

RASSEGNA IBERISTICA

33

dicembre 1988

SOMMARIO

Manuel G. Simões: <i>As metamorfoses do «EU» em «Ode marítima» de Fernando Pessoa</i>	Pag. 3
Ettore Finazzi-Agrò: <i>La parola in gioco: la reinvenzione della memoria in «macunai-ma»</i>	” 13

H. Meier, *Etymologische Aufzeichnungen. Anstöße und Anstößiges* (M. Eusebi) p. 27; C. Guillén, *El primer siglo de oro. Estudios sobre géneros y modelos* (F. Meregalli) p. 28; *Lazarillo de Tormes*. Edición F. Rico - F. Rico, *Problemas del Lazarillo* (F. Meregalli) p. 29; H. Puigdomènech, *Maquiavelo en España. Presencia de sus obras en los siglos XVI y XVII* (P. Rigobon) p. 32; *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*. Coordinadas por J.A. Barrientos y A. Cea Gutiérrez (D. Ferro) p. 35; A. de Toro, *Texto-Mensaje-Recipiente* (E. Pitarello) p. 39; C.S. de Cortázar, *Para una relectura de los clásicos españoles* (B. Cinti) p. 42; A. Rothe, *Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte* (S. Truxa) p. 45; T. de Iriarte, *El mal hombre*. A cura di P. Garelli (D. Ferro) p. 48; D.T. Gies, *Theatre and Politics in nineteenth-century Spain. Juan de Grimaldi as impresario and government agent* (E. Caldera) p. 49; *Epistolario completo Ortega-Unamuno*. Edición de L. Robles, introducción de S.O. Spottorno (F. Meregalli) p. 51; J. Iturralde, *Días de llamas* (E. Panizza) p. 53; J. Goytisolo, *Las virtudes del pájaro solitario* (A. Negre Cuevas) p. 55; J.A. Goytisolo, *El rey mendigo* (J.J. Martínez Martín) p. 56; R. Montero, *Amado amo* (S. Serafin) p. 57; C.A. Molina, *Derivas* (P. Gómez Bedate) p. 59; J. Llamazares, *La lluvia amarilla*, (J.J. Martínez Martín) p. 61.

T. Torodov - G. Baudot, *Racconti aztechi della Conquista*. A cura di P.L. Crovetto (G. Bellini) p. 62; P. Neruda, *Poesie (1924-1964)*. Introduzione e traduzione di R. Paoli (G. Bellini) p. 66; M. Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra* (G. Bellini) p. 69; O. Paz, *Una terra, quattro o cinque mondi* (G. Bellini) p. 71; A. Bryce Echenique, *Magdalena peruana y otros cuentos* (S. Regazzoni) p. 74; L. Guerra Cunnigham, *Texto e ideología en la narrativa chilena* (S. Serafin) p. 75; J. González, *Diccionario de autores hondureños* (R.L. Acevedo) p. 78.

F. Guimarães, *Poética do Saudosismo* (G. Miraglia) p. 81; AA.VV., *Teatro Africano*. A cura di E. Volterrani, nota di G. Soria (M.G. Simões) p. 82; D. Loss Luzzatto, *Ghen'avemo fàto arquante ...* - D. Loss Luzzatto, *'L mio paese 'l è così!* (G. Meo Zilio) p. 83.

«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.

Direttori:

Franco Meregalli
Giuseppe Bellini

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

Segretaria di redazione: Silvana Serafin (Collabora Susanna Regazzoni).

Diffusione: Maria Giovanna Chiesa.

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

[ISBN 88-205-0624-6]

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.

© Copyright 1988
Istituto Editoriale Cisalpino - La Goliardica s.r.l.
Via Rezia 4 - Milano (Italia)

Finito di stampare nel dicembre 1988
dal Centro Grafico Linate - S. Donato Milanese

Fascicolo n. 33/1988 L. 13.000

AS METAMORFOSES DO «EU»
EM «ODE MARÍTIMA» DE FERNANDO PESSOA

... Eu sou o que sempre quer partir.

Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir.
Sentir tudo de todas as maneiras.

(Fernando Pessoa, *Poesias* de Álvaro de Campos)

1. Tentando analisar o mito pessoano na sua complexidade, já estruturada pelo próprio poeta através da rede heteronímica que parece conduzir a uma fragmentação do *eu* e a uma incerta identidade nas relações consigo próprio e com o mundo, é preciso partir do discurso poético e não limitar a investigação ao campo restrito das aparências que resumem, ao fim e ao cabo, a categoria do fingimento preconizada pelo autor. Com estes limites operou durante muito tempo uma boa parte da crítica pessoana, apoiando-se mais na força evocativa do jogo pluridimensional e metalinguístico representado pela ramificação dum universo apaixonante (mosaico de figuras¹) do que propriamente na análise das funções em que emerge o *eu* poetante nas suas diferentes máscaras. De resto, frequentemente a crítica agiu sob a influência do sagrado terror de descobrir incertezas ou incoerências no âmbito da construção labiríntica de Pessoa ou sem enfrentar os termos do seu nihilismo activo, certamente justificado pela consciência de se saber só perante a História, sem o conforto da esperança. É evidente que o poeta não se presta

¹ O próprio poeta concede aos heterónimos o estatuto de «figuras»: «Os tipos de figuras distinguem-se do seguinte modo: nas que destaco em absoluto, o mesmo estilo me é alheio, e, se a figura o pede, contrário, até, ao meu; nas figuras que subscrevo não há diferença do meu estilo próprio, senão nos pormenores inevitáveis, sem os quais elas se não distinguiriam entre si» (*Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por G.R. Lind e J. do Prado Coelho, Lisboa, Ed. Ática, 1966, p. 103).

a este conformismo nacional. Era um malpensante. Sentia-se constrangido e sufocado pelo seu tempo. Vivia a crise. É por isso que o crítico se deve apresentar perante a sua obra sem o pre(s)sentimento da alteridade, liberto de todas as filosofias ou religiões que se possam apresentar como a «grande ilusão» de que dependem os destinos do homem e isto porque o drama de Pessoa se joga totalmente em torno desta falência, desta por assim dizer tragédia ética.

Transcurando os outros heterónimos, e limitando o campo de acção a um dos exemplos maiores, tenta-se observar aqui o caso de Álvaro de Campos, sem perder de vista, porém, a árvore pessoana no seu todo, quer dizer, tentando reconstruir os mecanismos através dos quais se manifesta, ao mesmo tempo, o *eu* e os *outros*. A este propósito, creio ser pertinente a escolha de *Ode Marítima*, dada a grande polissemia do seu discurso poético, onde parecem confluir, aparentemente mascarados nas dobras do tecido verbal, os signos obstinados da poética de Fernando Pessoa.

2. O poema atribuído por Fernando Pessoa a Álvaro de Campos, um dos primeiros a ser publicado², é talvez a composição pessoana de leitura mais árdua pela grande complexidade de planos, de referências culturais mas igualmente um produto que não pode deixar de exercer, por isso mesmo, um grande fascínio a quantos tentam a exegese do heterónimo de Pessoa porventura mais inovador, o que estabelece verdadeiramente uma ruptura com a tradição e empreende a introdução da poesia «moderna» na área portuguesa, alinhando-a com a vanguarda poética europeia.

Julgada pelo poeta como uma das poucas manifestações de estética não aristotélica, contrapondo à beleza a força-energia (vitalismo), pon-do em relevo, acima de tudo, a sensibilidade, e fazendo gravitar a poesia (a arte) numa linha que parte do geral para o particular, do exterior para o interior³, *Ode Marítima* é um longo poema de 904 v., distribuído por estrofes de diferente medida, e que apresenta uma grande heteroge-

² «Orpheu», 2, 1915.

³ «De resto, até hoje, data em que aparece pela primeira vez uma autêntica doutrina não-aristotélica da arte, só houve três verdadeiras manifestações de arte não-aristotélica. A primeira está nos assombrosos poemas de Walt Whitman; a segunda está nos poemas mais que assombrosos do meu mestre Caeiro; a terceira está nas duas odes - a *Ode Triunfal* e a *Ode Marítima* - que publiquei no "Orpheu"» (Á. de Campos, *Apontamentos para uma Estética não-aristotélica*, in *Páginas de Doutrina Estética*, Lisboa, Ed. Inquérito, 2ª ed., s. d., p. 130).

neidade de temas (ligados entre si por um *leitmotiv*: o volante) e uma enorme capacidade de desenvolvimento através da interposição de planos: espaço (longe/perto), tempo (passado/presente), existencial (realidade/sonho-fuga), psicológico (desejo/apatia), dinâmico (movimento, imobilidade). E o poema oferece ainda uma construção onde já se resumem os ingredientes pessoais e pelo próprio poeta teorizados, desde o sebastianismo (saudosismo) com implicações neo-platônicas através da teoria da riminiscência até à aplicação da estética do simbolismo e, sobretudo, do «ismo» de Pessoa mais original e controverso, isto é, o sensacionismo⁴, com alguns traços onde é possível vislumbrar as marcas do futurismo italiano.

