell'anticipazione per tutti gli avvenimenti importanti della sua vita; l'opera terminerebbe, infine, con la conversione di Guzmán, cioè con la sua salvezza spirituale. Ma nulla di tutto ciò è riscontrabile nel testo. E allora, qual è il suo vero significato? Secondo Brancaforte, Guzmán si converte per opportunismo e quest'azione costituisce un ulteriore passo verso la sua completa degradazione, che culmina con la delazione dei suoi compagni. Quest'episodio, l'ultimo del romanzo, invalida qualunque sua possibile interpretazione *a lo divino* e dimostra di per sé che l'opera di Alemán non segnala affatto una traiettoria verso l'alto, verso il cielo, ma il cammino esattamente inverso, e cioè il lento processo di degradazione del protagonista. E tale processo risulta ineluttabile perchè Guzmán vi è predestinato fin dalla nascita. Il sistema di parallelismi su cui si basa il testo — padre/figlio, madre/Grazia, ecc. — sottolinea in effetti che tutto si ripete indefinitamente, senza possibilità di cambio (un'altra volta il "ritmo di Sisifo") e che pertanto la vita di Guzmán non può che esse-

re un calco di quella di suo padre.

Tale determinismo pessimista, tale visione tetra e disperata del mondo — che la veste teologico-moralista dell'opera riesce a mascherare solo in parte — trascendono, secondo Brancaforte, il *desengaño* barocco e rivelano il pensiero e la psicologia del converso Alemán. Numerosi temi e atteggiamenti ricorrenti appoggerebbero tale ipotesi. Innanzitutto l'ossessione della stirpe, del sangue, che costituisce il movente dell'azione: il romanzo inizia con il rifiuto da parte di Guzmán del suo nome e della sua famiglia e finisce, dopo vari tentativi di essere "un altro", con l'accettazione degradata della sua realtà. A questo vanno aggiunti vari altri temi spia che si ripetono ossessivamente nel romanzo (mania di persecuzione, odio verso i *malsines*, risentimento contro tutta la società, paura dell'opinione, bisogno di protezione, ecc.), nonché la personalità dissociata del protagonista che si manifesta in atteggiamenti contraddittori (vittima/oppressore, penitente/giudice, disprezzo/esaltazione di se stesso, ecc.).

L'opera rifletterebbe così, attraverso il suo autore, la realtà sociale e psicologica dei conversi spagnoli del Secolo d'Oro, e il suo significato occulto sarebbe il seguente: non è la macchia del peccato originale, ma quella del sangue impuro la colpa che si trasmette di padre in figlio e che l'individuo deve espiare per tutta la vita (così interpreta Brancaforte i primi capitoli del Guzmán nei quali, in un ambiente da paradiso terrestre, viene concepito il protagonista); niente può cancellare tale macchia (il parallelismo padre/figlio servirebbe a dimostrare l'impossibilità per un converso di superare il fattore ereditario); a questa razza perseguitata dalla sfortuna non resta altra scelta, per sopravvivere, che quella di degradarsi fino ad accettare ipocritamente i valori della classe dominante (per questo alla fine del romanzo Soto, personificazione del lato ribelle di Guzmán, verrebbe eliminato, mentre il protagonista si convertirebbe opportunisticamente in difensore del sistema).

Questi, in sintesi, i punti fondamentali del brillante saggio di Brancaforte, che trasuda genialità da ogni pagina e che costituisce un importante contributo agli studi sul *Guzmán*, sia per il nuovo strumento utilizzato (il "ritmo di Sisifo") che sembra rispondere perfettamente al paradigma dell'opera, sia per gli originali argomenti apportati in appoggio di una tesi non nuova. I punti fondamentali, ripeto, perchè — malgrado siano più che sufficienti per un saggio di ben altre dimensioni — non costituiscono che una piccola parte dello studio in esame, che trabocca di mille altri spunti ed intuizioni, non sempre attinenti al tema di cui si tratta. Si ha l'impressione che Brancaforte abbia voluto inserirvi tutto ciò che la lettura del *Guzmán* gli ha suggerito, senza un previo lavoro di selezione e di sistematizzazione. Tanta abbondanza e varietà, anche se affascina, va evidentemente a scapito di un fluire organico dell'analisi e di un approfondimento adeguato dei suoi punti fondamentali. Questi ultimi infatti, sepolti tra mille altre considerazioni, appaiono disseminati nel testo in modo frammentario e non hanno spazio sufficiente per svilupparsi. Per quanto riguarda gli altri spunti ed intuizioni, molti sembrano pregni di possibili sviluppi e degni, ognuno di essi, di un saggio critico a parte (come i parallelismi presenti nel *Guzmán* o le contraddizioni riscontrabili nel carattere del protagonista); altri invece risultano quanto meno bizzarri (per esempio, le associazioni Guzmán-Giona, Guzmán-Giovanni Battista, Guzmán-Cri-

sto o la presunta omosexualità del protagonista) e, anche se sono degni di una mente contorta come quella di Alemán, restano tuttavia da dimostrare. Ciò non toglie evidentemente nulla alla genialità del saggio, che resta la sua nota dominante, ma sì al suo rigore scientifico.

Maria Giovanna Chiesa

Russel H. Bartley, *Imperial Russia and the Struggle for Latin American Independence, 1808-1828*. Institute of Latin American Studies, The University of Texas at Austin, 1978.

Este libro es el resultado de una larga investigación llevada a cabo en archivos rusos, españoles, portugueses y latinoamericanos, principalmente brasileños, y basada también en una amplia documentación, ya publicada, de fuentes secundarias. Trata de resolver un problema fundamental: entender el por qué, y las modalidades, de la actitud de Alejandro I, y en los años finales del estudio, también de Nicolás I, respecto de la gran crisis ibérica que se inicia en 1808.

El autor ha encontrado un hilo conductor extraordinariamente fecundo: la existencia de la América rusa, cuyo origen se remonta al siglo XVIII, y que en sus vagas fronteras con la California española llega a representar una amenaza para el Imperio español. El interés descubridor y expansionista por América es una consecuencia natural de los largos siglos de avance ruso hacia el este, Siberia adelante. Pero se ve extraordinariamente potenciado por los acontecimientos europeos, en la época napoleónica, por la fundación en 1799 de la Compañía Americana Rusa, de formas privadas, pero dirección estatal. Ante la extensión del poderío francés, Rusia había intentado una alianza antifrancesa con Inglaterra, Suecia y Austria, pero los acontecimientos la llevan al Tratado de Tilsit, en 1807, y por tanto a la plena aceptación del Bloqueo Continental. Los intereses comerciales rusos sufren enormemente bajo los efectos de este Tratado, razón por la cual el comercio directo con la América Latina y la expansión de la América rusa surgen bajo la forma de una política alternativa. Aunque no se pierden de vista los asuntos europeos, se confía en un programa grandioso en tierras americanas.

Bartley subraya la importancia del Conde Rumiantsev en la definición de tal política; pero frente a los especialistas que han creído hallar en los grandes ministros de Alejandro I una autonomía decisoria, para Bartley es el Emperador mismo quien decide las grandes líneas de la política, siendo sus ministros conse-

jeros, pero más que nada ejecutores de su voluntad. Aquí aparece un Alejandro I ilustrado, en la línea de sus grandes antecesores, Pedro el Grande y Catalina, un Zar realista, atento a los problemas de su época, que espera afirmarse mediante las tendencias que el propio mundo conlleva. No se niega el misticismo del Zar, o la influencia de Mme. Krudener — la cual ni siquiera es mencionada — pero el autor sabe que estos aspectos no contradicen la visión desarrollista e imperial de Alejandro.

Los sucesos de la Península Ibérica en 1808 van a dar una nueva configuración a la política rusa de expansión en América. La huida de la Corte portuguesa al Brasil sirve para que este país se convierta en centro de la política comercial rusa en América del Sur. Antes de esta fecha había habido esporádicos contactos de naves rusas en puertos latinoamericanos, con intercambio de mercancías a pesar de todas las prohibiciones, pero ahora es posible tener una representación diplomática y consular, sin atentar al principio de la legitimidad. Respecto a España, Alejandro, forzado por las consecuencias de Tilsit, reconoce en un principio a José I como Rey. Pero esto no le impide recibir extraoficialmente a un agente de la Junta Central, Francisco de Zea Bermúdez, y cuando la ruptura con Napoleón parecía inminente firmar con España, 1812, el Tratado de Velikie Luki, por el cual el Emperador de todas las Rusias reconocía la legalidad de la Regencia y de la Constitución de Cádiz. Por el Tratado se producía un intercambio de Embajadores: Eusebio de Bardají y Azara va a San Petersburgo, D.P. Tatishchev viene a España.

Pero 1812 es también la fecha de la fundación del Fuerte Ross, en territorio al parecer de la California española. En adelante la política rusa se basa en dos principios: puntos de asentamiento en el Norte, centro comercial en Brasil. Frente a las nociones recibidas o digamos, frente a la leyenda, cuando comienzan los movimientos de Independencia en América Latina, la política rusa es de una gran prudencia: le interesa el comercio con tan vastos territorios, pero quiere hacerlo a través de Madrid, única forma de evitar el monopolio británico. Comprendiendo con gran realismo la situación, Rusia aconseja a Fernando VII la introducción de grandes reformas en sus estados, la liberalización general de la política, a fin de desarmar a la insurrección. Todavía en 1817 hace Rusia un último esfuerzo para salvar el orden español en América: es el famoso asunto de la cesión de barcos, que en este libro queda — me parece — definitivamente aclarada. Los barcos se envían no para la reconquista en general del Imperio, sino para un ataque concentrado contra Buenos Aires, considerada con razón como la llave de la América Meridional. Y si resultaron inhábiles para navegar, no se debió a engaño o a intento de favorecer a los insurgentes, sino simplemente a que las autoridades españolas no tomaron las medidas elementales al pasar los barcos de mares fríos a mares cálidos: calafatearlos, etc.

Después de este fracaso, Rusia se desentiende de la legitimidad española en América. Tatishchev reside en España hasta 1820. Las relaciones se enfrían a partir de la Revolución de esta fecha: el Zar no era contrario a una Constitución, que había apadrinado años antes en Velikie Luki; pero sí a su imposición por la fuerza. La rebelión del regimiento Semenovskii de la Guardia Imperial, a finales de 1820, al amenazar con extender la oleada revolucionaria al interior mismo del Imperio

ruso, confirma a Alejandro en la política reaccionaria. En 1823 sin embargo la estúpida y cruel represión del rey español le parece un error, y casi le hace pensar que sería mejor no haber hundido al liberalismo. La política brasileña también hace crisis en 1822, cuando al partir Juan VI el país se declara Imperio independiente con el Príncipe D. Pedro. No obstante, el extraordinario G.H. von Langsdorff, cónsul general, hombre de ciencia, explorador y capitalista, seguirá recibiendo el favor del Emperador Pedro.

El Méjico independiente se muestra también muy celoso de sus fronteras de California, y aunque por parte rusa llegó a existir el pensamiento de pedir a España la cesión de San Francisco, los territorios americanos de Rusia acaban por no tener la grandiosidad que se les había otorgado.

Libro rico y denso, y sobre todo ágil y *exacto*: al leer *Imperial Russia and the Struggle for Latin American Independence* uno tiene la sensación de que no sobra ni falta nada: suprema virtud.

Alberto Gil Novales

Severino Cardeñoso Alvarez, *Acercamiento a la poesía gallega del siglo XIX*, Barcelona, Ronda, 1978, pp. 119.

Posiblemente Severino Cardeñoso Alvarez sea desconocido en Italia, aun en el reducido ámbito de los hispanistas: su labor literaria, sin embargo, merece llamar la atención. Nacido en Villagarcía de Arosa, el joven crítico de que hablamos es colaborador asiduo de muchas revistas literarias españolas y suramericanas, en las que ha publicado cuentos, poesía y ensayos dedicados, estos últimos, a rescatar y divulgar los valores literarios de su Galicia natal.

El libro que señalamos ahora bien merece una favorable acogida por parte de los estudiosos: en él, no sólo están plasmadas con buen arte y conocimiento de causa las grandes figuras de la poesía gallega, sino que se actualizan muchas otras menores que habían quedado en la sombra. Al través de este bien estructurado trabajo, Cardeñoso Alvarez nos hace penetrar en el cogollo de la poesía de Galicia, matizando con apreciaciones muy atinadas las grandes figuras de Rosalía de Castro (1837-1885), Manuel Curroz Enríquez (1851-1908) y Eduardo Pondal (1835-1917). Pero esto no lo es todo: como fruto de una tesonera investigación, nos presenta a otros poetas gallegos del siglo XIX que escribieron en su lengua vernácula o en castellano. También nos da noticia de los "olvidados", complementando la información de unos y otros con acertadas evaluaciones de los singulos autores y de la calidad de su obra.

Amén del tríptico mayúsculo, Cardeñoso Alvarez rescata a una serie de menores que bien vale la pena recordar: Aurelio Aguirre, Antolín Faraldo, Noriega Varela, Nicomedes Pastor Díaz, Pintos y Villar, José María Posada, Emilia Pardo Bazán, etc. La tercera parte del estudio, dedicada a los poetas "olvidados", nos brinda unas, a veces sintéticas, otras pormenorizadas, informaciones acerca de doscientos y un poetas que apenas se conocen por referencias locales, y que, sin embargo,

constituyen, por así decirlo, el tejido conectivo de aquella literatura regional. Una excelente bibliografía finaliza el trabajo que, en su conjunto, descuella por seriedad y riqueza de información.

“No intento”, escribe el Autor en su *Prólogo*, “aclarar puntos oscuros que aún se mantienen hoy día sobre algunos poetas gallegos de la época: ni tampoco quiero hacer un estudio profundo de ellos. Quiero que el presente volumen lo comprendan todas aquellas personas amantes de la poesía, que se refugian en ella aunque nada más que sea una vez en la vida”.

No cabe duda de que Cardeñoso Alvarez ha cumplido a cabalidad con su cometido. Pero es más, pues ha logrado ofrecer también a los especialistas un instrumento unitario de trabajo destinado a facilitar y con mucho su tarea, para cumplir con la cual, hasta la fecha, era preciso recurrir a una gran cantidad de textos distintos, a menudo sumamente difíciles de hallar. En resumen, este trabajo es una excelente guía hacia la poesía gallega y no será fácil, para quien pretenda profundizar el tema, hacer caso omiso de él.

Franco Cerutti

Juan de Mata Carriazo y Arroquia, *El maestro Gómez-Moreno contado por él mismo*, Siviglia, 1977, pp. 91.

Chi conosce Juan de Mata Carriazo per la sua attività riguardante la storiografia castigliana del secolo XV non può fare a meno di chiedersi quali segreti moventi collegino tale attività con quella di scavatore occupato in Andalusia a scoprire monumenti e cimeli dell'antichità classica e della protostoria, che lo ha condotto a risultati così clamorosi come il ritrovamento del tesoro di El Carambolo, ora al museo archeologico provinciale di Siviglia. Questo volumetto che raccoglie il discorso tenuto da Carriazo in occasione della sua ricezione alla *Real Academia de la Historia*, la risposta di Emilio García Gómez e la bibliografia degli scritti del nuovo accademico, illumina dal di dentro tali moventi, attraverso un'evocazione, documentata sulle molte lettere a lui inviate da Manuel Gómez-Moreno, ma anche animata da una capacità di mitizzazione, di questo che Carriazo insistentemente proclama il suo maestro, e che fu uno dei pionieri più efficaci di quell'attento, amoro, coltissimo ricupero del passato peninsulare che è sotto gli occhi ammirati di ogni turista, specialmente di chi ama rintracciare monumenti isolati e villaggi sperduti. Gómez-Moreno si occupò nella sua lunga vita (cento anni, dal 1870 al 1970) di cimeli preistorici e di Goya, di lavagne visigotiche e di testi storiografici dell'epoca dei Re Cattolici. Carriazo ne fu collaboratore negli anni venti in quel *Centro de Estudios históricos* che era presieduto da Menéndez Pidal e di cui dirigeva la sezione archeologica Gómez-Moreno. Carriazo, che pubblica qui una breve ma intensa autobiografia di Gómez-Moreno, mentre fa la storia di se stesso, dà un contributo alla caratterizzazione di Gómez-Moreno, e quindi alla storia della cultura spagnola.

Franco Meregalli

Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, a cura di Laura de los Ríos e Mario Hernández, edizione e prologo di M. Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1980, pp. 485.