«Maravilha de organização», no dizer do poeta⁵, *Ode Marítima* aborda, de várias maneiras, o tema principal da viagem, apresentando-se esta como metáfora de fuga (evasão) da realidade e do presente empreendida por um «eu» que experimenta todas as formas de auto-laceração, síndrome, sem dúvida, da crise de identidade que investe toda a poesia de Pessoa, quer heterónima quer ortónima.

A primeira manifestação do «eu» no poema em análise produz-se ao nível do olhar («olho prò lado da barra, olho prò Indefinido», v. 2) que apercebe o pacote entrando e que estabelece o mecanismo de ligação entre o plano do real e o plano do sonho, ente a imobilidade («sozinho, no cais deserto», v. 1) e a viagem de que o pacote é metáfora. Não é pois por acaso que o poeta assume o volante como *leit-motiv* que não só marca o ritmo como determina o grau e comportamento do «eu» ao longo da viagem, perturbado por evocações que não excluem, como se disse, as especulações platónicas: «recordação duma outra pessoa», v. 38; «Cais Absoluto por cujo modelo inconscientemente imitado», v. 54.

A passagem de um plano (real) para o outro (viagem/sonho) processa-se evidentemente através do psiquismo e do subconsciente, mas também através de sensações de angústia, de ansiedade e comoção que acabam por desaguar na doença da saudade, modo ainda de explicar o fascínio quase delirante pela vida marítima, de que o título do poema é o primeiro sinal anunciador:

⁴ «Meu velho Walt, meu grande Camarada, evohé! / pertenço à tua orgia báquica de sensações-em-liberdade» (*Obras Completas de Fernando Pessoa. II - Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa, Ed. Ática, 1964, p. 204).

⁵ Cf. «Prefácio para uma antologia de poetas sensacionistas», in *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* cit., pp. 148-150.

Toda a vida marítima! tudo na vida marítima!
Insinua-se no meu sangue toda essa sedução fina
E eu cismo indeterminadamente as viagens
(vv. 150-153)⁶

O mar parece assumir assim duas funções simbólicas: separação e movimento (trânsito), objecto de desejo⁷ que põe em evidência, por efeito do contraste nítido, a frustração ou outro-destruição do «eu»:

Todos os mares, todos os estreitos, todas as baías, todos os golfos,
Queria apertá-los ao peito, senti-los bem e morrer!
(vv. 163-164).

Por isso é a essa área semântica («coisas navais, meus velhos brinquedos de sonho», v. 165) que se dirige ainda o apelo do autor quando, utilizando o motivo tópico da invocação épica, quer tornar explícita a sua dependência mesmo ao nível da criação literária: «Fornecei-me metáforas, imagens, literatura» (v. 176).

A viagem, insiste-se, assumida como metáfora da evasão, da recusa do presente e da vida organizada como «esta». E não deixa de ser curioso constatar estes aspectos num poema onde são visíveis algumas marcas do futurismo, entre as quais não pode deixar de notar-se os mitos da máquina e da civilização moderna, logo redimensionados, porém, pela nostalgia obstinada em relação a um passado mítico que constituirá um dos traços maiores de toda a poesia pessoana. No caso vertente, e através do habitual jogo de oposições, põe-se em relevo a antiga vida marítima

Porque os mares antigos são a Distância Absoluta,
O Puro Longe, liberto do peso do Actual ...
(vv. 200-201),

ou o antiquíssimo grito inglês do marinheiro Jim Barns, cujo «clamoroso chamamento» funciona no texto como a força que veicula a ânsia de partir, mesmo que seja para a «Distância Abstracta», única solução para a incapacidade de resolver o nó crucial de Pessoa, o da «impenetrabilidade física e psíquica / da gente real com que vivo!» (vv. 254-255).

⁶ Todas as citações deste trabalho são extraídas de *Poesias de Álvaro de Campos*, apresentação crítica, selecção, notas e linhas de leitura de Cabral Martins, Lisboa, Ed. Comunicação, 1986.

⁷ De resto, numa das cartas a Adolfo Casais Monteiro, o poeta escreveu «Não evoluo, viajo», chave que se pode aplicar também aqui na tentativa de descodificação do poema. Quer dizer, viaja-se com a finalidade de viajar, sem o propósito de chegar.

A esta força se juntarão outros vectores que dimensionam a «estreiteza da minha vida cheia de ânsias» (v. 269) e investem o «eu» com o «cio sombrio e sádico da estrídula vida marítima» (v. 274), cuja função só pode ser a do chamamento até ao espasmo, provocando uma entrega total e irresistível que só é possível ler como exacerbada anulação do «eu», numa relação consciente e masoquista de efeitos irrepetíveis.

Neste aspecto, o poema fornece abundantes sinais de fuga à «civilização», à

Minha pacífica vida,
A minha vida sentada, estática, regrada e revista!
(vv. 347-348),

através da progressiva imolação do corpo («Meus nervos postos como enxárcias, / Lira nas mãos dos ventos!», vv. 358-359) e da entrega submissa que compreende a dissecação e auto-laceração como um arrepio no psiquismo do poeta:

Façam enxárcias das minhas veias!
Amarras dos meus músculos!
Arranquem-me a pele, preguem-me às quilhas,
[...]
Calquem aos pés nos conveses meus olhos arrancados!
Quebrem-me os ossos de encontro às amuradas!
Fustiguem-me atado aos mastros, fustiguem-me!
(vv. 379-387)

Esta masoquista anulação do «eu» representa, na aventura psicológica do autor, o preço que ele próprio se dispõe a pagar para que se exaltem as coisas marítimas, as quais, nestes termos, são ainda elementos que o poeta utiliza como fuga à realidade, à «vida sentada, estática, regrada e revista» (v. 348), para usar as suas próprias palavras. Daí a contraposição mais aguda entre o dinamismo/pirataria e o imobilismo/«civilização», aspecto que goza de um espaço privilegiado na economia do poema (vv. 410-619) e que se desenvolve a partir da velha canção do Grande Pirata («Fifteen men on the Dead Man's Chest. / Yo-ho ho and a bottle of rum!», vv. 414-415), que não pode deixar de representar uma homenagem a Robert Louis Stevenson e à sua famosa narrativa *Treasure Island*, publicada em 1883. Operando à margem da sociedade, eterno vagabundo em liberdade mas igualmente solitário, o pirata coloca-se fora de qualquer reflexão de ordem moral e, com o peso do fascínio (ele é o símbolo da tentação, do desafio aos perigos audaciosos e sobretudo da rebelião, do «ilegal unido ao feroz»), assume a fun-

ção de personagem arquétipo, enquanto representante de um mundo relacionado com o objecto de desejo e que se inscreve aqui no plano do sonho.

Deste modo o centro da aventura psicológica parece residir na sua relação com os piratas, por quem o poeta exprime uma admiração passiva, mística e explicitamente feminina, aspecto que sem dúvida se insere na alteração do «eu» e conduz o poeta no sentido da alteridade:

Ó meus peludos e rudes heróis da aventura e do crime!
Minhas marítimas feras, maridos da minha imaginação!
(vv. 487-488).

Mas a perturbação psíquica, talvez motivada pela crise, não resolvida, de ordem sexual, conduzirá o poeta a renegar o discurso enaltecedor da pirataria, discurso que se apresenta torrencial, vertiginoso, e cujas linhas de força resultam de recursos estilísticos de efeito surpreendente: metáforas imprevistas e de grande capacidade expressiva, paradoxos, simetrias e antíteses, ritmo nervoso pelas quebras de tensão emotiva e momentos orgíacos de delírio, às vezes sugerido por um aparato gráfico que sublinha a intensidade dos ecos interiores provenientes da tradição marítima dos piratas. E a recusa provém agora da consciência dos «sonhos desfeitos» e do retorno à infância com a nostalgia dum passado na direcção do qual já não é possível a aventura da viagem.