Finalmente è apparso, dopo il superamento di non trascurabili difficoltà dovute principalmente al fatto che, alla sua morte, Francisco García Lorca lasciò il manoscritto ancora da riordinare, uno dei libri più attesi dai lorchisti insieme alla già da tempo annunciata edizione critica delle opere di Lorca. Il paziente lavoro dedicatovi dalla vedova, Laura de los Ríos, e dal lorchista Mario Hernández, ci consentono oggi di possedere uno strumento in più e, diremmo, *sui generis*, per lo studio di Lorca. Dopo tanta attesa — il primo annuncio risale nientemeno che al 1963 — è evidente la difficoltà del compito che tale libro deve assolvere, almeno di fronte agli specialisti, che nel frattempo si sono abituati, per necessità e rigore scientifici, alla collazione di dati pressoché computerizzati.

Ci sembra di poter subito affermare che se è vero che la prima parte, quella biografica, non reca contributi determinatamente nuovi e in grado di avviare una visione della biografia lorchiana diversa da quella ricostruita sino ad oggi, altrettanto vero è che il punto di vista dell'autore, Francisco, nessun altro poteva offrircelo al di fuori di lui. Il titolo stesso, del resto, *Federico y su mundo*, ci pare volersi contrapporre, con la sua semplice intimità, al ben noto *Federico García Lorca y su mundo* di José Mora Guarnido, naturalmente non per confutarlo, ma semmai per integrarlo. Federico è qui presente non nel suo ruolo o nella sua immagine di poeta, ma in quella privata di bambino, di ragazzo e di giovane con le sue esperienze comuni a tanti coetanei, i suoi difetti, le sue manifestazioni "geniali" e anche quelle quotidiane.

Francisco, insomma, non è caduto nella facile trappola dell'agiografia, della ricerca a tutti i costi delle *premesse* del genio di poi, ma si è attenuto al tratteggio di un quadro che consentisse un'immagine familiare di Lorca, piuttosto che una individuale. E' in questa dimensione che emergono e si scoprono l'umanità e la dignità di Francisco, il quale non si annulla nel servizio di biografo, ma è sempre presente nella "storia" come protagonista anch'egli. Indubbiamente, allora, il libro va letto su due linee differenti, seppure sempre intersecantisi: una che riguarda Federico e l'altra Francisco. Si tratta dunque di una sorta di diario a posteriori la cui unica fonte non può che essere la memoria del narratore, anche se a volte opportunamente aiutata. In questo senso ci pare più che giusto il taglio dato dall'Hernández nel prologo, dove la figura di Francisco viene, non diciamo rievocata, in quanto non ce n'era bisogno, ma messa in primo piano con l'autonomia di uomo colto e di fine letterato quale fu.

Si sa che all'ombra delle piramidi c'è solo sabbia, ma sarebbe profondamente ingiusto che chiunque abbia vissuto "all'ombra" di Federico non possa brillare di luce propria. Del resto, è noto quanto il poeta tenesse in considerazione le opinioni del fratello minore, autore, fra le altre cose, di quell'impeccabile saggio sulla poesia mistica spagnola che rimane uno dei riferimenti più solidi per chiunque voglia studiare l'argomento.

Si può comunque dire che se da una parte l'opera di Francisco non è una biografia solo di Federico, dall'altra parte non vuole neppure essere solo una biografia. Appare chiara infatti l'intenzione — superata la parte iniziale, a volte troppo minuziosa, di discesa all'interno della genealogia dei García e dei Lorca — di consegnare alla memoria soprattutto quegli episodi che potessero far vedere quanto l'opera di Lorca sia debitrice di esperienze realmente vissute durante l'infanzia e la giovinezza. La stretta relazione esistente tra memoria e creazione letteraria nell'opera di Lorca è cosa nota, e il fatto che una riprova di tale linea proceda dal co-protagonista degli avvenimenti sposta la narrazione dei "casi" dall'ambito dell'aneddoto a quello della preistoria o storia pre-letteraria di Federico.

Ma le memorie, che si interrompono alla partenza di Lorca per Madrid (1919), costituiscono solo una parte del libro di Francisco, che prosegue con tre serie di saggi critici e una sezione cosiddetta di inediti. Fra i saggi critici, suddivisi in "Poesía", "Teatro" e "Otros ensayos", quest'ultimo è forse il più importante e stimolante in quanto rappresenta un cospicuo contributo alla formazione di un discorso *documentato* sull'eclettismo lorchiano, che va dalla poesia e il teatro alla musica e al disegno. Ciò che conta non è ovviamente l'originalità della trattazione — ovviamente stranota è l'articolata attività di Lorca —, ma il fatto che tali capitoli compaiano in un testo che vuole essere una specie di *summa* lorchiana, senza omettere nulla che possa contribuire alla completezza di un quadro nel quale nessun elemento appare gratuito o isolato dal contesto generale. Del resto, altrettanto accade nell'eccellente capitolo dedicato al teatro per burattini di Lorca, che viene analizzato diffusamente non come attività "minore", ma in tutta la sua ampiezza culturale, mettendo in rilievo le radici popolari del genere e il contributo non passivo ma innovatore del poeta.

Sempre in questa sezione, fra l'altro, vengono presentati alcuni interventi di Francisco sul tema dell'impegno umano e politico di Lorca che danno una testimonianza autorevole per sfatare l'immagine ormai stereotipata, oltre che falsa, di un Lorca apolitico e al di fuori della mischia. E ci sembra necessario sottolineare che tanto questo capitolo, quanto quelli sui burattini, sono notevoli, oltre che per il loro valore intrinseco, anche per il fatto che furono scritti da Francisco fra il 1959 e il 1965 (alcuni frammenti nel 1968) — come ci informa Mario Hernández — quando cioè i due temi erano tabù, il primo, e pressoché completamente trascurato il secondo.

Una chiarezza dunque esemplare, quella di Francisco, che non solo illumina senza esclusione di "generi" i vari aspetti della produzione letteraria e artistica lorchiana, ma che riesce a darci di Lorca — eludendo forse innecessariamente un sondaggio psicologico in parte atteso — una serie di immagini situazionali e critiche esemplari, in quanto mai fini a se stesse ma sempre proiettate verso una visione globale, indivisibile, dell'uomo-poeta.

Piero Menarini

Carlos Rojas, *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos*, Barcelona, Destino, 1980, pp. 273.

Carlos Rojas (Barcelona, 1928), ha al suo attivo numerosi riconoscimenti tra cui il premio "Nacional de Literatura" per *Auto da Fe* (Planeta, 1968), il premio "Planeta" per *Azaña* (Planeta, 1973) e il premio "Nadal" per il romanzo preso in esame.

Con *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos*, l'A. conferma la sua straordinaria capacità di affrontare lucidamente la problematica del passato recente della Spagna. Il titolo riassume il contenuto dell'opera di per sé complessa, seguendo la linea del romanzo storico-fantastico, già praticata negli altri libri di Rojas: vi si tratta della morte di Lorca e dell'ossessiva paura che provava per tutto ciò che ad essa si riferiva. In uno scenario infernale, visto come spirale interminabile in cui ad ogni morto corrisponde un teatro nel quale si rappresentano le esperienze, i ricordi, i sogni della vita passata, il lettore assiste alla nascita delle opere del poeta, al dramma intimo della sua omosessualità, alla fuga a Granada, all'angosciosa prigionia ed infine all'assassinio. Fra slanci di coraggio e attacchi di paura il protagonista vive in una triplice dimensione con destini diversi che rappresentano scelte esistenziali differenti. Accanto al Lorca che la storia conosce, ce n'è un secondo che sceglie di continuare a nascondersi a Granada vivendo in un microcosmo personale in cui non c'è posto per la gente, in cui anzi si esaspera la fobia per i suoi simili. Il "terzo Lorca" o la sua terza dimensione sceglie di fuggire da tutto ciò che rappresenta la Spagna di quegli anni. Quest'ultimo, che è quello più lontano dalla realtà storica, soffoca la sua omosessualità e, aggrappandosi alla sua 'mascolinità latente', si realizza come uomo "normale" in America. L'umanità del Lorca "diverso" fa da filtro a tutte le sensazioni ed è l'elemento fondamentale che determina il destino del protagonista lacerato in tre differenti personalità.

Tutto il romanzo è centrato sulle molteplici personalità del poeta, vere o fantastiche, "la gente se aboca a mis ojos abiertos y se pregunta quien fui en realidad y por qué me asesinaron" (p. 195), e sul suo destino di morte avvertito continuamente nelle sue poesie "nunca, hasta este instante, cobré conciencia tan clara del oblicuo sentido autobiográfico de la poesía. Un hombre escribe un poema (...) y en realidad deja constancia de su destino, denuncia su muerte y firma su testamento" (p. 195).

Carlos Rojas come autore dell'opera non compare mai e l'io narrante è Federico García Lorca.

La tecnica narrativa di Carlos Rojas fonde storia e fantasia e trova precedenti nei suoi altri romanzi che hanno in comune molti elementi strutturali.

El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos può definirsi romanzo storico in quanto l'autore riesce a ricreare gli anni tragici della guerra civile spagnola basandosi su fatti e personaggi reali; inoltre per renderlo più veritiero inserisce in prosa parte dell'opera poetica di Lorca. Come nei precedenti romanzi di Rojas, anche in quest'ultimo, la divisione interna e i titoli dei vari capitoli ripetono la struttura di un'opera del protagonista, in questo caso si

rifanno a *El público*, opera teatrale postuma di Lorca.

Romanzo complesso dove l'immaginazione dello scrittore e la realtà degli avvenimenti storici si mescolano; il testo storico e quello fantastico si confondono in un labirinto di riferimenti al passato e al presente in cui il lettore resta impigliato; la stessa realtà storica della vita del poeta viene incorporata, manipolata, armonicamente con elementi immaginari fino a non riuscire più a distinguere i primi dai secondi. Il lettore viene così irretito dall'immagine del personaggio Lorca, che appare uomo complesso e di profonda sensibilità.

Dal punto di vista del succedere degli avvenimenti non esiste un tempo cronologico, ma l'eternità del presente con un affollarsi disordinato di ricordi, sensazioni, entro luoghi differenti e distanti.

Lo sfondo è dato dall'eterno presente dell'inferno, dove si colloca una delle dimensioni del poeta, che parla in prima persona della sua vita passata nel mondo, quella nota a tutti. In questa parte prevale la tecnica del monologo e i dialoghi sono praticamente inesistenti. Da questa prospettiva infernale Lorca rivive un altro io immaginario nascosto tuttora a Granada. In questa seconda parte prevale il dialogo teatrale che rende più palpitanti le ossessioni che dovevano essere una delle costanti del poeta.

Infine la terza parte propone la soluzione vitale "normale", forse la più banale. Scelta compiuta da altri contemporanei di Lorca che Carlos Rojas velatamente critica, i quali preferirono la fuga indolore nell'America del benessere.

Questa terza dimensione, dietro un'apparente tranquillità, nasconde la stessa angoscia comune alle altre vite. Da rilevare che la tecnica che concerne questo terzo personaggio, apparentemente più banale, contrasta con le altre per la sua novità. Anche qui si adotta la prima persona al presente, ma si elimina la punteggiatura mantenendo l'uso delle maiuscole e si fa fitto il mescolarsi dell'opera di Rojas con i brani dei testi del poeta andaluso, rendendo il tutto più drammatico e concitato.

Il mescolarsi caotico di personaggi e di mondi, senza barriere né di tempo né di spazio, presente in tutto il romanzo, è un procedimento analogo al *flash-back* cinematografico. In questa galleria di personaggi illustri che vanno da Cesare a Omero, da Byron a Proust, spicca la figura di Sandro Vasari (a cui è dedicato il libro), emblematico personaggio fisso dei romanzi di Carlos Rojas, in qualità di eterno biografo di grandi uomini, alla ricerca dentro se stesso di una personalità vera, ma spesso a scapito della sua identità e libertà di uomo. Ritengo che sarebbe troppo semplicistico scorgere dietro questo personaggio presente in gran parte dell'opera di Carlos Rojas l'autore stesso, ma forse non del tutto sbagliato.

Susanna Regazzoni

Genaro J. Pérez, *Formalist Elements in the Novels of Juan Goytisolo*, Potomac, Maryland, U.S.A., Ed. J. Porrúa Turanzas, North American Division, 1979, pp. 231.

Lo studio di G. Pérez è apparso in *Studia humanitatis*, una collana che pubblica soprattutto i risultati delle ricerche di giovani romanisti attivi negli U.S.A. Un'analisi formalista completa e, per quanto possibile, dettagliata di tutta l'opera di Goytisolo è senz'altro benvenuta fra gli studiosi dello scrittore spagnolo.

Pérez prende le mosse dalla tesi, verificabile a prima vista nell'opera di Goytisolo, che l'autore scriva diversamente dopo la sua scoperta dei formalisti. Lo studio inizia con un rapido sguardo sulle prime teorie del formalismo (fino a 1930), per poi concentrarsi sulle teorie esposte da B. Tomaševskij in "La costruzione dell'intreccio", allontanandosene solo per quel che riguarda le definizioni di *fabula* e intreccio, motivo e *Leitmotiv*. (Uso la terminologia della traduzione italiana, apparsa in *I formalisti russi*, a cura di Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 1968). Qua e là viene anche citato qualche frammento di altri formalisti, p. es. di Šklovskij, Erlich e Todorov.

Con questi strumenti, limitati anche da un punto di vista formalista, Pérez inizia lo studio dell'opera in ordine cronologico, tralasciando solo i racconti brevi. Distingue, come è usuale, tre gruppi: 1. da *Duelo en el paraíso* a *La resaca*, 2. i racconti di viaggio e *La isla* e 3. i tre romanzi apparsi fra il 1966 ed il 1975, che egli battezza *The Mendiola Trilogy*, vedendovi una identità fra protagonista ed autore che, secondo lui, unifica queste opere abbastanza da giustificare questo termine.

I primi due gruppi vengono studiati secondo i loro procedimenti formali, di cui, con un ordinato e minuzioso lavoro, vengono forniti elenchi un po' ripetitivi. Forse con lo scopo di essere completo e sistematico, Pérez si pone ogni tanto delle domande inutili, che necessariamente si tirano dietro delle risposte un poco banali, (p. es. p. 99). Si differenzia dal metodo formalista quando dà dei giudizi di valore basati sul contenuto e, occasionalmente, fa persino delle 'proposte di miglioramento' (pp. 96, 100, 101 etc.). Come egli stesso spiega, purtroppo solo nelle conclusioni, il suo criterio per una buona trattazione dei singoli elementi (p. es. di tempo e luogo) è che siano trasparenti, per il lettore, nei loro mutamenti e, in generale, nella loro utilizzazione. Lo stesso vale per il punto di vista delle prime opere, che viene giudicato più indisciplinato e caotico che sperimentale. *Fiestas* è visto come un precursore formale del terzo gruppo, *La isla* ed i racconti di viaggio come precursore dei contenuti, perché introducono nella narrativa di Goytisolo determinati motivi, fra l'altro quelli storici e sessuali. Due ipotesi interessanti, e che si distaccano dalla ricerca svolta finora, ma che Pérez non documenta sufficientemente.

Il lettore si aspetta che, dopo i capitoli introduttivi, l'analisi parta da *Señas de identidad* per rivelare in profondità la crescente complessità formale dell'opera di Goytisolo. Ma si sbaglia. Lo studio di Pérez mantiene il carattere di elenco commentato; i criteri formalisti vengono considerati sempre più "ricette di scrittura" che strumenti d'analisi, ed il commento formale viene sopraffatto da uno

studio dei motivi che ripete per lo più cose già note, o addirittura afferma cose evidentemente inesatte (p. es. quando il labirinto, visto sulla scia di C.G. Jung, come la madre oppressiva e minacciosa, rappresenterebbe la Spagna decadente; laddove Fez e Tangeri, ambedue indicate come labirinto — in *Juan sin tierra* e *Reivindicación del Conde Don Julián* — sono proprio la nuova e protettiva patria del narratore, quindi, tutt'al più una figura materna positiva).

Pérez inoltre, nonostante introduca nella sua interpretazione ogni sorta di ingredienti, dallo sciamanismo a Kierkegaard ai simboli *Yoni*, non rende giustizia alla polisemia delle ultime opere di Goytisolo; da lettore si rimpiangono soprattutto le occasioni mancate: un'analisi formalista di *Reivindicación...* dovrebbe precipitarsi sul procedimento della messa a nudo che potrebbe esserci nel passaggio basato sulla Sinfonia dell'Addio di Haydn, od anche sull'uso della seconda persona del singolare come "narratore", o sul futuro come tempo di narrazione. Pérez, invece, al massimo prende nota di questi fatti (del futuro neanche parla), o li interpreta erroneamente; per esempio, egli crede che la seconda persona del singolare sia il punto di vista di *tutto* il romanzo (p. 153) e la pensa rivolta al lettore (p. 150), non all'alter ego del narratore, come Goytisolo stesso ha abbastanza spesso spiegato.