Podemos surpreender em Álvaro de Campos a leitura de uma direcção mítica e de uma raiz paradigmática da existência. O tema da viagem é evocado como símbolo do fluir existencial, uma das leituras possíveis do poema, em geral a mais seguida e privilegiada pela crítica pessoana⁸.

Parece-me evidente, porém, que *Ode Marítima* não esconde suficientemente o «jogo poético» Álvaro de Campos/Fernando Pessoa. Neste sentido, o texto significa certamente a procura da identidade perdida, de que fala Octávio Paz, identidade que parece por vezes alargar-se até envolver o destino de um povo. O poeta coloca-se numa perspectiva saudosista, sebastianista, nostálgico de um passado de epopeia, de um passado miticamente absorvido e não raro misticamente interpretado como «missão espiritual» de um país: o destino do homem português é o mar!

⁸ Cf. M.L. Guerra, *Significado existencial da Ode Marítima*, in «Ocidente», vol. LXV, 1963, pp. 299-319.

No início do poema, o homem olha para a entrada do porto, para o Indefinido (o mar) e o navio que entra desperta nele um sonho de império que ele próprio herdou como uma fatalidade, um sonho de uma outra vida, outra época: aquela, sim, é que era vida, não esta «douceur des moeurs» escorrendo pelos ombros, estas pessoas sem a coragem de usar a violência e a audácia. Como dirá o poeta: «Merda / pra toda a vida como a nossa» (vv. 542-543). Sendo assim, a aventura dos portugueses é logicamente a continuidade da dos piratas romanos e dos navegadores da Grécia. E quando os lusitanos se entregaram a actos de pirataria parecem justificados por uma tradição, sobretudo inglesa, de que Jim Barns não é mais do que o símbolo tradicional, o modelo arquetípico:

Tu, marinheiro inglês, Jim Barns, meu amigo, foste tu
Que me ensinaste esse grito antiquíssimo, inglês,
Que tão venenosamente resume
Para as almas complexas como a minha
O chamamento confuso das águas

(vv. 221-225).

Improvisamente, no entanto, a canção do grande pirata apresenta-se só «através de uma imaginação quase literária» (v. 720), o que significa que o passado não é mais do que literatura mas por isso mesmo monumento de uma civilização que se deseja privilegiar. Mesmo quando o poeta parece exaltar a vida moderna, a máquina ou o progresso, numa possível aderência aos cânones do futurismo, fá-lo com uma amargura explícita. O comércio é belo porque associado à vida marítima, «porque as facturas e as cartas comerciais são o princípio da história / E os navios que levam as mercadorias pelo mar eterno são o fim» (vv. 832-833). No final do poema, à vista do navio que parte, o poeta evoca de novo o passado

Lá vai ele tranquilamente, passando por onde as naus estiveram
Outrora, outrora ...

(vv. 867-868),

o que acentua a nostalgia de um passado projectado no presente, passado aqui posto mais uma vez em evidência através da posição textual de «outrora, outrora ...» (v. 868) que funciona como caixa de ressonância e desperta ecos profundos na memória histórica do leitor.

3. Voltando à exaltação da pirataria, que parece ser o ponto focal do poema e que se distingue pela acentuação do delírio e por um

agudíssimo conflito dos desejos, é possível interpretá-la numa perspectiva faustiana, considerando-a como paraliturgia polifónica que introduz o grande tema da Tentação (dualidade/alteridade). Neste sentido, *Ode Marítima* oferece não poucas homologias relativamente ao mito do Fausto⁹, desde a polivalência da sua temática aos seus motivos nucleares: veja-se, por exemplo, a condição de escravidão de Fausto, sentado sozinho, pensativo, submetido à sedução de Mefistófeles que o faz sonhar felizes imagens de sonhos, submerso num mar de ilusões; e o desejo de alcançar, através da mente, o que há de ínfimo e de sumo na humanidade, de usufruir de todos os bens, de poder sentir o *Todo* e de atingir o Absoluto que é, no fim de contas, a «oficina do pensamento», a febre da ciência, a luta contra os limites de uma existência reprimida que anseia utopicamente comunicar com a totalidade.

Como no mito faustiano, em *Ode Marítima* o poeta imola-se a Mefistófeles-piratas, o que, por outro lado, não pode deixar de confirmar a anulação do *eu* de que se falou anteriormente. E não falta sequer o pacto entre Fausto e Mefistófeles, marcado de igual modo pelo sangue:

Ó bárbaros do antigo mar!
Rasgai-me e feri-me!
De leste a oeste do meu corpo
Riscai de sangue a minha carne!
(vv. 570-573).

Neste sentido o *eu* poetante move-se paralelamente ao *Faust* goethiano¹⁰, dado que avança dialecticamente na direcção do bem e que consegue enfim, de certa maneira, eliminar o mal circunstancial (pirataria):

Ah, como pude eu pensar, sonhar aquelas coisas?
Que longe estou do que fui há uns momentos!
Histeria das sensações – ora estas, ora as opostas!
(vv. 661-663)

⁹ Sabe-se, de resto, que Fernando Pessoa reuniu, entre 1908 e 1934, fragmentos para o seu *Primeiro Fausto*, poema que deixou incompleto e que conhecemos através destes fragmentos poéticos. Veja-se, a este respeito, M. Gusmão, *O Fausto de Fernando Pessoa*, in *Fausto na Literatura Europeia*, Lisboa, Apáginastantas, 1984, pp. 161-171; e, do mesmo autor, *O poema Impossível. O «Fausto» de Pessoa*, Lisboa, Ed. Caminho, 1986.

¹⁰ No Acto V de *Faust II*, de Goethe, Mefistófeles, depois de exclamar que «o mar livre torna o espírito livre» (v. 11 177), sentencia deste modo (vv. 11 184-11 188): «Avere la forza è avere il diritto. / Pensi al che cosa, non al come. / O non so nulla di viaggi per mare / o guerra, commercio, pirateria / sono uni e trini, inseparabili» (cito da trad. italiana di Franco Fortini, vol. II, Milano, Mondadori, 5^a ed., 1988, pp. 984-985).

A fúria da pirataria, da chacina, o apetite, quase do paladar, do saque,
Da chacina inútil de mulheres e de crianças,
Da tortura fútil, e só para nos distrairmos, dos passageiros pobres
E a sensualidade de escangalhar e partir as coisas mais queridas dos outros,
Mas sonho isto tudo com um medo de qualquer coisa a respirar-me sobre a
nuca.
(vv. 721-725).

Este sentimento de remorso em relação ao delírio precedente, e no qual o *eu* já não se reconhece, é motivado por um outro salto no passado (agora do próprio poeta), pela evocação do mundo da infância, com a sua conotação imediata de tempo de inocência, de qualquer coisa que se liga a tudo o que é natural porque não contaminado, nem sequer pelo exercício de pensar. Esta é, como se sabe, uma das obsessões mais revisitadas pela poética pessoana, abrangendo indistintamente os discursos de Álvaro de Campos, de Alberto Caeiro, de F. Pessoa ortónimo, necessariamente do *Livro do Desassossego*, até tocar o tecido poético de Ricardo Reis («Tendo as crianças / Por nossas mestras, / E os olhos cheios / De Natureza [...]») ¹¹, o que pressupõe a ramificação do eu, é certo, mas no sentido paradoxal da convergência ¹²: como a árvore frondosa pessoana, de que se falou anteriormente, ou, sem sair da semântica marítima, como a medusa que se dilata e contrai e, numa perspectiva de auto-defesa, constrói o grande vazio a vários níveis.

Depois de ser ter purificado (auto-destruído) no desvario imaginário do caos representado pela pirataria/Mefistófeles, e que no poema assume a função de metáfora numa estrutura psicológica em desordem, dissonante, numa interioridade distorcida, o eu parece retomar a via da normalidade moral através de certa emoção melancólica, de uma tentativa de aderir à viagem agora aparentemente despida de mistério. Retornarão, porém, os signos da solidão e da angústia («ponto vago no horizonte», v. 897) e a ode fecha-se numa estrutura perfeitamente circular com o regresso ao *eu* imerso no silêncio, ao weberiano desencanto

¹¹ «Mestre são plácidas» (F. Pessoa, *Obra Poética*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1965, p. 253).

¹² Sobre este aspecto, diz J. do Prado Coelho: «há unidade na multiplicidade, pelo simples facto de os heterónimos trazerem cada um a sua resposta à inquietação crucial do poeta» (*Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 3^a ed., Lisboa, Ed. Verbo, 1969, p. 112); e ainda: «Se Pessoa garantiu que foi forçado mediunicamente a escrever em nome de Caeiro, Reis ou Álvaro de Campos, revelou, por outro lado, quanto havia de cálculo, de sábio artifício, nas criações heterónimas; mais: chamou-lhes “ficções do interlúdio”, sugerindo perigosamente a natureza *lúdica* da sua *invenção*» (*op. cit.*, p. 175).

do mundo, ao «homem sem qualidades» de Musil e epígonos, como se o acto de escrever tivesse aqui, mais uma vez, a função de preencher os vazios da própria existência.

Manuel G. Simões

LA PAROLA IN GIOCO:
LA REINVENZIONE DELLA MEMORIA IN «MACUNAÍMA»

C'è un pretesto da raccontare a proposito di *Macunaíma*. O, per meglio dire, un *pre-testo*, una soglia narrativa che precede l'opera, l'introduce rimanendone esclusa.

Scrive, di fatto, Mário de Andrade in un abbozzo di prefazione al romanzo, composto immediatamente dopo la prima stesura e datato, in effetti, 19 dicembre 1926¹:

Macunaíma não é símbolo nem se tome os casos dele por enigmas ou fábulas. É um livro de férias escrito no meio de mangas, abacaxis e cigarras de Araraquara; um brinquedo. Entre alusões sem malvadeza ou seqüência desfatiçuei o espírito nesse capoeirão da fantasia onde a gente não escuta as proibições, os temores, os sustos da ciência ou da realidade - apitos dos polícias, breques por engraxar. Porém imagino que como todos os outros o meu brinquedo foi útil. Me diverti mostrando talvez tesouros em que ninguém não pensa mais.²

È questa, dunque, la prima immagine che l'autore si forma - e ci offre - della sua opera: un libro di pura evasione, un semplice *divertissement*, «maturato» tra i frutti di un paesaggio tipicamente tropicale, lontano dalle preoccupazioni e dalle proibizioni della metropoli. Un «giocattolo», più esattamente, come tutti i giocattoli destinato a svelare, nel gioco, funzioni nascoste, «tesori» perduti.

Di fronte a tale presentazione, apparentemente e volutamente «povera», di un testo sovrabbondante di senso, di fronte a una semplificazione tanto disarmante di un romanzo tenuto fra i più densamente

¹ Il romanzo, scritto in prima stesura nel dicembre del '26 (in soli sei giorni di lavoro, come Mário affermerà più tardi - cfr. *infra*), vedrà, in effetti, la luce solo nel luglio del 1928.

² V. H. Buarque de Hollanda, *Macunaíma da literatura ao cinema*, Rio de Janeiro, Livraria J. Olympio - Embrafilme, 1978, p. 25.

«simbolici» della letteratura novecentesca brasiliana, si sarebbe tentati di passar oltre senza soffermarsi – lasciandosi dietro, semmai, solo la curiosità inappagabile intorno a quella misteriosa, autolesionistica, voluttà che spinge molti artisti a banalizzare (almeno in apparenza) i contenuti delle proprie opere. Se non è possibile farlo è perché, nonostante il ridimensionamento forzato e rassicurante di un discorso letterario tanto complesso, deve esistere un residuo di inquietudine, qualcosa che non si lascia ridurre al puro divertimento, al gioco scritturale senza motivazioni e senza senso. Lo prova, in maniera inequivoca, il fatto che, subito dopo aver ammonito circa l'impraticabilità di una lettura simbolica del suo personaggio, l'autore si senta in dovere di allegare alcune considerazioni sull'essenza non-caratteriale del popolo brasiliano³, in un rapporto emblematico evidente con il proprio *herói sem nenhum caráter*.

Dunque, a dispetto di ogni «pauperismo» ostentato, Mário de Andrade pare oscuramente consapevole di aver dato vita ad un testo «ricco», nel quale si riassumono esemplarmente le caratteristiche (ideologiche, culturali, antropologiche ...) essenziali della sua gente – attraverso i casi paradigmatici di colui che egli stesso, peraltro, definisce a chiare lettere quale *herói de nossa gente*. Un'opera di riduzione o, meglio ancora, di miniaturizzazione di un quadro storico e culturale complesso, che riporta il discorso verso quella che è, a mio parere, una definizione-chiave del testo, presente nel passo appena citato: la natura di «giocattolo» che lo scrittore assegna al suo romanzo.

Ora, è stato affermato che ciò che il giocattolo contiene è «qualcosa di eminentemente storico»; ancor più, che quanto si annida in esso è «lo Storico allo stato puro»⁴. E questo perché nel gioco si avvia un processo di distacco di ciò che è appartenuto, «un tempo, ora non più», alla sfera religiosa o pratico-economica, senza che, tuttavia, si annulli mai completamente il legame che collega il giocattolo alla sua funzione originaria – di cui viene conservato, però, il puro contenuto temporale, l'essenza storica, cioè, sedimentata negli oggetti sacri o in quelli d'uso. «Mentre, infatti, il valore e il significato dell'oggetto antico e del documento è funzione [...] del loro presentificare e rendere tangibile un passato più o meno remoto, il giocattolo, smembrando o travisando il passato ovvero miniaturizzando il presente – giocando, cioè, tanto sulla

³ Cfr. *ibidem*, pp. 26-27.

⁴ G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 1978, p. 70.

diacronia che sulla *sincronia* – presentifica e rende tangibile la temporalità umana in sé, il puro scarto differenziale fra l'«un tempo» e l'«ora non più»⁵.

Discorso complesso, questo, che meriterebbe rinvii più estesi e problematici al saggio di Giorgio Agamben dal quale ho tratto le citazioni che precedono e in cui il rapporto fra gioco e rito è esplorato con una ampiezza e una profondità impensabili in questa sede. Ciò che vale la pena ritenere ai nostri fini è, a mio avviso, l'accostamento che Agamben propone – allo scopo di illustrare la sua tesi sulla natura storica del giocattolo – fra oggetto ludico e *bricolage*. Com'è noto, il paragone con l'attività del *bricoleur* è servito a Claude Lévi-Strauss⁶ per esemplificare le modalità di funzionamento del pensiero mitico: in entrambi i casi, elementi facenti parte di altri insiemi strutturali vengono smontati e ricomposti a formare nuove unità strutturali. Orbene, secondo Agamben, tale procedimento che trasforma antichi significati in significanti e viceversa, è caratteristico anche del giocattolo, in quanto anch'esso utilizza «pezzi» o «briciole» appartenuti (o appartenenti) ad altre entità funzionali conferendo loro una funzionalità differente. Ma in più, rispetto al *bricolage* e/o al «pensiero selvaggio», il giocattolo punta proprio su questo carattere differenziale – ovvero, per usare gli stessi termini dello studioso italiano, esso non «gioca» semplicemente con le «briciole» ma, «per così dire», con la categoria della «briciolità»⁷.

Ed è appunto questo, a mio parere, ciò che avviene con *Macunaíma*: non un semplice assemblaggio di elementi mitici o «d'uso» desunti da altri insiemi, sottratti a diversi orizzonti di senso e riorganizzati in un senso nuovo, bensì, più in profondità, un baloccarsi con la categoria della «citabilità» – o, per dirla altrimenti, con la storicità della scrittura e con la memoria culturale. Non si può, in effetti, dimenticare il carattere composito che il romanzo ostenta e di cui il suo autore si mostra pienamente cosciente, quasi orgoglioso:

Copiei, sim [...]. O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos. [...] Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na Carta pras Icamíabas, pus

⁵ *Ibidem*, pp. 70-71.

⁶ C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1976⁶, pp. 29-45.

⁷ G. Agamben, *op. cit.*, p. 71.

frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, de cronistas portugueses coloniais, e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da «Revista de Língua Portuguesa». ⁸

Come si vede, una consapevolezza estrema della natura citazionale della propria opera, del suo essere testo di «ri-uso» di frammenti testuali altrui. Lavoro di *collage*⁹, o di *bricolage*, che tende alla costruzione di un oggetto ludico nel quale si sedimenta la storia, nel quale rivive il tempo abborracciato e improbabile della cultura brasiliana.