L'ultimo capitolo non è migliore degli altri. Senza curarsi della materia fonetica e sintattica, la cui importanza risulta invero evidente già alla prima lettura di *Juan sin tierra*, Pérez si concentra sulla problematica psichica del narratore, che egli identifica con l'autore, vedendo l'opera come un riflesso dell'inconscio di Goytisolo (p. 188). Vengono citate le fonti di diversi prestiti letterari e motivi — qui Pérez fornisce alcune informazioni inedite —, i titoli latini nel IV capitolo vengono tradotti e messi in relazione con il contenuto, e si ipotizza una forte influenza di Unamuno su *Juan sin tierra*, ma mancano nuovamente le prove.

Nelle conclusioni infine si sottolinea quello che lo studio avrebbe prodotto — e che invece non ha affatto prodotto —, p.e. "has also demonstrated, how important Goytisolo is to contemporary Spanish literature" (p. 217), quando il confronto con la letteratura spagnola contemporanea non va oltre la citazione di quattro nomi: Cela, Leyva, Benet e Martín Santos.

La bibliografia è piuttosto scarsa, e non solo per quanto riguarda i formalisti (Pérez non ha neanche consultato tutte le loro opere che Goytisolo ha tradotto o menzionato nei suoi scritti teorici), ma anche in relazione ai lavori sull'autore stesso. Questa è probabilmente la ragione del ripetere tante cose già note, senza indicarne la fonte. Inoltre la bibliografia non è accurata, vi mancano lavori che compaiono nel testo come, per esempio, la monografia di Kessel Schwartz (1970), citata più di dieci volte. Anche l'indice analitico e l'indice dei nomi mostrano notevoli lacune.

Il procedere di Pérez saltando da un tema o motivo ad un altro, dicendo di ciascuno qualcosa ma senza andare a fondo, trattando nel corso dello studio in maniera sempre più superficiale la funzione e le interazioni dei singoli elementi, può tutt'al più aspirare ad una completezza quantitativa. Il lavoro non soddisfa le attese suscitate dal titolo. Potrebbe però essere utile come primo studio per chi volesse conoscere Goytisolo.

Sylvia Truxa

Shirley Mangini González, *Jaime Gil de Biedma*, Madrid, Ediciones Júcar, 1979, pp. 224.

Los poetas de la llamada generación del cincuenta (para otros la del “medio siglo” o la “segunda generación de posguerra”; todavía no parece haberse cristalizado el “nombre” definitivo) empiezan a ser objeto de serios estudios monográficos. El libro que reseño es un ejemplo representativo de tal afirmación. Está dividido en tres partes: la del estudio propiamente dicha (pp. 7-129), la antológica, una selección de 47 poemas de Gil de Biedma, y la cronológica, que recuerda los acontecimientos políticos y culturales desde el año del nacimiento del autor (1929) hasta el de la muerte de Franco (1975).

La primera parte reúne cinco trabajos complementarios, algunos de los cuales ya habían sido publicados con anterioridad. Tal es el caso del capítulo III (“El tono”, aparecido en *Prohemio*, VI, 1, abril 1975 y redactado por la autora en colaboración con Angel González); ni que decir tiene que la directa intervención del poeta y crítico asturiano ha dado resultados reveladores.

También el capítulo IV (“El tiempo”) había aparecido casi en versión idéntica en los números 35-36 de *Camp del arpa* (agosto-septiembre 1976). Como el título promete, la autora examina a fondo y convincentemente uno de los temas principales de Gil de Biedma. Lo mismo puede afirmarse de los tres capítulos restantes de que consta la parte del estudio como tal (I: “Arte poética”; II: “Influencias y alusiones culturales”; V: “Las personas del verbo”). Se constata que la autora conoce la obra a fondo y que, además, ha tenido el privilegio de poder conversar largas horas con el poeta.

Sin embargo, no es este el caso en la larga introducción (pp. 7-26), que intenta delucidar los aspectos de la generación anterior a la del cincuenta, o sea, la primera generación de la posguerra. En esta introducción, titulada “Para entender el proceso” hay faltas más y menos serias. Entre éstas últimas citaré a modo de ejemplo algunas referidas a fechas: *Aspero mundo* fue publicado en 1956, y no en 1959, como se afirma; Eugenio de Nora nació en 1923, y no en la fecha que la autora indica (p. 27, notas 4 y 5 respectivamente).

Por lo que se refiere al otro tipo de faltas de mayor peso, me parece oportuno puntualizar que no todos los poetas de la primera generación de posguerra que la autora cita (Otero, Celaya, Hierro, Crémer y Nora) “se caracterizaban por su fe en el valor activo de la palabra” (p. 11); una rápida lectura de la obra de Nora, de Hierro y de Otero basta para cercionarse de que la afirmación no es muy acertada. *Siempre* (1948-51) y *Amor prometido* (1939-45), por ejemplo, de Eugenio de Nora, son dos casos elocuentes. Y lo mismo podría decirse de Hierro y de Otero.

En la misma página 11, la autora se deja tentar otra vez por otra afirmación categórica, también en este caso errónea, asegurando que Celaya era “el teórico más consciente del movimiento” (anterior al de la generación del 50). Es suficiente considerar cuándo empiezan y cuáles son las colaboraciones de Celaya en *Españadaña* (1944-51) — sin duda alguna la revista más representativa e importante de su época — para persuadirse de lo contrario.

Lo mismo puede decirse del pasaje en el que la autora asegura, refiriéndose a los poetas sociales de la primera generación de la posguerra, que éstos habían manifestado “desdén por lo artístico” (p. 17). Este puede ser, quizá, el caso de Crémer y Celaya, pero de ninguna manera el de Nora, Hierro y Otero.

Pero a pesar de estos “deslices” que acabo de apuntar (provenientes, sospecho, de un conocimiento demasiado aproximado de la obra de algunos de ellos, especialmente de la de Hierro, Gaos y Nora) se trata de un libro válido y bien estructurado, que analiza profunda y convincentemente los aspectos esenciales de la obra de Gil de Biedma.

José Manuel López de Abiada

Angel González, *Poemas*. Edición del autor. Madrid, Ediciones Cátedra, 1980, pp. 191.

Ha aparecido en el verano pasado una antología ejemplar de la obra poética de Angel González, compilada por el autor mismo. Desde la publicación de sus abundantes estudios monográficos de los últimos años (*Juan Ramón Jiménez*, Gijón, Júcar, 1973; *El grupo poético de 1927*, Madrid, Taurus, 1976, *Gabriel Celaya*, Madrid, Alianza, 1977; *Antonio Machado*, Gijón, Júcar, 1979) conocíamos sus extraordinarias dotes de crítico literario. Ahora, con la publicación de esta antología de su obra — esencial o ineludible para conocer su poética —, y, sobre todo, después de la aguda, concisa y comedida introducción que la acompaña, el poeta asturiano ha demostrado una vez más su certero pulso habitual en la selección de sus propios textos. Sigue, pues, la tradición de los poetas contemporáneos en lengua española que se han autoantologizado; y no me refiero aquí a los Jiménez, Borges, etc., sino a los poetas de posguerra que le han precedido en Ediciones Cátedra (Blas de Otero, Gabriel Celaya, José María Velverde y otros).

Angel González (Oviedo 1925) da a esta antología el sencillo título de *Poemas*, seis de ellos inéditos, el resto provenientes de los libros que hasta la fecha llevaba publicados. Pero como decía, tan interesante como su autolectura es la nota introductoria. En ella el poeta ofrece, con insólita generosidad y con profunda modestia, las claves esenciales para una lectura provechosa de su creación poética. Convencido de que el arte no es siempre “producto de la casualidad”, el asturiano pasa en reseña las *intenciones* que le obligaron a escribir y “la situación en que la escritura se produjo”. La situación histórica es ya “sobradamente conocida”: las injusticias y las tensiones sociales abiertamente denunciadas y evidenciadas durante la segunda República, el octubre rojo asturiano (1934), la guerra civil y los primeros años de la posguerra. Ni que decir tiene que tales hechos, vividos en el seno de una familia politizada y desde la óptica de quienes perdieron casi todas las batallas, determinan “ciertas actitudes ante la vida (y, por tanto, frente al arte)” (p. 14).

Angel González explica también detalladamente cuáles fueron, en la primera mitad de los cuarenta, sus primeras lecturas serias (Jiménez, las *Soledades* de Machado, el Lorca y el Alberti más líricos) y el porqué fueron precisamente ésas las que irresistiblemente le atraían, aunque tuviesen una relación harto lejana con las experiencias vitales y la situación histórica: constituían “las piezas idóneas para levantar esa hipotética e imposible torre marfileña” (p. 15). Pero, además, esos autores le permitían otro descubrimiento deslumbrador: “la emoción ante la palabra bien dicha, el gesto por la belleza y la precisión del lenguaje” (p. 15). De esta forma, el joven estudiante de Derecho y poeta en secreto creía que la vida y la poesía eran dos dominios independientes e incommunicables. Sólo más tarde, después de la lectura de Eugenio de Nora, José Hierro, Celaya y Otero fue cambiando de opinión. Más tarde, el descubrimiento de César Vallejo y Pablo Neruda le convenció definitivamente de lo contrario. Así se explican los dos aspectos más característicos de su obra: el acercamiento a la realidad y el gusto por el poema bien escrito: la confluencia de forma y contenido.

Angel González señala en esta nota introductoria todos los momentos que han ido poniendo los hitos al devenir de su obra: la función clasificadora de la primera etapa de *Áspero mundo* (1956), más cercana a una “especie” de preocupación existencialista que a un sentir socialista; el pasaje del testimonio personal al testimonio histórico; la consideración de la guerra civil; la intención de dar una versión fiel a su experiencia de los hechos históricos; la ironía como procedimiento para burlar la capacidad intelectual de los censores; la “dosificación” de las verdades absolutas (o sea, echar en cada afirmación algunas notas de negación); la obsesión por el tema del paso del tiempo; la temática amorosa; la duda sobre la capacidad efectiva de la palabra poética; la opción deliberada en un determinado momento por la apertura hacia lo imaginativo e intranscendente; la propensión a ceder a la tentación lúdica, a lo humorístico cotidiano y a la parodia, etc. En suma, una obra en la que van de la mano un sincero sentimiento social y humanista ante el hombre y su historia. Y una actitud escéptica — de desesperanza; pesimista a veces — frente a la vida y a la historia personales.

Pero es de ahí precisamente de donde mana la riqueza temática de su poesía, el contraste de las “versiones” ofrecidas, los diversos puntos de vista, las varias perspectivas, los múltiples “tonos” y su fecundidad temática.

Esta antología viene una vez más a demostrar cómo — aunque haya abundantes casos que prueban lo contrario — un poeta puede ser su mejor antólogo.

José Manuel López de Abiada

* * *

Suor Juana Inés de la Cruz, *Risposta a Suor Filotea*, a cura di A. Morino, seguita da Dacia Maraini, *Sor Juana*, Torino, La Rosa, 1980, pp. XXIII-83.

E' nota l'importanza della *Respuesta* che Sor Juan Inés de la Cruz inviò a Sor Filotea, pseudonimo sotto il quale si nascondeva il vescovo Manuel Fernández de Santa Cruz, amico della suora messicana, suo estimatore, e tuttavia censore improvviso della sua attività letteraria nella *Carta* che a lei indirizzò. La *Respuesta* è uno dei testi più rilevanti delle lettere coloniali americane, quello che più profondamente immette in una realtà umana tormentata, apparentemente aperta al successo, in realtà costretta, perseguitata dal sospetto dei superiori. Di questo testo — del quale nel 1953 diedi un'edizione, facendolo precedere dalla *Carta* di Sor Filotea e seguire dagli ultimi, inquietanti, scritti sorjuanini, la *Petición causídica* e la *Protesta* di fede e d'amore a Dio — ho scritto in varie occasioni. La figura di Sor Juana, proprio per l'altezza dell'ingegno, la condizione di vittima innocente, i punti oscuri della sua biografia, resta sempre soggetto affascinante.

Ora la *Respuesta* è presentata in prima traduzione italiana, condotta con garbo e preceduta da una nota introduttiva nella quale sono riportati sinteticamente i dati noti della biografia sorjuanina, partendo dalla nascita, il 12 novembre 1648, a San Miguel de Nepantla, "caserío", o paesino, a poche decine di chilometri dalla capitale messicana, fino alla morte, avvenuta a Messico il 17 aprile 1695. Dell'introduzione interessa la particolare chiave interpretativa della vita e dell'opera di Sor Juana, divenute in essa soggetto freudiano, che la *Risposta* confermerebbe nei complessi dominanti: quello del ripudio del padre; del libro come suo sostituto; della negazione della madre, col conseguente ritiro in convento.

Per il prefatore gli atti di Sor Juana sono tutti spiegabili a questa luce. Per tal modo, se il libro sostituisce il padre, il taglio dei capelli da parte della giovane, per obbligarla ad apprendere nel termine del loro ricresce determinate cose, è "amputazione del corpo, rifiuto della fecondità materna: la carne viene punita per privilegiare la mente" (p. VII); il pensare a un possibile travestimento maschile onde adire le aule universitarie è "presa di possesso dell'altro abito: desiderio dell'identificazione fisica col mondo del padre, detentore della cultura, e, di nuovo, rigetto del corpo materno, ricettacolo inquietante della natura" (p. VIII). L'amore ostinato per lo studio e il chiudersi della fanciulla in convento per coltivarlo vengono interpretati come liberazione dalla "servitù naturale" della donna; l'affermato diritto allo studio diviene "uccisione del padre ostile e dominatore", in quanto il "diritto alla conoscenza" apparterebbe "per legge ineludibile al padre". (p. IX). Argomentazioni suggestive in parte, ma inquietanti, che corrono il rischio di far perdere di vista una realtà forse più semplice, per "riabilitare" la suora a un'esigenza "mondana", trasformandola in complicato caso patologico.

Ho sempre sostenuto che, nella generale disattenzione, la *Respuesta a Sor Filotea* era il primo e più rilevante documento femminista della letteratura occidentale, nel senso più alto della parola. Di qui la sua riesumazione attuale, e non è privo di significato il fatto che nel volume segua alla *Risposta* una breve "pièce" della Maraini, centrata sulla vicenda della suora in convento.

Detto questo mi sembra giusto sottolineare nell'introduzione del Morino, la pertinenza dell'interpretazione relativa ai silenzi sorjuanini, nella loro interruzione o riaffermazione, e il ripudio del vieto "cliché" che poneva l'accento su una supposta delusione amorosa della suora, quindi sull'improvvisa decisione di ritirarsi in convento come conseguenza di quella. Ritengo sempre valida l'ipotesi che avanzai anni fa: motivo di questa decisione è stata probabilmente la scoperta della propria origine illegittima, confermata dal testamento della madre, tanto più se pensiamo alla società nella quale Sor Juana era inserita e alla protezione che allora dava la condizione religiosa. Mi sembra invece tendere al romanzesco l'illazione di una "latente omosessualità" della suora, "segno dell'attrazione/repulsione per la madre" (p. XXII), per le numerose liriche dedicate a Lysi, l'amica marchesa della Laguna, viceregina del Messico; tali liriche per il curatore testimonierebbero la persistenza del "ricordo della carnalità materna" nella figlia, la cui mente avrebbe prodotto "immagini che inseguono nel corpo dell'altra donna il proprio corpo rifiutato e rifuggono dall'aggressività maschile". (p. XXII). Ma basta approfondire la conoscenza della poesia sorjuanina per cogliere in essa solo una naturale manifestazione di affetto per coloro, donne o uomini, che nel convento non le fecero mancare il segno della propria stima e amicizia. Certo si perde un po' del piccante, ma se n'avvantaggia la serietà dell'approccio critico.

Correda l'introduzione del Morino una breve nota bibliografica in cui è consegnata la fonte moderna della *Respuesta* da cui ha tradotto, e la serie dei contributi consultati dal prefatore, in un curioso ordine cronologico, ora progressivo, ora regressivo, comunque utile per ulteriori approfondimenti da parte del lettore.

Quanto alla *Sor Juana* di Dacia Maraini, andata in scena nel dicembre 1979 al teatro romano "La Maddalena", per la regia dell'autrice e di Giustina Laurenzi, mi sembra, pur nella sua brevità, documento rilevante, adesione senza riserve alla suora e al suo caso umano. Nella breve premessa la Maraini dichiara apertamente il suo interesse per il personaggio, la cui opera fu per lei una vera scoperta, nell'ingiustificato oblio italiano. Di qui l'idea di questa "pièce". Nella suora la scrittrice vede il personaggio drammatico, indomito e alla fine ingiustamente vinto; l'idea di un monologo fu successivamente ampliata con l'introduzione di altri personaggi, e sono lieto che a una notizia riportata in una mia lontana biografia di Sor Juana si debba, per dichiarazione della Maraini, la figura della serva Rosario, "reclusa involontaria, ignorante, maldestra, sensuale, rabbiosa, che risolve tutto con l'istinto" (p. 50).