Cultura, anch'essa, di «ri-uso», costituitasi attraverso il depositarsi spontaneo o ricercato di «briciole» o di «parti» culturali provenienti da altri insiemi. Non, si badi, un semplice accumulo di elementi eterogenei, ma il costituirsi di una sfera della accumulazione: di un'area di interazione fra tradizioni diverse che nel loro sommarsi, nel gioco combinatorio che tra di esse si instaura, danno luogo a qualcosa di insieme nuovo ed antichissimo – a ciò che ho altrove definito uno spazio culturale «neutro», nel quale continua a pullulare la molteplicità quale elemento caratterizzante della continuità e della identità ¹⁰.

Di questo paradosso brasiliano si potrebbe fornire un'ampia esemplificazione testuale, frutto di una autocoscienza, con gli anni sempre più netta, da parte degli intellettuali circa la natura composita della loro cultura. Mi limiterò, tuttavia, a rammentare il modello che lo stesso Mário de Andrade ha più volte additato ai suoi lettori e ai suoi critici affinché intendessero le modalità di composizione e l'ideologia testuale implicita nel suo *Macunaíma*: la letteratura cantastoriale.

Os cantadores nordestinos [...] transportam integral e primariamente

⁸ Questa citazione la traggo dalla famosa «lettera aperta» a Raimundo Moraes che Mário inviò al «Diário Nacional» di San Paolo e che venne pubblicata in data 20.9.1931 (ora in H. Buarque de Hollanda, *op. cit.*, p. 53). Theodor Koch-Grünberg, citato nel testo, è l'etnologo tedesco autore dell'imponente raccolta intitolata *Vom Roroima zum Orinoco* (5 voll., Berlin-Stuttgart 1916-28), dal cui secondo volume (*Mythen und Legenden der Taulipáng- und Arekuna-Indianer*, 1^a ed., Berlin, D. Reimer, 1916) lo scrittore brasiliano trasse la leggenda di Macunaíma e del gigante Piaimã.

⁹ Il riferimento qui implicito, relativo al lavoro di *collage* che la citazione richiede, è all'importante volume di A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979 (cfr., in particolare, il primo capitolo).

¹⁰ Cfr. il mio *O Neutro e o Múltiplice - Identidade e Alteridade no primeiro Modernismo brasileiro*, in *Dimensões da Alteridade nas Culturas de Língua portuguesa - O Outro* («Actas do 1^o Simpósio interdisciplinar de Estudos portugueses»), vol. II, Lisboa, Dep.to de Estudos Portugueses da Univ. Nova de Lisboa, 1988, pp. 441-48.

tudo o que escutam e lêem pros os seus poemas, se limitando a escolher entre o lido e escutado e a dar ritmo ao que escolhem pra que caiba nas cantorias. Um Leandro, um Athayde nordestinos, compram no primeiro sebo uma gramática, uma geografia, ou um jornal do dia, e compõem com isso um desafio de sabença, ou um romance trágico de amor, vivido no Recife. Isso é o Macunaíma e esses sou eu.¹¹

Ecco: la *literatura de cordel*, il suo perpetuarsi in suolo americano, la sua sopravvivenza anche dentro e attraverso le espressioni caratteristiche della cultura di massa novecentesca, fornisce appunto un esempio probante della specificità culturale brasiliana – per entro, ovviamente, il più ampio contesto latino-americano. Perché è nella sua natura al tempo stesso «occasionale» e «storica» che si può leggere la cifra occulta del testo culturale brasiliano e di *Mucunaíma* quale testo modello di quella cultura: ambito nel quale la memoria e l'invenzione convivono l'una dentro l'altra, l'una attraverso l'altra, in un groviglio inestricabile nel quale il narrare cresce su una continua citazione del noto e il noto assume, a sua volta, forme sempre inedite e nuove.

È questo muoversi fra passato e presente, fra tradizione e innovazione, questo continuo riaggiustamento della sincronia sulla diacronia e viceversa, che ricompono, a mio avviso, il rito cantastoriale entro delle coordinate ludiche – assegnando, perciò, il massimo di importanza alla *performance*, all'*actio*, più ancora, dei moderni *cantadores*, eredi, in tale prospettiva, del patrimonio segnico accumulato dagli antichi *joculatores*. Giacché anche in questo caso la funzione giullaresca (propria, appunto, del *joglador*) è quella di «far passare al senso» ciò che è confusamente nella memoria, di giocare con significati noti entro nuove costellazioni significanti: ruolo di pura mediazione, di semplice trasporto fra due dimensioni apparentemente incompatibili. Ruolo, altresì, nel quale l'annullamento autoriale diventa pienezza attoriale, il negativo si rovescia in positivo, considerato che le capacità artistiche del cantastorie sono valutate anche in proporzione alla sua abilità mimetica all'interno della tradizione, al suo sapersi confondere dietro – e dentro – l'autorità del «già detto».

Non è possibile dimenticare, in tale ottica, che è appunto questo il carattere marcante di Macunaíma, il quale ricava, di fatto, il suo spes-

¹¹ Cito ancora dalla summenzionata (v. nota 8) «lettera aperta» a R. Moraes (in H. Buarque de Hollanda, *op. cit.*, pp. 52-53).

sore di personaggio dal non aver alcuno spessore caratteriale, il suo eroismo dalla mancanza di una fisionomia (morale o fisica) stabile: in un girotondo infinito fra identità e trasformazione, tra fedeltà a se stesso e disponibilità costante al cambiamento, alla metamorfosi. L'*herói sem nenhum caráter* rappresenta, cioè, la conciliazione impossibile, la «metafora» artistica, di un modello culturale che nella molteplicità, nella assenza di una qualità o di un carattere specifico, trova, paradossalmente, la propria omogeneità e specificità¹². E come le opere cantastoricali traggono la loro natura testuale dalla loro insondabile intertestualità, divenendo originali nell'atto stesso della rinuncia ad ogni originalità, così il capolavoro di Mário de Andrade scopre la sua carica innovante proprio nel punto in cui si ritrae da ogni volontà di innovazione, nel momento in cui decide di giocare con la categoria della «citabilità».

Ed è in questo limite, su questo margine incerto che separa la memoria dall'invenzione, che fiorisce il termine forse più illuminante nella comprensione di *Macunaíma*: mi riferisco ovviamente al Mito – parola che è circolata, fin qui, senza mai completamente svelarsi, ma che riconnette gioco e rito all'interno di un particolare canone storico nel quale la cronaca è asservita alla convenzione, l'interpretazione del quotidiano al balenare incessante della globalità e dell'eternità. Dimensione sostanzialmente atemporale nella quale non solo si collocano – ritualmente, ludicamente – le vicende dei personaggi del romanzo, ma anche, per così dire, le «meta-vicende» legate alla produzione del romanzo, anch'esse miticamente segnate da una relazione giocosa, rituale, con la realtà della scrittura. Aspetto, questo, che emerge con più chiarezza in un altro abbozzo di introduzione all'opera che Mário scrisse e datò 27 marzo 1928 – nell'imminenza, stavolta, della pubblicazione, avvenuta nel luglio di quell'anno. Così s'inizia tale prefazione:

Este livro de pura brincadeira, escrito na primeira redação em seis dias ininterruptos de rede cigarros e cigarras na chakra de Pio Lourenço perto do ninho da luz que é Araraquara afinal resolvi dar sem mais preocupação . Já estava me enquizilando ... Jamais não tive tanto como diante dele a impossibilidade de ajuizar dos valores possíveis duma obra minha.¹³

¹² Cfr. il mio *Il senso della metamorfosi: precarietà e permanenza in «Macunaíma»*, in «Lingua e Stile», XXIII, n. 1 (marzo 1988), pp. 157-66.

¹³ Anche questo testo è stato di recente ripubblicato da H. Buarque de Hollanda (*op. cit.*, pp. 35-40, il passo citato è a p. 35).

Più meditato, come si vede, questo *incipit*, che pure ricalca dappresso le orme della precedente introduzione, ma con alcune varianti significative. Prima fra tutte, forse, quella ripetizione, stavolta allitterante, che muta il lussureggiante panorama evocato da «mangas, abacaxis e cigarras» in una descrizione, ben più interna al testo, delle modalità di produzione dell'opera, collocata fra «rede cigarros e cigarras»: immagine che preannuncia, per così dire, il ritmo testuale (e non a caso, nella paronomasia, è il verso della cicala che si conserva dalla primitiva redazione), conferendo, al contempo, all'autore i connotati inconfondibili del suo personaggio. Ora, è proprio questa identificazione fra il pigro eroe «senza nessun carattere» e il pigro scrittore «irretito» dal tabacco e dal monotono cicaleccio che mi pare il fulcro attorno al quale ruota il secondo, più ponderato, tentativo di preannunciare l'ideologia testuale: ché l'identificazione finisce per essere una sorta di dissolvimento dell'autore, del suo tempo, della sua funzione, all'interno delle coordinate mitiche entro le quali si iscrive anche il testo.

Basterà, in tale prospettiva, leggere quella menzione spaziale che qualifica, nella seconda redazione, Araraquara quale «ninho da luz», facendone un luogo mitico deputato: luogo dell'illuminazione, paese d'elezione per l'insorgenza spontanea e, insieme, ispirata di un testo nel quale si deposita il patrimonio leggendario di una nazione. E ciò che si sottolinea, in tal modo, è il clima quasi religioso in cui la «brincadeira» si colloca: opera che, in un certo qual modo, si autocompone ritualmente accanto al luogo nel quale la luce nasce e nel quale il dato temporale, coerentemente, si annulla, in un contesto che ha qualcosa di biblico – e sia pure di ironicamente, di obliquamente, biblico, visto che i sei giorni della «crezione» non ne prevedono un settimo di riposo, giacché sono essi stessi un tempo scandito dal riposo e dalla inattività.

In questa sorta di *otium* creativo il libro «è dato», conservando, fatalmente, impigliata fra le sue pagine, quell'atmosfera sottilmente mistica che ne ha segnato la nascita. Come riconosce, del resto, lo stesso Mário de Andrade in un'altra annotazione, anch'essa di poco anteriore alla pubblicazione del romanzo e che doveva entrare nella progettata prefazione:

Macunaíma: me servindo aliás sem consciência preestabelecida disso, por instinto, duma alógica sistemática, embora satírica ou coisa que o valha, o caráter religioso do livro ficou acentuado.¹⁴

¹⁴ *Ibidem*, p. 44.

Ecco che il «brinquedo» assume le fattezze inevitabili dell'oggetto culturale, del giocattolo votivo, di qualcosa, insomma, che «ha appartenuto – una volta, ora non più – alla sfera del sacro»¹⁵. E non a caso l'autore resta senza parole di fronte al proprio testo, sottolinea in diverse circostanze¹⁶ la propria incapacità di giudicare i «valori possibili» di un'opera che lo eccede, che gli è stata «data» in condizioni di straniamento religioso, di alienazione mistica, di pigro *enthusiasmós*.

Così che egli finisce per presentarsi o (il che è la stessa cosa) per apparire in veste di sacerdote di un rito di cui ignora il senso e del quale percepisce, al massimo, l'intenzione fortemente «satirica ou coisa que o valha». Ovvero, se si preferisce, egli è il grande giullare, il *jogador*, colui che esegue in pubblico, fra lazzi e capriole, il dettato di una tradizione antichissima, nel quale si riflette – inconsapevolmente, metaforicamente – il tempo sacro, la struttura inalterabile del mito.

E in tale prospettiva, forse ancor più illuminante delle varie pagine scritte da Mário per la progettata introduzione al romanzo, risulta, alla fin fine, l'immagine che egli ci consegna nell'epilogo a *Macunaíma*:

Não havia mais ninguém lá. [...] Um silêncio imenso dormia à beira-rio do Urañicoera. Nenhum conhecido sobre a terra não sabia nem falar na fala da tribo nem contar aqueles casos tão pançudos. Quem que podia saber do herói?¹⁷

In questo deserto di parole si aggira, un giorno, un uomo spaventato al cui cospetto appare, annunciato da un colibrì, un pappagallo, ultimo a serbare, in quel silenzio, il ricordo «delle frasi e delle gesta dell'eroe». E, appollaiato sulla sua testa, egli le racconta al viandante «in una lingua dolce, molto strana, molto! che era canto ed era acquavite con miele di tronco, ed era bella e aveva in sé l'infidia dei frutti sconosciuti della foresta».

Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso

¹⁵ G. Agamben, *op. cit.*, p. 70.

¹⁶ Si legga, ad esempio, quanto Mário de Andrade scrive in una lettera (datata 19.5.1928) ad Alceu Amoroso Lima: «Pois diante de *Macunaíma* estou absolutamente incapaz de julgar qualquer coisa. [...] No geral meus atos e trabalhos são muito conscientes por demais pra serem artísticos. *Macunaíma não*» (in H. Buarque de Hollanda, *op. cit.*, p. 45).

¹⁷ M. de Andrade, *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, 21^a ed., Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1985, p. 134.

que vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, panteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente.

Tem mais não.¹⁸

In questo *explicit* tutto trasuda mito, religiosità, tradizione. Ad iniziare dal colibrì-*guanumbi*, l'uccello che nella cultura indigena funge da messaggero degli inferi, colui che «indica» l'esistenza di una voce anteriore e ormai smarrita, di una storia leggendaria imprigionata nel silenzio; e poi il pappagallo, depositario di quella voce, che narra le gesta dell'eroe in una lingua inaudita; ed infine l'io narrante, l'uomo sperduto in quel silenzio, colui che tramanda agli altri le parole ascoltate, che «porta» agli uomini la voce appresa, servendosi della sua «fala impura», irrimediabilmente umana. E la sequenza disegnata da questi atti di parola si delinea come un processo di trasmissione/traduzione del messaggio che va dall'ecolalico, «e-vocativo», verso del colibrì («Curr-pac» è il suo primo richiamo; «Puxa rama, boi!», il suo congedo¹⁹), alla voce piena e cantante del narratore-giullare, passando attraverso la lingua magica del pappagallo.

Un processo, questo, nel quale la tradizione trova il suo significato pieno, in una continuità caratteristica fra *phoné* e *logos* ed entro le coordinate invalicabili del *mythos* – del racconto perennemente esistente nella sua forma originariamente, metafisicamente, «fonica», che, attraverso la sua decifrazione, si tramanda in parole, si fa «logico». Il colibrì, il pappagallo, il cantastorie, sono gli agenti emblematici di questa tradizione del senso, i mediatori necessari di ciò che è da sempre nella Voce: coloro che si annullano nella loro funzione, che si assentano nella parola e nella sua trasmissione puramente orale²⁰. Un processo, si badi, in cui la scrittura pare non aver luogo, nascosta, com'è, fra le pieghe della memoria che inventa – che *invenit*, che trova, cioè, le parole esistenti *ab aeterno*.

Quale migliore presentazione di un libro che nasce nei paraggi del «ninho da luz»? Che sembra districarsi dalle tenebre del caos, dell'aor-gico, trovando la sua forma precariamente umana? Che ha alle sue spalle una scrittura continuamente reinventata, delle *auctoritates* puntigliosamente tràdite e incessantemente tradite? Un racconto, dunque,

¹⁸ *Ibidem*, p. 135.

¹⁹ *Ibidem*, p. 134.

²⁰ Sullo statuto originario della Voce e sull'aver-luogo, in essa, del linguaggio come esperienza del nulla, cfr. G. Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi, 1982 (in particolare, sull'annullamento del poeta nell'ascolto della Voce, v. pp. 77-102).

che tiene lo scritto fra le righe del suo dire, giocando con la categoria della citabilità nella misura in cui «elude» (*ex-ludit*) il senso della scrittura riusata entro una struttura significante insieme nuova e antichissima: nuova come la lingua del pappagallo, antichissima come il messaggio leggendario ed eroico di cui è latore il colibrì. E nuovo e antico si rimescolano nelle parole dell'autore-cantastorie, di colui che, attraverso la citazione, gioca con la tradizione, ossia con la Storia nella sua manifestazione più pura: quella del Mito.

Ed è forse per tale motivo che Mário de Andrade, dopo aver saggiato tante parole per pre-dire il suo testo, lo lascia, alla fine, senza prefazione²¹: perché, probabilmente, si accorge che il preludio all'opera sta già tutto nel suo epilogo e che quest'ultimo (volendo continuare a giocare con le parole) riverbera su di essa il suo carattere di apologo - storico nel momento stesso in cui si ammanta di forme mitiche. Poco importa che l'autore reale perda, in tale processo, la propria identità puntuale - e, del resto, non l'aveva mai voluta conservare; e, del resto, non l'aveva mai voluta attribuire al suo personaggio. Giacché autore e personaggio sono pedine di questo gioco che stanno giocando sotto i nostri occhi: contemporaneamente dentro e fuori un testo che si ritaglia uno spazio nella sua stessa intertestualità, che s'illude (*in-ludit*) e ci illude sulla sua organicità convenzionale, sulla sua natura testuale, nell'atto stesso di trascorrere attraverso molti testi, di darsi come *collage* impiasticciato, come confuso *pastiche*.