Nella "pièce" la scrittrice italiana intercala, attivandola, una breve, preziosa, antologia della poesia sorjuanina, piegata a fini drammatici, tradotta con molta finezza, includendo in essa il noto ritratto dell'amica Lysi. Nella breve opera di teatro la Maraini ricrea efficacemente un ambiente, quello conventuale, sullo sfondo del mondo coloniale, e un dramma umano, dando vita a un personaggio che incide profondamente nella sensibilità dello spettatore, e del lettore, più per quanto lascia intendere che per quanto dice.

Giuseppe Bellini

Rubén Darío, *Poesie*, a cura di Giampiero Manfredini, Roma, Newton Compton Editori, 1980, pp. 141.

Salutiamo con piacere l'uscita in italiano dell'opera di Rubén Darío, uno dei maestri della poesia ispanoamericana contemporanea. Lettura in parte dimenticata e in parte da inaugurare, come avverte il curatore della raccolta, ricca peraltro di lavori inediti in Italia, ora riproposta in una verifica non solo formale quanto piuttosto ideologico-politica, in connessione con le istanze espresse dalla cultura latinoamericana, caratterizzate dall'antinomia imperialismo-dipendenza.

In un agile profilo illustrativo, Giampiero Manfredini tenta di rivalutare la funzione innovatrice rappresentata dall'esperienza creativa di Darío, registrandola nei continui scarti e motivi inerenti alla poetica dell'impegno, non mancando di ripercorrere, in un rapido excursus, il magistrale cammino poetico segnato dall'autore, che è poi cammino obbligato di tanti insigni scrittori delle generazioni letterarie spagnole e sudamericane: Unamuno, Antonio e Manuel Machado, Jiménez, Lorca e Neruda.

Dalle pagine giovanili di *Azul* (1888), soffuse di note musicali, ai racconti successivi di *Prosas profanas* (1896), che segnano l'adozione di forme metriche nuove (l'alessandrino francese, in particolare), fino ai poemi maturi compresi in *Cantos de vida y esperanza* (1905), *Canto errante* (1907), *Poema de otoño y otros poemas* (1910), *Poesías dispersas* (1886-1916), il curatore del libro continua a proporre una sua lettura ideale, che ad alcuni può sembrare riduttiva dell'opera dell'autore quanto invece finisce per divenire proficua e stimolante per una più approfondita comprensione del testo.

Riconosciuta l'importanza esercitata dal magistero verbale di Darío, "padre del modernismo", "pontefice del verso spagnolo", il presentatore va oltre l'immagine consacrata dalla tradizione letteraria, limitata all'esercizio formale, additando i segni di una continua tensione morale aperta al canto e all'esaltazione civile.

Anche la scelta della ricca e articolata silloge risponde a questo criterio personale: che sul piano concreto della traduzione si risolve in un processo generale di riduzione degli elementi retorici (enfasi e ridonanze verbali), caratterizzanti l'universo stilistico del poeta, restituiti con moduli più contenuti e comunque fedeli allo spirito dell'opera. In questa difficile operazione non va dimenticato lo sforzo operato nel restituire il corrispondente ordito melodico e ritmico, così pronunciato, in quanto a orchestrazione di timbri, nel verso spagnolo; il che costringe il traduttore a sacrificare talvolta l'esattezza del vocabolo a favore di una sua maggiore resa fonica. Insomma in un'opera così complessa, la cui esuberante organizzazione formale ha finito per prevalere su ogni altro senso e significato, ci pare merito considerevole del curatore l'aver offerto una chiave nuova di lettura, più consona alla portata universale espressa dal vate latinoamericano.

Gabriele Morelli

Leopoldo Lugones, *La statua di sale*, a cura di Jorge Luis Borges, Parma-Milano, F.M. Ricci, 1980, pp. 113.

Eccò un Lugones poco meno che sconosciuto. Lo scrittore argentino è noto soprattutto come poeta del pieno modernismo, ma la sua opera di narratore è sempre rimasta piuttosto in ombra di fronte alla creazione lirica. Oggi, a distanza di decenni dalla composizione di questi racconti, e in un clima letterario completamente diverso, fa una certa impressione tornare a leggerli: sembra di ripiombare in un passato mitico, e tuttavia si avverte anche una nota di persistente modernità, nell'estrema libertà della fantasia.

Il Borges, curatore di questa raffinata, e preziosa, "Biblioteca di Babele", collana di letture fantastiche, edita da Franco Maria Ricci in testi tipograficamente attraenti per il nitore della pagina, premette alle narrazioni dell'amato-odiato maestro poche pagine di estremo interesse, nelle quali sottolinea la categoria dell'artista nell'ambito delle lettere argentine del primo Novecento e fa della sua opera il punto di incontro e di avvio per tutto ciò che nel paese si scrisse prima e dopo di lui. Il modernismo, al quale Lugones recò contributi determinanti in *Las montañas de oro* e *Los crepúsculos del jardín*, divenne infatti preannuncio della nuova poesia nel *Lunario sentimental*, del 1909. Ma Borges mira ad affermare che la sua stessa scrittura "fantastica" ha prefigurazione nei racconti qui riuniti, in selezione antologica, al titolo di uno di essi, *La statua di sale*. Per Borges Lugones è colui che profetizza, in questi testi narrativi che risalgono al 1906, la fantascienza, superandola; egli rileva in essi l'influenza di Edgar A. Poe e di Wells, ma per ribadire l'originalità piena di Lugones. Per formulare questa affermazione Borges non cura di menzionare Darío, poeta per il quale mai ha mostrato simpatia. Eppure Darío fu per Lugones maestro inevitabile nell'ambito poetico e in quello narrativo. I racconti fantastici dello scrittore nicaraguense, che visse il suo momento più importante a Buenos Aires, sono stati definiti esattamente da José Olivio Jiménez precursori della "ficción-ensayo" borgesiana (Cf. *Introducción a R. Darío, Cuentos fantásticos*, Madrid, Alianza, 1976). Poe sta alla base di questa narrativa, nella quale convergono motivi che vanno dal lugubrismo al meraviglioso, dalla filosofia esoterica all'occultismo.

Nella scelta di Lugones realizzata da Borges è da sottolineare la perfezione della prosa, al tempo stesso visiva e decorativa. Quanto al racconto in sé, è necessario prescindere non di rado dal nesso logico, come ne *La pioggia di fuoco*, dove chi racconta la propria avventura è un suicida... Le aree inquietanti del paranormale sono penetrate con presunta scientificità, accrescendo, per il lettore, normalmente digiuno di conoscenze nel campo, ma subito curioso, l'interesse del racconto: si vedano *Yzur* e *Un fenomeno inesplicabile*. Epoche remotissime, climi di bibliche maledizioni danno il tono a *La statua di sale*. Di singolare bellezza, per atmosfera mitica e invenzione, è il racconto *I cavalli di Abdera*, dove tutto appare assurdo, ma al tempo stesso pienamente probabile.

Lugones è anche abile ricreatore di trepide atmosfere sentimentali, come nella delicata versione dell'episodio dantesco di Paolo e Francesca, nel racconto *Francesca*; un sottilissimo senso del tempo perduto, di frustrazione nell'inconfessato amore tra zia e nipote domina le pagine di *Nonna Giulietta*.

Jorge Luis Borges ha pienamente ragione quando afferma di voler presentare "questo" Lugones a un'Europa che lo ha sempre ignorato, e a un'Italia, paese che — come del resto tanti modernisti, a partire dallo stesso Darío — lo scrittore argentino predilesse sempre. E' una forma di riscatto dall'oblio ingiustificato e di omaggio a un paese che per Lugones costituì un'illusione di raffinatezza, di cultura, forse di sogni d'amore.

Comunque, attraverso la breve antologia realizzata dal Borges abbiamo dello scrittore un'immagine, seppur parziale, certo suggestiva, che invoglia a rileggere l'intera opera del Lugones con altri occhi, con maggiore attenzione. Finalità alla quale indubbiamente tendeva l'antologo.

Giuseppe Bellini

Giuseppe Ungaretti, *Lettere dal fronte a Gherardo Marone*, Milano, Mondadori, 1978.

Editadas por Mondadori aparecieron en Milán, en octubre de 1978, las *Cartas desde el frente a Gherardo Marone* (1916-1918) de Giuseppe Ungaretti, al cuidado de Armando Marone (hermano de Gherardo) y con introducción de Leone Piccioni. Se trata de una cincuentena de documentos, entre cartas, esquelas y poemas (desde el 18 de abril de 1916 hasta el 19 de abril de 1918), que el joven poeta envió en ese período a Marone, uno de sus amigos más queridos, nacido en la Argentina en 1891. Llegó a Italia a los doce años y vivió luego hasta 1962 alternando entre ambos países, benemérito en Italia por su conocimiento de las literaturas en lengua española y en la Argentina por su dominio de la literatura italiana, gracias a una fervorosa actividad didáctica, cultural, editorial y crítica. Y correspondió a la revista "La Diana", por él fundada y sostenida en Nápoles desde 1914 hasta 1917 (seguida más tarde por una *Antología de La Diana*), en la cual colaboraron italianos como Croce y Di Giacomo, entre otros, y extranjeros como Unamuno, Tristán Tzara y escritores japoneses, haber revelado al entonces desconocido Ungaretti. Se trata, por lo tanto, de documentos de excepcional interés, si se tiene presente también la escasez de noticias sobre la vida de Ungaretti en ese período. Surgen de allí elementos esenciales para una reconstrucción no sólo más completa, sino también más exacta de las vicisitudes del poeta, sobre las cuales se detiene Piccioni en la treintena de páginas que encabezan el volumen con el título de "Ungaretti, la poesía, la guerra".

Sin embargo, al advertir la importancia de la contribución de esta iniciativa editorial al estudio y a la valoración de la vida y la obra de Ungaretti, uno se pregunta si tal reconstrucción de un período de la existencia del poeta proviene realmente de un "epistolario" (hasta hoy totalmente inédito), como se dice en la portada del libro. Un escritor argentino, Nicolás Cócara, en una publicación de la "Fundación Gherardo Marone" de Buenos Aires, de agosto de 1975 (en Buenos Aires ha vivido hasta febrero de este año 1980 la viuda de Marone, Delia), *Unga-*

retti soldado (*Estudio, epistolario, traducción y bibliografía*) dio a conocer, en efecto, esas cartas de Ungaretti a Marone, con la precisa indicación de que se trataba de una "correspondencia inédita hasta al fecha". Esa publicación argentina abarca todas esas cartas (además de una de 1920 y catorce de los años comprendidos entre 1940 y 1963), cuyo texto italiano fue revisado por Bruno Londero con traducción española de Delia E. Cecchi y, además, contiene fotografías de Ungaretti en Buenos Aires, solo o en compañía de Cócara, quien dedica una larga introducción a la vida y a la obra del poeta, con la evidente intención de contribuir a llamar la atención sobre ellas en aquel lejano país, al que Ungaretti, notoriamente, se sintió siempre muy ligado aun por razones familiares.

En la edición de Mondadori se cita el nombre de Cócara al final de un breve capítulo de "Noticias sobre Gherardo Marone", como autor de una "amplia introducción bibliográfica y notas" a *Gherardo Marone. Viaje al espíritu italiano*, publicado por la misma "Fundación Gherardo Marone" de Buenos Aires en el mismo año 1975. En cambio, Cócara, en las páginas 19-20 de *Ungaretti soldado*, había afirmado que esas cartas constituirían un complemento de la "investigación iniciada, por ejemplo, por De Robertis y por Piccioni, siempre admirable y casi exhaustiva".

Queda por preguntarse qué sitio les corresponde, en la historia de la crítica sobre Ungaretti, al volumen de Cócara, al de Marone y al de Piccioni, más allá de la obvia utilidad del primero por el conocimiento del poeta en el mundo de lengua española.

Giuseppe Carlo Rossi

Antonia Calderone, *Letteratura e politica culturale nelle riviste letterarie venezuelane (1968-1972)*, Messina, La Grafica, 1979, pp. 71.

Ha fatto bene l'autrice a dare alla stampa, riveduto, il nucleo essenziale della sua tesi di laurea sulle riviste letterarie venezolane tra il 1968 e il 1972, vale a dire dall'avvento del governo Caldera all'anno in cui, ritengo, la Calderone ha presentato la sua tesi di laurea. Un libretto, questo che si commenta, non di grande estensione, ma utile e interessante, anche per il breve discorso che la studiosa premette onde dare una visione adeguata della realtà venezolana, mondo dominato da una classe tesa al più ampio profitto economico, arginatrice, per evidenti motivi, della libera circolazione delle idee, quindi anche delle riviste.

Chiarisce l'autrice che in Venezuela non esiste più censura, ma non le sfugge che essa si esercita ugualmente: nelle riviste "ufficiali" — ossia sovvenzionate dallo stato o che sono espressione di un'intellettualità che si identifica col potere —, sia col rifiuto delle collaborazioni che con la mutilazione dei contributi, o anche attraverso una sorta di autocensura da parte di chi scrive, per poter pubblicare.

Situazione che non sorprende nel mondo latinoamericano, e non solo in esso, ma che duole veder confermata in un paese di tanto avvenire, se stiamo alla superficie delle cose. Non mancano tuttavia fogli coraggiosi, espressione in genere di

gruppi intellettuali più vivamente politicizzati, o comunque sensibilizzati intorno alla realtà del paese, unici veicoli, perciò, di qualche libertà espressiva, quindi di difficile sopravvivenza. Tanto più che, come sottolinea la Calderone, congiura contro le riviste, in Venezuela, la scarsità del pubblico lettore, la difficoltà della distribuzione, il fatto che la situazione culturale ed economica della maggioranza della classe popolare è un puro potenziale senza speranza.

In una nota finale la Calderone rileva come, con l'avvento di Caldera, prosecutore della politica culturale di Raúl Leoni, si effettui uno smembramento dell'intellettualità di sinistra, nel dividersi della lotta politica dalla letteratura. E' per gli intellettuali di sinistra l'inizio di un difficile periodo in cui il potere cerca di contaminarli e di asservirli, con l'avvio successivo da parte di essi di un lungo processo di recupero autocritico.

La storia delle singole riviste prese in considerazione — le più importanti per valore letterario e culturale —, l'esposizione dei rispettivi programmi, l'elencazione dei contributi, vale ampiamente a illuminare intorno alle vicende culturali e politiche venezolane degli anni presi a limite dell'indagine. L'autrice non si occupa delle riviste universitarie, ma credo sarebbe valsa la pena di farlo, anche per quanto riguarda lo specifico settore degli studi ispanoamericanisti, intesi in proiezione continentale.

Giuseppe Bellini

Antonia Calderone, *La violenza in "País portátil"*, Messina, La Grafica, 1979, pp. 61.

Il breve saggio della Calderone sorge all'insegna del ricordo del paese nel quale è vissuta, il Venezuela. Lo scritto è indicato dall'Autrice come composto da tempo e tratto quasi con pudore dal cassetto; confessione non retorica, che dà al lavoro una sua inedita freschezza. Gli affetti sono, con ogni evidenza, il punto di partenza, ma l'autrice affonda subito con padronanza nella realtà politica e culturale venezolana a lei ben nota. La Calderone, infatti, si muove con agilità in tanta materia, dimostrando inoltre un aggiornamento costante sui materiali scientifici e comunque una perfetta comprensione di quanto sta alla base dell'opera di Adriano González León, figura eminente tra gli scrittori venezolani contemporanei, il solo, in definitiva, che con *País Portátil*, premio "Biblioteca Breve" 1968, torni a richiamare l'attenzione della critica sulla narrativa venezolana, ormai dimenticata quasi completamente dai tempi di Rómulo Gallegos.

Il nuovo scrittore, pur uscendo da un clima culturale che per molto tempo mantiene contatti con quello rappresentato dal maestro, si afferma subito per novità di concezioni strutturali e stilistiche del romanzo e per una nuova visione della realtà venezolana, non più rappresentata dallo schema barbarie-civiltà, ma da un accentuarsi di conflitti molteplici, da un più marcato deterioramento della condizione venezolana.

Il saggio della Calderone s'incentra sul tema della violenza in Venezuela, che

Pais portátil porta efficacemente alla ribalta e le cui radici affondano in un passato coloniale lontano, di segno feudale, perpetuatosi nell'avvento della borghesia commerciale, nel ricorrere del personalismo politico, con tutti i soprusi e i drammi che comporta, prolungato, e forse accentuato ancora, dall'attuale asservimento del paese al capitalismo nordamericano, dall'avvento dell'era del petrolio, epoca apparentemente di prosperità per il Venezuela, in realtà di squilibri sempre più gravi.