Discorso, allora, che passa per molti altri, che ne riflette tanti, senza mai lasciarsi catturare da una *ratio* che lo spieghi compiutamente, visto che il suo senso resta celato in un'insondabile oscurità, dato che esso emerge da un Silenzio pieno, in potenza, di tutte le parole e finisce in un epilogo che rinvia al suo inizio. Racconto, quindi, che, preso in un processo di entelechia, si riveste di una «fala impura» vincendo l'inerzia del non-dicibile, la pigrizia dell'irretimento nel verso ecolalico della cicala e/o del colibrì, e che, dopo una parabola dentro la parola, riconduce alla propria origine nella Voce²². Questo è, a mio parere, il signi-

²¹ Com'è forse noto - ma è utile ricordarlo -, dopo i suoi numerosi tentativi di scrivere una introduzione al romanzo, Mário decise di pubblicarlo senza alcuna presentazione: «Escrevi dois prefácios para *Macunaíma* e acabei não publicando nenhum. Ficavam enormes e inda não diziam bem o que eu queria. Além disso o segundo me pareceu bem pretensioso. Desisti» (trascrivo dalla già menzionata lettera ad Alceu Amoroso Lima, in H. Buarque de Hollanda, *op. cit.*, p. 46).

²² In tale prospettiva, sarebbe forse interessante rileggere, in modo più puntuale, le

ficato dell'epilogo, che non a caso, dopo aver presentato l'immagine di un Silenzio infinito, gravido di frasi inesprese, descrive l'emergere faticoso della parola, dapprima attraverso il linguaggio evocativo (ma sempre più decifrabile) del colibrì, poi dentro la «fala mansa, muito nova» del pappagallo, per approdare alla voce piena del cantastorie che si richiude sul silenzio: «Tem mais não».

Ovviamente, in questo movimento circolare all'interno della Voce, il racconto continua a risentire, a tutti i livelli, della ricchezza e della molteplicità delle sue origini: se le fonti stanno in un silenzio pieno di parole già dette da sempre, che si devono soltanto rammemorare e intessere fra loro fino a formare un testo che è la somma precaria ed aperta di molti testi, il protagonista del racconto, a sua volta, sarà anch'egli un eroe senza nessun carattere, nel quale, tuttavia, si riflettono tutti i possibili caratteri. E l'essenza di *Macunaíma* resterà, dunque, perennemente sospesa in questo gioco ambiguo fra presenza ed assenza, voce e silenzio, identità e differenza: gioco che è «illusione» di un senso e, contemporaneamente, delimitazione di una possibile dimensione di senso: quella della «brincadeira», ancora una volta, dello scherzo che nasconde e rivela, sotto le sue forme ludiche, l'immagine compiuta di un mondo senza un'immagine definita.

Un mondo, si badi, uno spazio culturale, che appare effettivamente pervaso da un silenzio anteriore: il silenzio dei vinti, di coloro che sono stati ridotti alla mutezza della tracotanza dei vincitori. E *Macunaíma* – l'epilogo lo dichiara – è anche l'ascolto di questa voce indigena soppressa, censurata, ormai inaudibile nella sua essenza originaria e che può essere trasmessa solo attraverso la «fala impura» dei conquistatori. Di quell'universo, pregno di parole inconcepite, il rapsodo si fa portavoce attraverso il canto, ammantando di una forma scherzevole, gioiosa, il suo lavoro oscuro, faticoso, di scelta e orditura delle parole da dire – ciò che gli antichi trovatori definivano come *entrebescar les mots*.

In questo processo di traduzione di qualcosa di originario, di assolutamente naturale, pertanto, tutto deve ridursi a gioco, ogni testo si fa giocattolo nelle mani del suo autore. Perché, del resto, il gioco è anche

immagini utilizzate da Mário nell'epilogo del suo romanzo, alla luce delle credenze (sia di natura filosofica che religiosa) vigenti in ambito occidentale a proposito dei rapporti fra *phoné* e *logos*. Un'importante ricapitolazione di queste teorie riguardanti la Voce (e le sue connessioni con il Silenzio) nella cultura occidentale, ce l'ha di recente fornita C. Bologna nel suo saggio incluso nella *Enciclopedia Einaudi (Voce, vol. 14, Torino 1981, pp. 1257-92; ma si vedano, in particolare, le pagine iniziali di tale studio).*

la forma prima di comunicazione in quel mondo bambino, in quella dimensione altra che sta in un passato mitico, non gerarchizzabile rispetto al presente. Quel che voglio dire, è che se Mário ci offre la sua opera come un oggetto ludico è perché solo nel gioco si conserva il messaggio di un'infanzia smarrita, che non può avere parole oltre il gesto ludico o al di là dell'attività puerile del *collage* o del *pastiche*.

Ché l'infanzia è, per definizione, il mondo della mutezza, del non-ancora-detto: dimensione originaria nella quale pullulano tutte le parole, quelle che si diranno e quelle che non saranno mai pronunciate. Patria dell'eventuale, allora, dominata da «um silêncio imenso» dal quale, soltanto, può avere origine quella parola che in esso «dorme», quel *logos* che, per il processo di entelechia di cui ho detto, rinvia continuamente al suo inizio, ridisegna la traccia circolare del *mythos*.

Di fatto, se l'epilogo del romanzo è contrassegnato dall'aprirsi del silenzio alla voce, lo è, del pari, anche il suo esordio:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Se o incitavam a falar exclamava: – Ai! que preguiça! ... e não dizia mais nada.²³

L'eroe nasce, dunque, nel (e dal) silenzio, è un parto dell'oscurità e della mutezza. E muto, di fatto, egli rimane fino ai sei anni – *in-fans*, quindi, «non-parlante» secondo modi e tempi sensazionali – giacché l'unica frase pronunciata rinvia solo alla vischiosa indolenza che nasce dalla consapevolezza della inutilità di ogni atto di parola.

Né Macunaíma perderà mai completamente, neanche in seguito, i suoi connotati infantili, la sua «carinha enjoativa de piá»²⁴. Una fisionomia bambinesca che si accompagnerà, del resto, ad un atteggiamento perennemente giocoso, ad uno spirito eternamente fanciullesco che contraddistinguerà per sempre l'eroe: egli si balocca con la realtà, con l'esistente, come il suo artefice letterario si trastulla con la tradizione. Ed entrambi usano (o, per meglio dire, «ri-usano») oggetti dati, trasformandoli, metamorfosandoli, attraverso un'attività di scomposizione e

²³ M. de Andrade, *Macunaíma* cit., p. 9.

²⁴ *Ibidem*, p. 16.

ricomposizione che ha molto di ludico, di infantile. Di assolutamente storico, peraltro, in un contesto culturale, quale quello brasiliano, che, per essere privo di *una* memoria ed essendo, contemporaneamente, deposito di tanti detriti memoriali, appare contrassegnato da una complessa, puerilmente laboriosa, ingenuità nei confronti del reale.

In tale dimensione infantile, il testo e il suo discorso non possono che conservare la loro natura di «brinquedo», non possono che essere il frutto di una ammiccante «brincadeira»: questo Mário de Andrade cerca di dire nel suo pre-testo, senza mai scoprire la «misura», senza mai riuscire a trovare le parole adeguate. Parole, di fatto, che dovrebbero esprimere l'importanza del gioco giocato con e attraverso *Macunaíma*, senza mai apparire troppo al di qua o al di là dell'intenzione e senza mai mostrare, soprattutto, la complessità della costruzione, la difficile elaborazione del giocattolo²⁵.

Meglio, allora, molto meglio circondare l'opera di silenzio, meglio lasciarla senza cautele e senza precauzioni al gioco dell'interpretazione: parto di una memoria caotica, di una Voce che confonde il tempo perché è fatta di tempo, *Macunaíma* solo nella fruizione altrui, solo nell'eterno gioco della lettura, potrà svelare, come un giocattolo smontato da bambini curiosi, la sua vera essenza. L'autore, dopo aver cantato una storia in cui si rispecchia una Storia ricevuta magicamente, filtrata attraverso il silenzio, resterà senza parole di fronte al suo «brinquedo»: che gli altri giochino con quei significati, modellandoli pure in nuove forme significanti, ricavandone altre costellazioni di senso.