Nel suo esame la Calderone si avvale di frequenti citazioni del testo di cui tratta, sempre efficaci, e di testimonianze critiche, per le quali, forse, una maggior contenzione sarebbe stata utile all'economia del lavoro, che peraltro si legge con interesse, tanto più che fino ad ora credo sia l'unico contributo italiano all'esame dell'opera di Adriano González León.

Giuseppe Bellini

AA.VV., *Poesía de la nueva Nicaragua*, "Nicarúac", 1, Managua, 1980.

Il primo numero della rivista "Nicarúac", nuova pubblicazione del Ministero di Cultura nicaraguense, diretta da Xavier Argüello H. e con un "Consejo Editorial" formato, oltre che dal "Comandante" Bayardo Arce, dagli scrittori Sergio Ramírez, Ernesto Cardenal, Daisy Zamora e Lizandro Chávez Alfaro, pubblica, tra altri contributi centrati sul tema della recente rivoluzione antisomozista, un'antologia piuttosto ampia della più recente poesia del Nicaragua: trentasette poeti, in settantasette liriche. Si tratta di sessantun pagine, comprendendo i riferimenti bibliografici relativi agli autori inclusi, e valgono ad aprire prospettive nuove circa lo sviluppo poetico di questo paese di notevoli lirici; da Darío a Alfonso Cortés, da José Coronel Urtecho a Pablo Antonio Cuadra, a Ernesto Cardenal, per non citare che i nomi più conosciuti fuori del paese.

I temi sono quelli del nuovo momento nicaraguense, della lotta rivoluzionaria e del trionfo successivo della libertà: si esalta la rivoluzione, si celebra Sandino, chi lottò e cadde nella lotta contro la dittatura, ecc.; anche l'amore assume nuovo accento alla luce della lotta, che implica lontananza e pericolo di morte. Un fatidico "No volverá el pasado" di José Coronel Urtecho e una cruda serie di "Paneles de infierno" del medesimo, inaugura un momento nuovo nella sua poesia; mentre "El Jicaró" di Pablo Antonio Cuadra riconduce la figura del martire Pedro Joaquín Chamorro, assassinato da Somoza e motivo primo della ripresa rivoluzionaria; Fernando Silva esalta, dal canto suo, il valore della guerrigliera, e Marco Cajina Vega denuncia un clima di violenza e di morte, ma anche di rinnovata freschezza per il Nicaragua; Jorge Eduardo Arellano canta la libertà riconquistata, ed Ernesto Cardenal i "Muchachos de *La Prensa*", gli assassinati dal regime. Ma le sfumature sono molte nell'unità del clima rivoluzionario.

Tuttavia di questa raccolta non mi colpiscono tanto la novità dei temi, l'inedito, spesso, della forma, il risultato artistico, quanto piuttosto il significato pro-

fondo che questa poesia finisce per assumere quale documento degli orrori della guerra, dell'inevitabilità del destino, che prende forma nei numerosi nomi di poeti caduti in combattimento. Come una triste litania si susseguono le indicazioni "Caído en combate": Ernesto Castillo, Myriam Guevara, Carlos Arroyo Pineda, Ricardo Sú Aguilar, Felipe Peña, quest'ultimo "caído en combate pocos meses antes de la victoria final", tremendo destino. Taluni di questi nomi ben noti, alcuni di essi addirittura amici.

L'antologia è, in sé, un'alta testimonianza del contributo concreto della poesia alla lotta per la libertà. Non vi è, perciò, ombra di retorica in questi versi, anche quando, come nel caso di Ernesto Castillo, si afferma l'inesauribilità della lotta nell'avvicendamento continuo di chi vive a chi muore, o quando lo stesso poeta prospetta la propria morte come un momento del grande cammino verso la vittoria finale. Toccante diviene perciò il verso del Castillo: "Larga es la lista/ de mártires revolucionarios,/ sé que es doloroso el camino/ de la liberación/ pero si caigo/ otro ocupará mi puesto/ y tal vez luche/ más tiempo que yo/ y su trabajo unido/ al que se ha hecho/ logre al fin/ la victoria. ("Larga es la lista").

Giuseppe Bellini

José María Arguedas, *Il Sesto*, traduzione di Angelo Morino, Torino, Einaudi, 1980, pp. 192.

Di José María Arguedas è stata pubblicata in Italia ormai quasi tutta l'opera, con un certo disordine, tuttavia spiegabile: ai primi due romanzi di maggior rilievo — è così come sempre si incomincia —, *I fiumi profondi* e *Tutte le stirpi*, è seguito *Festa di sangue*, e ora *Il Sesto*. Non resta, tra i romanzi, da pubblicare che *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, apparso postumo, nel 1971: Arguedas si era suicidato nell'anno precedente. Se osserviamo le date di pubblicazione in italiano dei testi citati, 1971, 1974, 1976, 1980 e se le confrontiamo con quelle delle edizioni originali, rispettivamente 1958 per *Los ríos profundos*, 1964 per *Todas las sangres*, 1941 per *Yawar Fiesta* e 1961 per *El Sexto*, vediamo come la scoperta di uno scrittore come Arguedas sia stata tardiva, rispetto a quella di autori come Vargas Llosa e García Márquez, per non citare che due dei nomi di maggior rilievo; essa si presenta piuttosto come un complemento alla diffusione del romanzo latinoamericano, quello del cosiddetto "boom", il cui effetto economico doveva essere prolungato con altri nomi. Fortunatamente Arguedas era scrittore di grande valore, ingiustamente sottaciuto anche in America per diverso tempo; e qui va dato atto al compatriota Mario Vargas Llosa, cui arrise ben diversa fortuna fin dalla pubblicazione de *La ciudad y los perros*, di essere stato il vero valorizzatore dello scrittore di cui ci occupiamo e il suo difensore. Non è da escludere che, unito a un carattere introverso, a una sempre problematica accettazione del mondo limegno, nel quale malamente si era inserito, nonostante la carriera universitaria, il poco generoso riconoscimento del valore della sua opera nell'ambito latinoamericano, insieme alla polemica sostenuta con Cortázar, sia stato uno dei motivi determi-

nanti del suo suicidio. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* è l'allucinante diario della premeditazione.

Cortázar rimproverava, e rinfacciava, ad Arguedas il suo provincialismo, l'esser rimasto legato a schemi di protesta indianista, l'incapacità di rinnovare il romanzo. Arguedas era invece un interprete originale e qualificato del mondo peruviano nel suo conflitto tra passato e presente, tra due componenti fondamentali ugualmente importanti, quella india e quella castigliana. La sensibilità di Arguedas dava voce nuova alla narrativa peruviana, ne faceva superare il realismo, per altro ancora così marcato anche in Vargas Llosa, con una nota lirica che apriva prospettive profonde nell'intimità del mondo indigeno. Cultore di questa civiltà, alla quale diede contributi scientifici rilevanti, lo scrittore era il più qualificato interprete del mondo nel quale aveva, pur essendo bianco, a lungo vissuto. Il risultato primo, ancor più che in *Festa di sangue* —, e in modo più valido artisticamente, a mio parere, che in *Tutte le stirpi*, successivo a *El Sexto*, — si ha ne *I fiumi profondi*, dove sul filo costante della memoria si afferma il contrasto tra mondo castiglianizzato e mondo indigeno, intesi rispettivamente come mondo del male e mondo del bene. L'intenso animismo, la nota di contenuto lirismo, la mitizzazione dei personaggi, l'accento autobiografico, danno al romanzo una originalità inconfondibile, dimensione inedita alla pagina.

Con *Il Sesto* Arguedas cambia totalmente scenario, scompare lo spazio naturale andino, quello che ne *I fiumi profondi* rappresentava la salvezza, di fronte al mondo chiuso del collegio e della città di Abancay prigioniera dell'egoismo. Il romanzo è tutto occupato dall'edificio lugubre del Sexto, il carcere di Lima dove Arguedas trascorre otto mesi come prigioniero politico, tra il 1937 e il 1938, al tempo del governo del generale Benavides, simpatizzante per il fascismo. E' un universo cupo, disperato e disperante, un blocco di miseria umana distribuita in un ordine rigido, su tre piani: al terzo i politici, al secondo i delinquenti non abituali, al primo gli assassini della peggior specie e i ladri. Un cupo inferno dantesco, gironi di indegnità, celle che sono abissi di vergogna; dove tutto ciò che caratterizza il mondo esterno nella sua gerarchizzazione negativa si ripete, fino alla violenza e alla prostituzione. Il romanzo è dominato dall'inquietante massa fetida e oscura, presentata fin dalla prima pagina quale luogo ripugnante: "Da lontano potevamo vedere, alla luce dei lampioni elettrici della città, la mole della prigione il cui fondo a malapena illuminato mostrava ponti e muraglie nere. Il cortile era immenso e senza luce. A mano a mano che ci avvicinavamo, l'edificio del Sexto cresceva. Camminavamo in silenzio. A una ventina di passi cominciammo già a sentire il suo fetore".

Spazio inquietante, ripugnante, abietto, il Sexto richiama il carcere in cui fa la sua triste esperienza il protagonista de *El Periquillo Sarmiento*, del messicano Lizardi, e, più indietro nel tempo, il lugubre scenario delle "gesta" di Pablo ne *La vida del Buscón* di Quevedo. Ma in questo universo negativo sopravvive anche un senso di umanità, una dignità umana che alberga incontaminata nell'intimo di chi viene dalle montagne. Così il "piurano" Don Policarpo rappresenterà la mano della giustizia contro il sadismo degli aguzzini; il delitto diverrà forma del riscatto. Una prospettiva diversa si impone sulla ricorrente integrazione del sistema carcerario: quella di un superamento della contingenza, nella speranza di un finale di

giustizia. Gabriel, evidentemente l'autore — come sempre la narrativa di Arguedas è autobiografica —, compie la sua esperienza senza abdicare alla propria moralità, tra il contrastante comportamento dei politici, divisi nel Sexto in comunisti e apri-sti, quindi in continua contesa. Proprio attraverso questo personaggio si proietta sulle pagine del libro una luce diversa, una nota di purezza e di semplice lirismo che, mentre già sottolinea il contrasto tra mondo del male e mondo del bene, permette al lettore di riemergere incolume dagli abissi della perdizione. Quel che è certo, ad ogni modo, è che il lettore non può desistere dalla lettura, trascinato dalla forma felice del narrare, resa del resto efficacemente nella traduzione.

Giuseppe Bellini

Héctor Bianciotti, *La ricerca del giardino*, a cura di V. Blengino, Palermo, Sellerio, 1980, pp. 234.

Héctor Bianciotti non è certamente uno scrittore molto noto al pubblico europeo; non parliamo di quello italiano, nonostante le molte aperture sull'America Latina e la sua letteratura, e ciò anche per l'insistenza talvolta eccessiva della nostra editoria, durante anni, su nomi affermati. Più noto lo scrittore è in Francia, dove ha posto la sua residenza, come altri scrittori della sua nazione, e si dedica ad attività editoriali, presso la prestigiosa casa editrice Gallimard, con tutto ciò che questo significa anche per la diffusione del proprio nome. Non si vuol qui essere maligni, ma l'importanza di operare a Parigi e da una delle "fabbriche" di cultura più importanti ha un indubbio vantaggio.

Detto questo occorre subito chiarire che il Bianciotti è scrittore di sicuri meriti; quindi la sua notorietà, nella misura in cui è stata raggiunta, è ancora inferiore a quella che le sue qualità meriterebbero. L'apparizione ora de *La ricerca del giardino* anche in traduzione italiana — il Blengino ha il merito di insistere sugli scrittori argentini — è da salutare come un felice avvenimento, poichè vale a far conoscere al nostro pubblico uno scrittore così rilevante. Il romanzo è una illuminante introduzione a un mondo narrativo di estremo interesse, che si qualifica per la ricerca dell'identità, problema che anima altri scrittori argentini, soprattutto Sábato, Cortázar, Borges. A quest'ultimo, anzi, il Bianciotti è stato avvicinato: si è giunti a qualificarlo come il suo "unico e autentico erede"; ma nulla è più falsamente, e inutilmente, propiziatorio, nei confronti del lettore, di questo giudizio: se di Borges è, infatti, profonda l'orma nella narrativa argentina, quindi plausibilmente visibile anche nell'opera del Bianciotti — per talune preferenze lessicali, oltre che per la sottigliezza dialettica dell'indagine interiore —, tuttavia essa si afferma per una piena, e vigorosa, originalità.

La ricerca del giardino è una rinnovata conquista del "tempo perduto", alla maniera proustiana, se vogliamo; ma soprattutto è meditazione intorno al proprio essere, processo di faticoso perseguimento di una identità personale da parte del personaggio monologante, e in essa confluenza di esperienze molteplici, di piani temporali che di volta in volta si definiscono con chiarezza o si confondono e ac-

cavallano. Il meccanismo interno del romanzo è la memoria. Il protagonista, giunto al momento cruciale della propria esistenza, quello in cui tutto si presenta labile, confuso, senza radici, privo di prospettive nel futuro, prova irrimediabile la necessità di far luce su se stesso e intorno a sé. Di qui l'avvio del meccanismo della memoria, che affonda nell'età mitica dell'infanzia, evocando una famiglia di immigrati italiani — con ogni probabilità piemontesi —, un grigio mondo crudele dominato da un padre dispotico e irascibile, dio negativo, caratterizzato da una totale passività femminile, tra vaghi barlumi di umanità e di affetti, rudemente contenuti — la madre, la sorella —, funestato da rifiuti disperati della vita — il suicidio della zia e del cugino —, affondati nel silenzio come fatti vergognosi, quindi ancor più opprimenti.

Il giardino della casa di campagna, nell'ossessione dell'infinita monotonia della pampa — ben lungi, quindi, dallo spirito borghesiano —, prefigura per il protagonista un mondo diverso, altro, che apre vaghe prospettive possibili oltre i confini del campo. Ma sarà la dura realtà del collegio e più tardi, nella capitale — evidentemente Buenos Aires — l'incontro con l'*Esteta*, dio olimpico, indifferente, e pur determinante per il cammino letterario del predestinato. Segue l'inevitabile esperienza parigina, ove avviene l'incontro fatale e decisivo con la *Dama*, dea anch'essa di facoltà molteplici nel mondo dell'arte, e con un misterioso *Cieco*, probabilmente Borges, dalla cui presenza emana "una sorta di santità laica che lo mostra come avvolto fra nubi", e di fronte al quale i presenti sembrano "fallaci, disseccati" (p. 95).

Gli oggetti dell'esperienza si succedono con segni che la memoria decifra, o tenta di decifrare. Ma è certo fin dall'inizio che la ricerca non sfocerà che in una affermazione del valore dell'infanzia e della sua sostanza di realtà unica: "Solo l'infanzia, felice o funesta, è reale. Solo l'infanzia e, nell'arco della vita, i momenti che ci restituiscono i suoi frammenti, i suoi paesaggi, i suoi fantasmi: non c'è altro paese, non si è di nessun altro paese" (p. 88). E il giardino è in definitiva prefigurazione della morte, "simmetria ultima in cui si acquieta ogni pena".

Nella nota introduttiva, il Blengino tende a mitizzare, seguendo schemi noti, nella letteratura argentina, per effetto di un vuoto culturale del passato — di cui si fa colpa, inevitabilmente, alla Spagna colonialista — e di un presente composito, un conflitto tra il "qui" e l'"altrove", in bilico tra l'America e l'Europa, sottolineando il ricorrere del "viaggio". Direi che, più semplicemente — ma ciò non toglie che le argomentazioni del prefatore siano suggestive —, nel libro del Bianciotti la ricerca è tesa a stabilire un'identità personale, in questo senso più profonda nelle sue dimensioni e immediatamente operante sul lettore.

Giuseppe Bellini

Guillermo Cabrera Infante, *La Habana para un Infante difunto*, Barcelona, Seix Barral, 1980, pp. 713.

Il vivacissimo, polemico, e polemicamente affrontato, scrittore cubano, autore di testi tra i più rilevanti nella narrativa ispanoamericana contemporanea, come *Tres tristes tigres*, premio Biblioteca Breve nel 1964, e *Vista del amanecer en el Trópico* (1974), oltre a saggi non di minor rilievo, ha pubblicato questo libro nel 1979, giunto alla terza edizione già agli inizi del 1980. Libro voluminoso, di oltre settecento pagine, la cui lettura rappresenta una sconcertante, sempre avvincente avventura.

La Habana para un Infante difunto si rifà per il titolo alla composizione musicale nota di Ravel, *Pavana pour une Infante défunte*, e fin da questo richiamo, che suona strano e suggestivo al contempo, desta l'attenzione del lettore. Ma qui l'*Infante* è in realtà un *Infante*, l'autore, la *Pavane* è *La Habana*, città ove lo scrittore ha trascorso la giovinezza, come sempre periodo intenso che si imprime profondo e definitivo nell'uomo: il quale, giunto a un determinato momento della vita, a quella che dovrebbe essere l'età riflessiva, si volge, sul filo della memoria, a riscoprire le forme, a coglierne il valore unico, determinante, nelle trascorse esperienze.

Sorge a questo punto il problema: lo scrittore, in questo romanzo, libro della memoria, rievocazione del passato alluso, parla di se stesso, oppure no? Si tratta della sua autobiografia, oppure il personaggio è, in realtà, un ente della finzione narrativa? Sono forse i fatti modificati dall'invenzione, su un fondo di verità essenziale? La risposta inquieta taluni commentatori, alcuni intervistatori del romanziere, che da lui hanno preteso il chiarimento del problema. Col risultato scontato, in un "inventore" e in un personaggio come Cabrera Infante, di ottenere risposte "despistantes", se non addirittura recise negazioni, comunque manifestazioni di disimpegno, non giustificate solo dall'eccentricità, se vogliamo, o per dirla in parole più chiare, dal carattere difficile del personaggio, ma dalla natura stessa del libro, che afferma una concezione dell'autobiografia diversa da quella corrente.

Chi scrive di sé, infatti, in un libro di memorie — riferiamoci quale esempio immediato, per il nostro settore, al Neruda di *Confieso que he vivido* — non solo mira a stabilire un tragitto cronologico illuminante, ma fin dall'inizio si rivolge al lettore come a proprio interlocutore naturale e imprescindibile, pur senza mai menzionarlo né implicarlo direttamente. Il fine dell'autore di memorie autobiografiche è di far luce sul proprio comportamento in un'epoca in cui chi scrive è cosciente di aver avuto un ruolo comunque degno di interesse. Cabrera Infante, al contrario, non mostra, almeno visibilmente, simile ambizione — che pur deve avere — e tende unicamente a richiamare se stesso a se stesso, proiettando come su uno schermo in continuo e frenetico mutamento la propria figura, come quella di un personaggio estremamente sfaccettato, vero protagonista romanzesco, come tale vitalissimo e imprevedibile, vivo appunto in quanto imprevedibile.

Sarà il caso per *La Habana para un Infante difunto* di tirare in ballo una volta ancora il riferimento proustiano? O il Flaubert dell'*Education sentimentale*? E'

moda farlo, ma ritengo che qui, anche se assistiamo a un' "educazione sentimentale" sui generis, tutto sia diverso. Benché, come in ogni risultato del laboratorio della memoria, nel libro di Cabrera Infante si colga il senso profondo del tempo perduto e alla fin fine di sentimenti si tratti, nella serie di maniacali tensioni all'avventura erotica da parte del protagonista.

E' vero che diversi elementi della biografia dell'autore sono verificabili facilmente nel libro, diciamo pure nel romanzo, come del resto lo sono, ma qui apertamente dichiarati, nel romanzo di Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor* — anche se recentemente lo scrittore peruviano si è divertito a negarne la veridicità —; e tuttavia la vivacità dell'azione, il gioco sempre vivo dell'ironia, la nota di umorismo continuamente presente, il prendersi gioco di fatti e di persone, attraverso interessanti giochi espressivi e di vocabolario, allusioni, modificazioni e storpiature intenzionali di richiami culturali — titoli di opere, proverbi, modi di dire, frasi correnti... —, che hanno un loro effetto diretto sul lettore, mentre implicano una dominante presenza dell'autore in ogni pagina, in ogni vicenda, contribuiscono alla creazione di un personaggio a pieno titolo romanzesco.

Non che per romanzesco si intenda pura "ficción"; tutto, anzi, si afferma come pienamente possibile, plausibilmente reale. Ma il personaggio è ciò che più colpisce e quindi attrae il lettore, facendogli perdere di vista il riferimento autobiografico all'autore, rendendolo sempre meno importante, interessato com'è direttamente alla successione dei fatti, nel previsto e nell'imprevisto, nello scontato e nel sorprendente.

Non v'è dubbio, ad ogni modo, che lo sfondo della vicenda corrisponda agli anni giovanili di Cabrera Infante, dal suo giungere all'Avana nel 1941, ancora bambino, agli anni successivi al primo matrimonio, 1953, con l'esperienza, quindi, della scuola, poi dell'avvio all'attività di critico cinematografico per il settimanale popolare "Carteles", del quale nel 1957 — lo ricorda il risvolto della copertina — diverrà capo di redazione. Dal 1951 al 1956 Cabrera Infante si afferma come scrittore e critico, ottiene premi letterari, fonda la "Cinemateca de Cuba", e nel 1959 dirige l'Istituto del Cinema e la rivista letteraria "Lunes de Revolución", fino alla sua chiusura, nel 1961. Ma lo scenario de *La Habana para un Infante difunto* si estende anche ad anni imprecisati, comunque immediati alla nascita del primo figlio. Ciò che allo scrittore importa, è evidente, non è stabilire una cronologia, fissare date, ma evocare climi interni: la gioventù misera, la scuola, la lenta ascesa e, soprattutto, la serie incredibile delle tentazioni erotiche di ogni tipo, soddisfatte o più frequentemente insoddisfatte e frustranti, fino all'esplosione di un successo che si afferma in iperboliche ed esaltanti prestazioni.

Il personaggio del libro si presenta alla fine come un maniaco dell'erotismo; la donna, poco importa se avvenente o no, esercita un'attrazione instancabile. Di qui gli infiniti agguati nei cinematografi, l'estenuante elaborazione di una strategia d'approccio che si risolve ora in serie di fallimenti, ora in ibridi contatti o in successive manifestazioni di autonomo soddisfacimento. Il nuovo Casanova è qui, senza il fascino del personaggio alluso, ma certo con un suo innegabile fascino, quello di un essere che si apre alla vita in un ambiente sconcertante, l'Avana dell'epoca, inferno e paradiso allo stesso tempo, luogo, comunque, spasmodica-

mente amato dal protagonista, quale unico modo di vita e di realizzazione di se stesso.

Il libro attrae non certo per l'ibrido della materia di cui è fatto — che pure in non pochi momenti riesce a sublimarsi, fin nell'esaltazione lirica dell'atto masturbatorio, oltre che di quello sessuale vero e proprio —, ma per l'inesauribile vitalità di ogni pagina, per l'interminabile novità espressiva. Il testo conferma, infatti, in Cabrera Infante un dotatissimo scrittore, nell'invenzione come nell'espressione. Ma se per taluni estesi momenti, come la parte centrale del romanzo, è l'invenzione linguistica ad attirare predominantemente, per altri è la finzione narrativa ad esercitare preminente interesse sul lettore. Così nell'evocazione dell'infanzia e del terribile falansterio in cui il ragazzo fa le sue prime esperienze, con aperture straordinarie sul composito quadro di un umano disastro, in scene indimenticabili di cupo fulgore. E quindi l'*Epilogo*, simbolica e inattesa chiusa che si costruisce in una sconcertante surrealtà vaginale, naufragio e risucchio dell'ossessionato adoratore del sesso femminile negli inquietanti meandri uterini.

Successione infinita di sequenze monocordi, che tuttavia hanno il pregio di scavare sempre più nel profondo, *La Habana para un Infante difunto* è come un film di appassionato svolgimento. Cabrera Infante ha fatto tesoro della passione e della competenza cinematografiche, dell'esperienza di critico in questo campo. La ricerca della donna non è senza significato nella sua spasmodica tensione, come non lo è il naufragio finale: la felicità è, in sostanza, una ricerca infinita, non un raggiungimento definitivo.

Giuseppe Bellini

Manuel Puig, *L'impostore. Ricordo di Tijuana*, a cura di A. Morino, Torino, La Rosa, 1980, pp. 147.

L'opera di Manuel Puig è ben nota ormai in Italia, ma ora l'editrice La Rosa presenta questi due inediti che inducono a riprendere il discorso sullo scrittore argentino. Si tratta di due sceneggiature non pubblicate finora nel testo originale e per le quali, o meglio specificamente per questo libro, l'autore ha scritto un prologo di estremo interesse.

Anzitutto ne *L'impostore* e in *Ricordo di Tijuana* si riconferma, ed è logico, per la natura stessa delle due opere, lo stretto rapporto di Puig con il cinema, attestato del resto fin dal suo primo romanzo, del 1968, *La trahición de Rita Hayworth*, e confermato dai successivi, fino a *El beso de la mujer araña*, dove il protagonista vive intensamente una serie di mitologie dello schermo. Siamo a conoscenza che lo scrittore ha studiato a Cinecittà, abbandonando poi la regia per il romanzo. Nel prologo menzionato, ora il Puig spiega questa sua decisione, chiarendo così la genesi delle due sceneggiature proposte. Lo scrittore confessa apertamente le sue delusioni, quelle delle esperienze nell'ambito del cinema realista allora imperante a Cinecittà, e quindi il ripudio di esso per approdare alla narrativa, con sollievo, per una necessità di capire meglio la realtà sfuggendo alle costrizioni della

scuola. E tuttavia la tecnica cinematografica ha lasciato orma profondissima in Puig, tanto da qualificarne lo stile di narratore, dando frutti rilevanti nel modo originale di affrontare e di interpretare la realtà.

Nelle due sceneggiature qui proposte la lezione allusa è di fondamentale peso. Ne *L'impostore* lo scrittore si ispira all'omonimo racconto di Silvina Ocampo, che riscrive in chiave filmica, sul tema inquietante del *doppio*, la presenza di un *altro* che finisce per divenire assillante, persecutoria, in un gioco di crescente realtà-irrealtà, drammatico, allucinante. *Ricordo di Tijuana* è, invece, come avverte Puig nel prologo, un tipico film del genere in voga a Messico verso la fine del 1944, quello di "cabaretera", una sorta di film nero che fu poi riproposto con successo nel 1978. Entrambe le sceneggiature sono, come le definisce l'autore, "metafore sulla realtà, brevi riflessioni, in chiave fantastica e non realista". E' la tendenza preferita di Puig. *Ricordo di Tijuana* è, in fin dei conti, un drammone a protagonista femminile: una prostituta, perversa e angelica nello stesso tempo, calcolatrice e infida, ma anche generosa e spontanea, vittima comunque predestinata. Il lettore segue con attenzione il susseguirsi di situazioni, in gran parte scontate, prevedibili, e tuttavia interessanti a livello corrente. Più accattivante *L'impostore*, anche se non troppo nuovo per tema, e ciò per il clima di tesa schizofrenia, per una certa "suspense" che si mantiene efficacemente per gran parte della narrazione, per l'accumularsi delle elucubrazioni. Tensione, quindi, in quest'ultima sceneggiatura, facile clima romantico, in un esorbitare di luci e di ombre, in *Ricordo di Tijuana*.

Delle due opere il Puig scrive che si possono forse interpretare come allegorie di qualche suo conflitto personale, segreto anche per lui; sono "Allegorie, sogni, che si possono plasmare in pochi tratti, che si adattano alle esigenze di sintesi del cinema. I nostri sogni di ogni notte non sono forse modelli di sintesi? Cinema e sogni vanno bene insieme".

L'apporto delle due sceneggiature alla fama di Manuel Puig non ritengo sia determinante; e tuttavia esse valgono a confermare una volta ancora le qualità di artista dello scrittore, l'agilità con cui egli si muove in un genere che, pur tra molte sfaccettature, resta fondamentalmente lo stesso: quello di una quotidianità disincantata, depurata di ogni mitologia, corrispondente a un livello umano per il quale ogni evasione sembra vietata. Che è il suo modo di attingere, di denunciare, la condizione del nostro tempo.

Giuseppe Bellini

* * *

Eduardo Lourenço, *O Complexo de Marx ou o Fim do Desafio Português*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1979, pp. 263 + VII.

Sobejamente conhecido como crítico literário, E.L. é também uma das mentes mais lúcidas na análise da realidade portuguesa do pós 25 de Abril. Colabora-

dor de revistas e jornais, publicou diversas obras ¹, das quais a última foi *O Complexo de Marx*.

Para melhor enquadrarmos esta obra, convém recordar que, no período em que os vários ensaios foram escritos, a esquerda portuguesa, depois de ter dado corpo a uma Constituição das mais progressistas da Europa de hoje, e apesar de ser numericamente maioritária, se encontrava constantemente na defensiva, abrindo espaços políticos e operativos à direita. A análise das causas desta contradição é-nos proporcionada por E.L., mediante uma recolha de escritos seus publicados na imprensa diária e semanal, desde Abril de 1976 a Dezembro de 1978.

Pondo em epígrafe ao primeiro artigo (*O Socialismo ou o Complexo de Marx*) as palavras de Gramsci: “O Antigo morre e o Novo não consegue nascer”, o A. indica de imediato uma primeira, “dilacerante”, questão teórica da esquerda europeia, “porque o marxismo continua no essencial a ser o lugar da nossa cultura teórica, a fonte da nossa capacidade de criticar o capitalismo”. Partindo destas premissas, E.L. define o que entende por “complexo de Marx” (“Só os *comunistas* têm e são uma ideologia. Que alguém tente pensar qualquer coisa de coerente sob a rubrica *pensamento socialista*: é a ocasião propícia para se aperceber do vazio ou do carácter brumoso de tal pensamento” — p. 11), complexo esse, “ao mesmo tempo, de inferioridade e de culpa, de toda a cultura ocidental que não se cobre com o manto ‘científico’ de Marx” (p. 11). Mais adiante, e para que seja clara a sua posição em relação ao marxismo, afirma: “infelizmente, um dos caracteres mais paradoxais do marxismo vulgar (...) é o de não ter espaço teórico para compreender o *fenómeno Marx e o marxismo* nos termos em que o mesmo Marx compreendeu e diz que devem compreender-se *todos* os fenómenos históricos”, isto é, como uma “leitura datada mas não *revelação* trans-e-supra histórica” (p. 12).

E.L. prossegue na análise teórica da questão socialista, quer em termos éticos (*Socialismo e Ética*), quer relacionando-a com o marxismo (*Socialismo e Marxismo*). Do ponto de vista ético, esclarece que, se os partidos socialistas quiserem ter uma identidade ideológica própria, que se distinga da matriz marxista de que nasceram, e de cuja influência não é fácil libertarem-se, terão de reconhecer que “é o Socialismo que deve moldar-se sobre as exigências imprevisíveis da experiência histórica das sociedades” (p. 248). Em relação ao marxismo, apresenta um itinerário extremamente dialéctico, que passa através da análise dos comportamentos dos partidos socialistas europeus os quais, privados de uma ideologia própria, se vêem obrigados, ou a converter-se à social-democracia, ou a tentar “estruturar-se prática e ideologicamente como um partido socialista de tipo *novo*, repensando a fundo *toda* a tradição socialista, sem exclusões, e entre ela, a tradição marxista”. Assim, a questão socialista é posta nos seguintes termos: não se ser “*obrigatoriamente marxista* no sentido de que os partidos comunistas o são, mas

¹ As obras posteriores àquela data são, em ordem cronológica, as seguintes: *Os Militares e o Poder*, Lisboa, 1975; *O Fascismo nunca existiu*, Lisboa, 1976; *Situação Africana e Consciência Nacional*, Lisboa, 1976; *O Labirinto da Saudade-Psicanálise mítica do destino português*, Lisboa, 1978.

também não *ressentidamente antimarxista* como a social-democracia o é” (p. 54).

É igualmente com base neste quadro teórico que o A. analisa o comportamento da esquerda portuguesa e particularmente do Partido Socialista. O seu olhar lúcido fixa-se na contínua demagogia das cúpulas, acompanhada por técnicas de organização do consenso típicas do século passado. Na prática política, a linha do P.S. procura favorecer projectos de reestruturação capitalista, tentando tirar à classe operária e camponesa o que a revolução de 25 de Abril e a consequente Constituição lhe tinham concedido. Como consequência desta demagogia e deste usar à direita uma força potencialmente de esquerda, a direita atreve-se já a fazer ataques mesmo pessoais a homens em vista da revolução de Abril (*O Melo-Antunismo, A Figura Presidencial*, etc.), que passam com a cumplicidade de órgãos de informação mesmo estatais. O A. demonstra que, na utilização de tais processos, a direita segue uma sua lógica, estúpida, grotesca, ingénua, ou perversa, mas coerente. Pelo contrário, a esquerda parece não a possuir. Tal acusação é formulada com maior nitidez no artigo que parafraseia a célebre polémica entre Marx e Proudhon, e que se intitula *Socialismo da Miséria ou Miséria do Socialismo*. No conjunto de contradições do P.S. que nele denuncia, o A. identificou as razões da involução que se verificou em Portugal a partir de 1976. No entanto, ele não se abandona a queixumes de ‘camarada traído’, mas, pelo contrário, tenta, com a coerência de um militante socialista, sobretudo nas *Notas à Margem da Crise Geral do Socialismo*, propor uma alternativa concreta à actual prática política da esquerda portuguesa. Nasce, assim, a ideia de que objectivamente existe um espaço político que é deixado pela incapacidade de comunicar entre o P.S. e o P.C. Põe, portanto, o problema da formação de um partido novo (*Para uma Formação Socialista de um Tipo Novo*). Partindo de uma citação de Antero de Quental, e servindo-se de algumas categorias marxistas, E.L. conclui que, no caso de se manter a actual incapacidade de comunicação entre os partidos de esquerda, “é em Portugal e em termos portugueses que nós temos não só a possibilidade mas a obrigação de propor e tentar essa forma de *neo-socialismo* que concilie não apenas em ideia mas na vida corrente um “socialismo” genérico e uma “liberdade” vaga, uma *esperança socialista* em todas as suas dimensões, sem esquecer que esse desafio tem lugar num país com graves problemas básicos por resolver e com tendência a esperar a solução deles de intervenções providenciais ou mágicas” (p. 174). E é dentro desta lógica de pensamento que é possível traduzir na prática um socialismo que conceba finalmente o poder, não “como vontade de poderio pessoal ou grupal, mas como o *Lar comum*, o lugar-comum de uma vontade popular sem sujeito próprio por ser apenas a expressão activa, responsável e revogável dos interesses históricos da comunidade nacional, vivida e concebida como *pátria dos trabalhadores*, conscientes e capazes de se autodeterminarem através da assunção do seu próprio destino” (p. 175). Nesta análise, E.L. mostra de novo a sua extrema lucidez no modo de afrontar os problemas portugueses e internacionais do marxismo.

Maria Teresa Gil Mendes da Silva

Maria de Lourdes Belchior, Maria Isabel Rocheta e Maria Alzira Seixo, *Três ensaios sobre a obra de Manuel da Fonseca. A Poesia, O Fogo e as Cinzas, Seara de Vento*, Lisboa, Seara Nova/Editorial Comunicação, 1980, pp. 117.

O volume apresenta três ensaios que, partindo de metodologias diferentes, propõem uma leitura de textos, também diferentes, do conhecido e porventura mais orgânico representante do neo-realismo português. Eis os seus títulos: “Da poesia de Manuel da Fonseca ou a demanda do paraíso” (Maria de Lourdes Belchior); “Sobre ‘O Fogo e as Cinzas’ de Manuel da Fonseca” (Maria Isabel Rocheta); e “O romance rural na perspectiva neo-realista: ‘Seara de Vento’ de Manuel da Fonseca” (Maria Alzira Seixo).

O primeiro é o produto de uma atenção desenvolvida ao longo de um percurso assinalável e que mereceu a Maria de Lourdes Belchior outras intervenções, muitas delas orais, além do grau de interesse já manifestado pelo poeta nos escritos “A poesia neo-realista” (*Palestra*, 1962) e “Poesia portuguesa contemporânea; a ‘Geração de 40’: I — Novo Cancioneiro e Poesia Nova” (*Brotéria*, 1963). A autora, interrogando-se por que razão a poesia de Manuel da Fonseca não apresenta os chamados “estigmas” do neo-realismo, esboça agora uma “caracterização” poética que identifica essencialmente o espaço autobiográfico ou, mais correctamente, que se propõe analisar “de que maneira poesia e biografia, poesia e geografia, poesia e ideologia se articulam nos textos” (p. 16); e é até sobre este último binómio que mais se afirma a observação textual, visto que é afinal a partir daí que se demonstra a ausência dos “estigmas” citados. Maria de Lourdes Belchior pôde então elaborar uma síntese: “a adequação de uma prática literária a uma teoria ideológica fez-se sem escravidão da poesia” (p. 34), o que certamente vem contrariar a conhecida tese de Eduardo Lourenço da absorção do significante pelo significado.

O segundo apresenta uma leitura de *O Fogo e as Cinzas* considerando a colectânea como um todo coeso, sublinhando “os traços comuns às várias narrativas, em prejuízo da especificidade textual de cada uma delas” (p. 54). Para a autora, o processo de narrar manifesta-se, em Manuel da Fonseca, igual ao de recordar, pelo que se interpreta a ausência de transformações das personagens como uma valorização do tempo anterior perante a perplexidade ou não entendimento em relação ao tempo futuro. Trata-se, com efeito, como salienta a autora, de “um espaço de clausura, de que as personagens não podem libertar-se” (p. 61), embora seja nítido, quanto a mim, um percurso de mal-estar e uma revolta interior que se manifesta impotente contra uma atmosfera de sentido opressivo. O que aqui se põe em causa é um desenvolvimento sem progresso que, num dado momento, conduziu à degradação da qualidade da vida.

A este respeito, convém observar que a matéria narrada diz respeito a grupos sociais mal definidos, quase sempre na área do subproletariado ou, no máximo, da pequena burguesia rural. Os camponeses, com efeito, surgem como uma espécie de fundo, por referências indirectas e, de qualquer modo, as personagens de *O Fogo e as Cinzas* não revelam a mínima consciência de organização social para que

possam ser vistas, como faz Maria Isabel Rocheta, como representantes das "classes trabalhadoras a que o materialismo dialéctico atribui o processo de transformação da realidade" (p. 67).

O terceiro, de Maria Alzira Seixo, partindo da evidência de *Seara de Vento* como um exemplo modelar de romance rústico, procura analisar "como o modo neo-realista da composição do romance rural pode significar literariamente" (p. 89). A partir de três planos de análise (configuração deíctica; sentido narrativo; e personagens e figuras), a ensaísta estabelece de modo rigoroso como os três planos do romance se organizam e interferem para produzirem uma significação fundamental: "a afirmação da necessidade de um processo que vai da solidão e da divisão à solidariedade organizada" (p. 100). Essa interferência produz uma irradiação significativa ("carga indicial", na terminologia de M.A. Seixo) a partir dos elementos básicos da narrativa, técnica que muito justamente é posta em evidência como um estilema fundamental da ficção de Manuel da Fonseca.

A análise textual aplicada a obras diferentes do autor neo-realista veio revelar afinal a sua grande unidade, aliás já intuída por Mário Sacramento num dos seus agudos *Ensaíos de Domingo* mas agora iluminada por um trabalho de inegável rigor; e ainda a atmosfera opressiva de "huis-clos" (ou "espaço de clausura"), cuja carga simbólica não escapa à observação inteligente de Maria Alzira Seixo e que traduz o desamor por um espaço temporal, constituindo, portanto, um dos núcleos de um programa ideológico.

Completa o volume um elenco de obras, de que é também responsável Maria Alzira Seixo, e que é apresentado como "subsídios para o esabelecimento de uma bibliografia da obra de Manuel da Fonseca". Não obstante a declaração prévia de elenco subsidiário, estranha-se, porém, a ausência de contributos fundamentais, como o de José Fernandes Fafe, responsável por uma edição de *Poemas Completos*, ou o de Alexandre Pinheiro Torres (do qual apenas se menciona um artigo de 1963), para só referir dois exemplos.

Manuel Simões

* * *

Giuseppe Grilli, *La letteratura catalana. La diversità culturale nella Spagna moderna*, Napoli, Guida Editori, 1979, pp. 213.

Il volume di G. Grilli (a dispetto forse del titolo) non è un manuale di letteratura catalana, ma un libro composito, risultante da una raccolta di scritti, in parte inediti, attraverso i quali l'autore intende offrire "un'idea della letteratura catalana moderna, degli intellettuali che l'hanno scritta e del pubblico che ha letto i testi e li ha ignorati... con una minima, ma sufficiente, autonomia rispetto ad altre letture".

Il Grilli, che ha trascorso un certo periodo di tempo (dal 1969 al 1972) a Barcellona come lettore d'italiano in quell'Università, facendo una professione di fede si dichiara "catalanista", e indica al lettore la sua chiave di lettura, che consiste in uno sforzo rivolto a capire fino in fondo la storicità della letteratura

catalana, ad intendere "come e perchè si rivendichi prima, si stabilizzi poi, [in quest'area] una tradizione moderna di letterarietà".

Partendo da tali presupposti, appare chiaro che l'approccio dell'A. non rimane in superficie, tanto più che la trattazione è sorretta da un'informazione minuziosa (di cui sono indizio le numerose note poste in calce ad ogni pagina) e l'analisi descrittiva degli autori, delle opere e dei movimenti è compiuta attingendo direttamente ai testi.

Il volume si articola in due parti. Nella prima, che comprende gli scritti inediti, apprezzabile è lo sforzo compiuto da Grilli per esporre, con precisa chiarezza divulgativa, alcuni concetti preliminari (p. es., il "Valore d'uso del catalanismo" o "La questione della lingua") e di affrontare i nodi problematici relativi ad una definizione della letteratura catalana moderna.

Uno dei problemi più interessanti è quello della periodizzazione storico-letteraria della *Renaixença*. Dopo una breve ma acuta disamina della cronologia tradizionale, per cui il "magico" 1833 viene indicato contemporaneamente come fine della decadenza e inizio della rinascenza, il Grilli, ritenendo che questa data possa essere prospettata soltanto come valore d'uso non assolutizzabile, propone una cronologia più attenta. Partendo dal presupposto teorico dichiarato che la periodizzazione debba procedere per opere significative, e non per correnti o movimenti, e che soltanto quando ci sia "coincidenza in una data opera di un valore testuale omologabile e una rilevanza nella storia delle istituzioni culturali" si possa indicare una data sicura, l'A. distingue nel difficile percorso della *Renaixença* tre nodi centrali: 1) il periodo 1810-15; 2) gli anni 1830-40; 3) l'epoca compresa tra il 1859-60 e il '70-80.

La trattazione si snoda, appunto, secondo la periodizzazione prospettata: nel secondo capitolo, "La storicità della Rinascenza", vengono presi in esame il primo periodo (che non presenta alcuna coincidenza delle due serie, istituzionale e letteraria) ed il secondo (in cui non c'è ancora coincidenza, ma solo qualche giustapposizione). L'ultimo capitolo della prima parte, "L'identità ritrovata", è tutto riservato all'analisi del terzo periodo, che presenta coincidenze delle due serie. Purtroppo, in questa sede, non è possibile dare pienamente conto della fine analisi che lo scritto racchiude, soprattutto nel secondo paragrafo, dal suggestivo titolo "Le cattedrali della negazione", in cui l'A. esamina attentamente l'immaginario verdagueriano e il pragmatismo narrativo di Oller.

L'attenzione del Grilli si sposta poi, nella seconda parte (costituita da scritti già stampati tra il '72 e il '77) verso una approfondita e interessante esposizione del panorama storico-politico-culturale del Novecento. Il primo saggio, "Letteratura e società: le dicotomie del Novecento", è una rassegna dei vari movimenti culturali e politici, che hanno caratterizzato il panorama culturale catalano di questo secolo, dal novecentismo al modernismo, dalle avanguardie alle ultime riviste, nel secondo, "Teoria e pratica della scrittura", vengono analizzate più dettagliatamente le poetiche; mentre l'ultimo, "Scritturazione e cancellazione", è interamente ed esclusivamente dedicato ai due autori, Josep Carner e Gabriel Ferrater, che Grilli evidentemente predilige.

Anche gli scritti di questa seconda parte, non meno dei primi, si rivelano

stimolanti nella loro varietà di indagine metodologica e per le proposte di lettura suggerite.

Maria Teresa Morabito

Josep Pla, *Itàlia i el Mediterrani*, Barcelona, Ediciones Destino, 1980, pp. 695.

Pressapoco nel marzo del 1980 usciva per le edizioni Turner di Madrid un anonimo libello dall'eloquente titolo "Contra los franceses". Non sembra certo il momento per un'accoglienza favorevole nei confronti di questo tipo di scritti, certo si è che da più parti esso fu criticato con malcelato dispiacere, quando non addirittura lodato ("Bueno y justo es, beneficioso y saludable, que se escriban panfletos contra los franceses", scriveva la rivista *Cambio 16* — 6.IV. 1980, n. 435 — pur ponendosi un serio interrogativo sulla sua efficacia). Ora, tralasciando tutti i commenti che si possono fare su un simile lavoro, debbo confessare che leggendo l'ultimo volume della "Obra completa" di Josep Pla mi è venuto in mente un capitolo di questo libello dove l'autore mette in evidenza tutto quanto di bello e di buono, a suo dire, è giunto alla Spagna dall'Italia, definita "madre y maestra de la cultura europea". E' evidente come simile affermazione sia parziale e comunque non tenga conto di altre complesse realtà culturali che, quanto l'Italia, hanno contribuito a formare quella che si chiama generalmente (e, forse, inesattamente) "cultura europea". Il volume di Josep Pla, molto articolato e di piacevole lettura, sembra a volte condividere la tesi che abbiamo visto sopra, altre volte invece, schermato dalla sua ironia e dai molteplici riferimenti letterari di cui dispone, sembra che voglia solo scoprire una realtà trascurata tanto in Catalogna (in particolare), quanto in Spagna (in generale): l'Italia, appunto. Ma su questo ci soffermeremo più avanti.

Itàlia i el Mediterrani, pur essendo una confessione dell'autore dell'amore verso questo paese, risente di una ricerca che, al di là del dato personale, investe un'area molto vasta (tutto il bacino del Mediterraneo e, di riflesso, alcuni paesi del Centro e Nord Europa) dove la nostra penisola si pone come centro diffusore e crogiolo, creando, nel corso dei secoli, una composizione locale originalissima e fondamentale. E' chiaro che una lettura che ha la pretesa di esaurire un argomento o di definire un'"essenza" è sempre parziale. Crediamo, però, che sia indiscutibile questo ruolo anche se non ci sentiamo di sottoscrivere la sua posizione di privilegio rispetto ad altri elementi (cosa che invece hanno fatto molti osservatori europei). In una cornice d'interessi incrociati e contemporanei nei confronti dell'Italia (il n. 4023 del *Times Literary Supplement* del 2-V-1980 è dedicato a temi italiani così come il n. 1503 de *L'Express* in data 3-V-1980), abbiamo letto l'opera di Pla. Diamo per scontata la casualità della coincidenza di una tale quantità di scritti sul nostro paese; è certo però che tutto questo non può che influenzare il lettore. Chi scrive, infatti, ne è rimasto (senz'altro per l'ingenuità) colpito "emotivamente", e gli è stato difficile riordinare le idee (e soprattutto gli appun-

ti, che erano molti) per cercare di evidenziare alcune delle linee che si è soliti definire caratterizzanti.

Vediamo, dunque, l'ultima (speriamo solo per adesso) fatica di Pla. Essa è così strutturata: s'apre con la traduzione (dovuta allo stesso Pla) del capitolo della *Storia della letteratura italiana* di F. de Sanctis dedicato a Machiavelli. Seguono poi altre traduzioni (condite dalla sapida prosa dell'autore): la vita di Leonardo di Giorgio Vasari, ancora da de Sanctis sull'Aretino e da Vasari su Tiziano. Si continua poi con delle biografie originali (anche se evidentemente desunte da altre letture) di U. Foscolo, G. Leopardi e L. Pirandello. Queste ultime tre in particolare sono viste sotto una luce più personale, nel senso, cioè che l'autore le lega a dei particolari ricordi italiani sulle sue visite a Venezia, Ravenna, Bologna ed altre città. Siamo già a pagina 253. Si prosegue con "Notes sobre Itàlia", aneddoti, curiosità, riflessioni e ancora traduzioni da Leopardi, Emile Gebhart, de Sanctis, Alfredo Panzini.

Da p. 411 comincia "Les beceroles del Mediterrani" (alcune "nozioni elementari", come le definisce l'autore stesso, sui paesi rivieraschi): un bel viaggio lungo le coste del Mare Nostrum in un itinerario marino che comincia, manco a dirlo, dall'Empordà ("comarca" della Catalogna del Nord, dove lo scrittore è nato e, attualmente, abita), per finire, attraverso le coste francesi del Rossiglione, Linguadoca e Provenza, quelle italiane, quelle iugoslave, attraverso le isole greche dell'Egeo, il Medio Oriente, i paesi dell'Africa settentrionale, per finire, dicevamo, in Marocco, in vista dei bastioni della rocca di Gibilterra, nuovamente in Europa. L'argomento esposto in questo modo potrebbe far pensare ad un libro quanto mai scontato e, per molti, risaputo. In realtà non è così. La conoscenza della materia trattata e le fini osservazioni coloristiche inducono tutt'altro effetto anche in un lettore al quale il libro non sia esplicitamente indirizzato. Bisogna tener conto, infatti, che il volume si pone come "llibre sobre Itàlia, un llibre de noticies i d'impressions sobre aquest país, originat per l'intenció d'interessar a la gent del país que disposa d'una determinada curiositat" (p. 380). Lo scopo, evidentemente, non può essere altro che "promoure, en el nostre país, un interès", come ripeterà ancora più avanti (p. 683), e fin qui nulla d'eccezionale. Il fatto rilevante arriva quando, nell'invitare alla specifica conoscenza, lo fa in maniera tale, pur con dei limiti che vedremo più sotto, da appagare anche curiosità specifiche, potendo, in tal modo, ricostruire fatti oscuri perfino a un lettore italiano (anche se purtroppo siamo convinti che questo libro per ovi motivi non lo conosceranno, almeno nel nostro paese, in molti). Le traduzioni degli estratti presentati sono quasi sempre, nonostante alcune difficoltà oggettive, aderenti all'originale. Qua e là però il traduttore s'abbandona ad interpretazioni del tutto personali. Vediamone alcune: dice F. de Sanctis (*op. cit.*, ed. Feltrinelli, Milano, 1964³, vol. II, p. 497): "La libertà non voleva ancora morire". Traduce Pla (p. 16): "La historia no volia encara morir".

Narra il Vasari che Leonardo: "...studiò assai in ritrar di naturale, e qualche volta in far modelli di figure di terra; ed addosso a quelle metteva cenci interrati... Ed era in quello ingegno infuso tanta grazia da Dio ed una dimostrazione sì terribile accordata con l'intelletto e memoria che lo serviva, e col disegno delle mani sapeva sì bene esprimere il suo concetto, che con i ragionamenti vinceva e con le

ragioni confondeva ogni gagliardo ingegno". (Giorgio Vasari, *Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti*, A. Salani, Firenze, sd., p. 490). Ecco Pla: "...estudià molt retratant del natural i de vegades fent models en fang; en la pintura, hi posava molts valors enterrats... Hi havia en aquell geni infús tanta gràcia de Déu i una demostració tan terrible de la colleració entre el que feia i el seu esperit i la memòria que el servia; en el dibuix de les mans sabia tan bé explicar el seu concepte que amb el seus raonaments vencia i amb la raó confonia els enginys més preeminents". (pp. 58-59). Non ci soffermeremo su queste traduzioni, noteremo solo come "cenci molli interrati" diventi "molts valors enterrats". Questa, comunque, è pedanteria e lasciamo, invece, al lettore giudicare la validità delle versioni dei brevi (e senza dubbio insufficienti) esempi riportati. La visione del mondo e della vita del nostro autore certo si riflettono anche sul piano letterario. Pla è uno spettatore attento, ma non troppo, che invita a non preoccuparsi eccessivamente e ad accettare gli avvenimenti come essi vengono (p. 408), pensando soprattutto al presente ("carpe diem") e senza far caso al futuro. L'esistenza dev'essere indirizzata alla ricerca della quiete, della stabilità e dell'ordine — soprattutto politico — (p. 537), esprimendo attaccamento alla terra (mediterranea) e alla "pagesia" (noi diremmo "cultura contadina"), senso di disagio (se non addirittura timore) nei confronti della folla (o meglio della "massa") e amore per la solitudine meditativa (p. 622). Il passato è un valore costante ed un punto di riferimento, il futuro dev'essere ignorato non offrendo alcuna speranza, né la possibilità di realizzazioni migliori. Come si traduce tutto questo nello stile? La prosa è pacata, tranquilla, quasi l'autore stesse parlando. Costante è la presenza dell'ironia (una delle quattro forme della vita catalana secondo J. Ferrater Mora) misurata e temperata dal "seny" (potremmo dire "buon senso") dell'uomo vissuto, del "pagès" catalano (ma son certo che Pla specificherebbe, aggiungendo "del baix Empordà").

Questa, molto sommariamente, è la Weltanschauung dello scrittore di Palafrugell. Il libro è un'apologia dell'Italia, considerata positivamente sotto tutti i punti di vista (sostiene persino che "els trens són rapidíssims i perfectes" — p. 182 —. Ironia? Non mi sembra visto che lo ripete, assieme ad altre gustose valutazioni sui nostri trasporti — p. 450—), ma soprattutto sul versante della cultura. Pla ama gli scrittori e i critici che hanno amato l'Italia: da Valéry a Burckhardt, da Proust a Goethe (un po' meno), da Wincklemann (con riserve) a Stendhal. Una posizione di privilegio spetta però, ed è logico, a molti autori italiani. Arrivano poi i ricordi, il libro ne è pieno: gli incontri al caffè Greco di Roma, i compagni dei viaggi, le mattinate brumose dalle vetrate del Danieli di Venezia.

I colloqui di Pla con Pirandello, Croce ed altri, le gite sull'Appennino toscano alla ricerca di questo o quell'affresco...La conclusione, malinconica, del volume: "Tot s'ha acabat" (p. 679). Non gli resta che la "força per a viure en un racó qual-sevol, amb els quatre llibrots de sempre, en un estat de silenci i de solitud totals" (p. 678).

Qui riconosciamo solo parzialmente Josep Pla: restano i libri, ma dov'è finito "l'ottimismo vitale"? In questo quadro i difetti del volume (infinite ripetizioni, descrizioni non sempre azzeccate, allentamento della forza, tipica di Pla, dell'agggettivazione, ecc.) svaniscono e si perdono con le sue riflessioni e si suoi piccoli sorrisi, l'implacabile, incisiva ironia: "Moltes persones creuen que jo sóc un escrip-

tor. L'equivocació és total. El que jo sóc és un impertorbable xerraire, un apassionat de la dialèctica" (p. 162).

Tra le molte connotazioni a carattere esistenziale e le numerosissime a carattere letterario, ne esce un quadro del Mediterraneo se non completo (le tinte dedicate ai paesi africani sono molto tenui), certo affascinante e suggestivo. Un quadro dipinto da un uomo che ha vissuto, coi piedi ben piantati per terra, secondo i ritmi scanditi dagli eventi marini ("Jo sóc un home del Mediterrani", p. 413). E' forse la "morale della favola".

Patrizio Rigobon

Joan Vinyoli, *Cuarenta poemas*, selecció, versió y prólogo de José Agustín Goytisolo, Barcelona, Lumen (col. El Bardo), 1980, pp. 114.

Nella poesia catalana contemporanea, la voce di Joan Vinyoli (Barcelona, 1914), attiva da oltre quarant'anni, può considerarsi espressione esemplare di una sofferta traiettoria esistenzialista, dialetticamente sviluppatasi attraverso continue verifiche, più o meno traumatiche, fra ideologia ed esperienza. Ancora una testimonianza, quindi, dell'angoscia novecentesca, condensata nei titoli delle varie raccolte poetiche pubblicate tra il 1937 e il 1979: *Primer desenllaç*, *De vida i somni*, *Les hores retrobades*, *El callat*, *Realitas*, *Tot és ara i res*, *Encara les paraules*, *Ara que és tard*, *Vent d'aram*, *Llibre d'amic*, *El griu*, *Cercles*. Congetture e certezze, progetti e rievocazioni, speranze e disinganni sono i confini interiori entro cui si snoda questa storia, già tante volte udita ma non per questo meno toccante, di indifese solitudini, di improduttivi sgomenti di fronte al nonsenso della morte, che inizialmente Vinyoli tenta di respingere per mezzo delle facoltà onnipotenti del sogno e della parola artistica (sognare e poetare equivalgono a fare), e successivamente per mezzo di generali sentimenti di solidarietà umana, concretati anche in un impegno politico di segno progressista. Ma non essendo poeta di mondi impossibili, ciò è insufficiente: quella che gli è toccata in sorte si manifesta comunque come la cultura della disperazione, che frantuma il reale — materializzato entro scialbe visioni urbane o decadenti paesaggi naturali — negli astrusi mosaici dell'essere e dell'apparire: "Aquestes coses / em fan senyals, visc estranyant-me'n. Miro, / busco el sentit: / així faig moure peces, / de casa a casa, en el tauler del temps, / per màgia o per precepte: / jocs / per ajornar la mort" (*Mar brut*, p. 98). Tali le più recenti conclusioni della poesia di Vinyoli, la cui linea evolutiva il traduttore vuole qui rappresentare attraverso i quaranta componimenti della presente raccolta, selezionati di concerto con l'autore. Goytisolo però non è nuovo a esperienze del genere, dato che anche in precedenza aveva inserito Vinyoli nell'antologia collettiva *Poetas catalanes contemporàneos* (Barcelona, 1968), con la quale intendeva offrire incentivi a una conoscenza meno superficiale della letteratura catalana. Aspettative, però, che ai suoi occhi non devono aver trovato risposte ade-

guate se oggi, a distanza di dodici anni, al profilo critico sul poeta, egli sente la necessità di premettere anche una presentazione politico-letteraria della terra da cui questi proviene. In un libro edito in Spagna e diretto a castigliano-parlanti, spiegare nel 1980 come e perché il catalano debba considerarsi lingua di cultura, a prima vista può sembrare gesto eccessivamente provocatorio. Altrettanto provocatorio, tuttavia, mi sembra il fatto di aver dovuto personalmente constatare che p. es. nel catalogo della Biblioteca Nacional di Madrid, sotto il nome di Vinyoli figurano varie traduzioni di opere letterarie straniere, ma nessun esemplare della sua produzione originale. Ecco allora come in tanta didattica elementarietà da parte di Goytisolo si possa leggere la critica più severa a una cultura centralizzata che, malgrado la mutata situazione politica, si attarda anacronisticamente in atteggiamenti ancora dispotici o quanto meno un po' provinciali.

Per quanto riguarda poi la qualità letteraria della traduzione di Goytisolo, va sottolineato l'impegno con cui egli ha cercato di rendere in castigliano la *poeticità* dei testi originali, salvaguardando, oltre all'insieme del messaggio semantico, anche parte del messaggio formale. A questa prevalente tendenza si affianca però, sporadicamente, l'opposta propensione a introdurre soluzioni artistiche assai più soggettive di quanto il testo non richieda, secondo quanto si può vedere dalla seguente poesia, di cui più oltre analizzo, a titolo esemplificativo, le fondamentali peculiarità linguistiche:

TARDOR

Sóc ara en avingudes de novembre
on tot es fa quiet i sembla caure
com desistint. La melangia daura
camps de records pero ja res no
sembra.

Ara tot é campana que s'atarda
tocant a morts i posa gravetat
boscos endins de l'ànima on la tarda
ja minva, plena d'or i soledat.

Ulls tristos, malencònics de la posta,
no us apagueu: la llangorosa flama
un altre món al nostre món acosta,
del somni fa més íntima la trama.
Vida, on ets? la nit tot ho reclama
i un plor de vent és l'única resposta
(p. 20).

OTOÑO

Ahora estoy en paseos de noviembre
donde todo está quieto y parece caer
como di desistiera. Melancolía dora
los campos de recuerdos, pero ya nada
siembra.

Ahora todo es campana que se alarga
tocando a muertos y pone gravedad
bosque adentro del alma en que la tarde
ya mengua, llena de soledad y de oro.

Tristes y melancólicos ojos del ocaso,
no os apaguéis; la llama mortecina
mundo distinto a nuestro mundo acerca,
del sueño hace más nítida la trama.
¿Dónde estás, vida? La noche todo exige,
y un llanto de viento es la única respuesta.
(p. 21).

a) *Modificazioni lessicali.* Riguardano prevalentemente l'adozione di certi sinonimi (pur disponendo la lingua castigliana di lessemi con analoga struttura semantica), i quali o sono composti di un numero di sillabe fonologiche più vicino a quello dei lessemi catalani, oppure permettono, a causa della differente combinazione sonora, una più o meno equivalente formazione di sillabe metriche (soprattutto at-

traverso la sinalefe), con un buon recupero eufonico sia sui valori originari che su quelli di nuovo conio. Si confrontino, nei rispettivi contesti, le traduzioni di "avingudes": 'paseos' (v. 1), "s'atarda": 'se alarga' (v.5), "posta": 'ocaso' (v. 9), "un altre": 'distinto' (v.11). "reclama": 'exige' (v. 13). Risponde inoltre allo stesso scopo la scelta del genere singolare per il lessema 'bosque' in luogo di "boscos" (v. 7), mentre al criterio inverso, più personale, obbedisce la traduzione di "íntima": 'nítida', la quale, pur senza uscire dalla medesima area semantica, disambigua in-necessariamente la scelta dell'autore.

b) *Modificazioni sintattiche*. Si riferiscono, in genere, all'ordine dei costituenti dell'enunciato, diversamente disposti in funzione di una più armonica sonorità del verso, derivante sia da nuove combinazioni di fonemi, sia dal rispetto della metrica, laddove siano possibili reintegrazioni sillabiche capaci di restituire anche in castigliano l'endecasillabo di partenza: così infatti "Sóc ara en avingudes [...]": 'ahora estoy en paseos [...]': (v. 1) stempera la prossimità di vocali dai valori timbrici contrapposti (/o/, /i/, /a/) quale si avrebbe nella traduzione letterale: "estOY Ahora"; come pure "Ulls tristos, malencònics de la posta": 'Tristes y melancólicos ojos del ocaso' (v. 9) evita il troppo aspro accumularsi delle consonanti /l/ e /k/, quale sarebbe risultato dalla originaria sequenza sintattica: "ojos meLanCòLiCos deL oCaso". A differenza di questi due esempi, l'inversione "un altre món": 'mundo distinto' ha soprattutto lo scopo di rendere il sintagma più vicino allo standard linguistico castigliano (conservando inoltre anche il secondo accento ritmico), mentre la trasposizione "Vida, on ets?": '¿Dónde estás, vida?' (v. 13) serve principalmente a contenere l'aumento sillabico in una sola unità anziché in due. Da far rientrare invece nell'ambito delle libere iniziative di Goytisolo è la traduzione, sintatticamente trasposta, "plena d'or i soledat": 'llena de soledad y de oro' (v. 8), con la quale egli rinuncia non solo a un'ottima possibilità di resa metrica e ritmica, ma anche alla facile conservazione della rima con il lessema 'gravedad' (v. 6). Fenomeno, quest'ultimo, che appare anche a proposito di "la llangorosa flama": 'la llama mortecina', in cui l'inversione sintattica esclude la rima con 'trama' (v. 9).

c) *Soppressione o inserzione di parti del discorso*. Anche in quest'ambito emergono le due divergenti linee di tendenza che caratterizzano l'opera del traduttore, allo stesso tempo fedele e infedele, come correntemente si dice. P. es. un caso di felice ripristino del testo poetico si ha con l'eliminazione dell'art. determ. 'la' davanti al lessema 'melancolía' (v. 3) e il contemporaneo inserimento dell'art. determ. 'los' davanti al sintagma 'campos de recuerdos' (v. 4): infatti ciò che viene perduto a livello del significato con il miglioramento del livello del significante nel primo contesto (si sopprime una fastidiosa iterazione dei troppo ravvicinati fonemi /l/ e /a/, quale risulterebbe dalla traduzione letterale: 'LA meLAncoLÍA'), viene in qualche modo restituito nel contesto successivo con l'attribuzione al complemento diretto di una relazione di determinatezza che in origine apparteneva al soggetto dell'enunciato. Al contrario corrisponde invece a personale volontà del traduttore l'inserimento della seconda prep. 'de' nel sintagma 'llena de soledad y de oro' (v. 8), già sottoposto a trasposizione sintattica altrettanto personale, come pure della cong. 'y' nel sintagma 'Tristes y melancólicos ojos [...]' (v. 9), la quale rende sindetico l'originale enunciato asindetico, i cui elementi l'autore ha

voluto oltretutto separare nettamente per mezzo di una virgola; in entrambi i casi, poi, tale operazione arricchisce di un'ulteriore sillaba versi che, per effetto della traduzione, già si presentano esuberanti rispetto alla misura metrica (l'endecasillabo) di partenza.

Queste, in conclusione, le principali classi di fenomeni — particolarmente numerosi nel componimento preso come campione — riscontrabili anche nel resto delle poesie tradotte da Goytisolo: un lavoro seriamente condotto, a proposito del quale, proprio in quanto mette in relazione lingue così affini, non si possono che fare osservazioni di dettaglio, aventi natura più stilistica (soggettiva) che tecnica (oggettiva), le quali portano ancora una volta a riflettere sui difficili compiti del traduttore, sulle facoltà lecite e illecite della sua complessa figura di doppio.

Elide Pittarello

PUBBLICAZIONI IBERISTICHE DELL'ISTITUTO EDITORIALE
CISALPINO - LA GOLIARDICA

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

STUDI E TESTI DI LETTERATURE IBERICHE E AMERICANE

Collana diretta da G. Bellini

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

PUBBLICAZIONI

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

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

* * *

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

* * *

- | | |
|--|----------|
| <i>Quaderni di letterature americane</i> , n. 1 (1976) | L. 2.000 |
|--|----------|

* * *

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

Distribuzione:

Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica s.a.s.

Via Bassini 17/2 – 20133 Milano (Italia)