Lui, il giullare che ha animato il giocattolo-narrazione, si fa da parte, rientra nel silenzio dal quale è emerso per cantare con voce umana un mito che è il prodotto - inedito nella sua antichità - di tanti miti risaputi da sempre, da sempre nascosti nei recessi di una memoria fatta di parole inascoltate:

Tem mais não.

Ettore Finazzi-Agrò

²⁵ L'ideazione e la composizione del romanzo furono, in realtà, assai laboriose, come dimostra, fra l'altro, il lungo arco di tempo trascorso fra il dicembre 1926 (data della prima stesura) e il luglio 1928 (data della pubblicazione). Del resto, che il lavoro di documentazione, la gestazione e la stesura definitiva, siano stati estremamente complessi e penosi, lo dichiara l'autore stesso in più luoghi del suo epistolario (una scelta di tali lettere la si trova, ancora, in H. Buarque de Hollanda, *op. cit.*).

RECENSIONI

Harri Meier, *Etymologische Aufzeichnungen. Anstöße und Anstößiges*, «Romanistische Versuche und Vorarbeiten», 54. Romanisches Seminar der Universität, Bonn 1988, pp. X+270.

Le note etimologiche raccolte nel volume di cui qui si dà notizia mi riportano ai primi anni sessanta e al mio felice soggiorno a Bonn dove ero lettore presso il Seminario di Romanistica allora diretto da Harri Meier con un'energia festosa e trascinate in quel suo progetto, sempre portato avanti, di riconquista sistematica all'etimologia latina di aree lessicali chiuse nell'alveo germanico o ancorate a onomatopee più o meno universali o probabili.

Anche le etimologie di questo volume hanno una connotazione espansionistica e ardita, e vi si potrà ritrovare il disinvolto scavalcamento delle classi fonetiche, il dichiarato disprezzo per la «ricetta neogrammatica», l'incuranza per le contestualizzazioni delle prime attestazioni. Il più ricco esempio di recupero del Meier è quello della famiglia etimologica di *quadrus/quadruus/quadrare*, che si annette un'area lessicale che va dall'it. *guardare* allo spagn. *esgarrar*, dal port. *gorar* allo spagn. *descaro*. Anche in queste note, per la particolare competenza dell'autore, il dominio iberoromanzo è quello più frequentato. Segnalo: p. 32, la riunione in un'unica famiglia etimologica del gal.-port. *agarimo* e dello spagn. *arrimo* (**corrimare*); p. 63, discussione delle varianti *macho/maslo*; p. 77, *derrumbar* (**de-rupear*); p. 86, *arroio* (*ruga*); p. 95, spagn. *rustir* (**re-ustuire*); p. 104, gal. *excofar* (*ex-confricare*); p. 106, gal. *alocar/aloque* (**lucicare*); p. 113, port.-galiz. *empurrar*, riportato a un derivato dell'avverbio *porro* (**im-porrare*); p. 127, la ricostruzione, attraverso il galiz.-ast. *branco/blanco*, di una famiglia etimologica sviluppatasi da **plancu*, **plancula*; p. 134, spagn.-port. *almuerzo/almozo* da **armordium*; p. 159, l'iberorom. *sorna* riportato a *surdus* attraverso un ricostruito **surdinus*, -a, -um.

Al professor Harri Meier l'affettuoso augurio di molte altre imprese di *reconquista*.

Mario Eusebi

Claudio Guillén, *El primer siglo de oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Editorial Crítica, 1988, pp. 279.

Nella stessa collezione in cui pubblicò nel 1985 *Entre lo uno y lo diverso* (recensito in questa «Rassegna Iberistica», n. 26, sett. 1986, pp. 59-62), Guillén raccoglie nove studi, ordinati in ordine cronologico di tema (da Garcilaso a Quevedo) ed appartenenti a diverse epoche della sua storia intellettuale: trent'anni intercorrono dal primo all'ultimo, 1957-1987, due scritti che riguardano, non incidentalmente, la stessa opera, il *Lazarillo*, e rivelano una profonda omogeneità, che non è staticità, nel modo di pensare. Precedono alcune pagine di *prólogo*, in cui l'autore riflette sulla «curva del propio trabajo».

Nel primo scritto (che faceva parte della sua tesi sulla picaresca, ora pubblicata) l'orientamento teorico era la teoria del romanzo; in un secondo tempo appare una «preocupación histórica y social» (che è accentuata nello studio su *Los pleitos extremeños de Mateo Alemán*, 1960, e in *Individuo y ejemplaridad en el «Abencerraje»*, 1965); quindi prevale «la relación dinámica que une la actividad del escritor a los modelos literarios»: a questo gruppo, che è maggioritario, si riferisce specificamente il sottotitolo del volume. Quella «preocupación histórica y social» lo aveva indotto anche a ricerche di archivio (note sono le notizie da lui date, rivelatrici, sui parenti italiani di Mateo Alemán); ad esse ritorna ora ne *Los silencios de Lázaro de Tormes*, unico scritto che appaia in questo volume per la prima volta, occupandosi di Juan de Ortega, uno dei possibili autori del *Lazarillo*: generale dell'ordine di San Gerolamo, ebbe una «terrible caída en picado» (p. 102) nel 1555, pur restando nell'ambito della corte di Carlo V (il cui ritiro a Yuste, ove Juan de Ortega è in sua attesa, ha inizio nel febbraio 1556). Nel complesso, tuttavia, mi sembra che la collocazione storico-sociale sia piuttosto laterale nelle preoccupazioni di Claudio Guillén. Quando, ad esempio, parla della «escasa popularidad» in cui cadde il *Lazarillo* dopo il 1554, mi pare che la attribuisca troppo ad una differenza di gusto (cfr. p. 201). Il processo del 1559 a Valladolid contro i protestanti e la condanna del *Lazarillo* nell'indice di Valdés, nello stesso anno, pur citati, sembrano essere fatti marginali. Solo nel 1573 uscì un'edizione espurgata. A me pare che le fortune dell'opera siano legate in modo determinante alla politica religiosa del potere. Il *Guzmán* fu permesso; ma aveva una componente moraleggiante evidentissima, addirittura esibita; nel 1599, comunque, il protestantesimo in Spagna non era un pericolo così concreto come nel 1559. Lo stesso Enrico IV aveva sentito la Messa in Notre Dame (1594); nel 1598 si era giunti alla pace di Vervins.

In *Cervantes y la dialéctica* (1977) Guillén mette in evidenza l'apertura epistemologica che si afferma man mano che il *Chisciotte* va avanti, con l'approfondimento dei rapporti tra Chisciotte e Sancho. Gli pare che l'approfondimento culmini col rapporto tra Chisciotte e il Caballero del Verde Gabán, che giungono al discorso aperto, senza codice totalizzante; al dubbio intelligente. (Forse a queste suggestive considerazioni si può aggiungere che dopo il 1605 Cervantes era tornato ancora una volta al teatro, e che ciò favorì ulteriormente l'irruzione della conversazione, anche più che bilaterale, nella tecnica narrativa cervantina.)

Guillén, che nel 1957 aveva scritto una *Stylistics of Silence*, trent'anni dopo indi-

vidua *Los silencios de Lázaro de Tormes*. Come questo sia divenuto, nella finzione dello sconosciuto autore, uno scrittore, non si dice; «la sexualidad ocupa uno de los silencios elocuentes del *Lazarillo*» (p. 87). Ci sono silenzi il cui significato poteva risultare chiaro ai contemporanei, e non lo è a noi (p. 98). Quale era l'origine etnica dell'autore? Non lo sappiamo, ma pare a Guillén di notare un «sabor hispanoárabe, o más concretamente, morisco» (p. 104), nel *Lazarillo*.

Chiude il volume un approccio (solitario in Guillén, se ben ricordo) a Quevedo. Comincia ricordando che per Borges Quevedo «es menos un hombre que un compleja y dilatada literatura»: «la grandeza de Quevedo es verbal». Per Raimundo Lida egli rappresenta una «España cerrada [...] en soledad y contra todos». Il pessimismo di Quevedo non ammette rimedi. «Pocos ejemplos hay mejores de la exasperación a la que conduce el talante conservador más sombrío», conclude (p. 266) Guillén. Lui, così aperto al mondo, al confronto non solo bi- ma poli-laterale; così attento alle attenzioni altrui (sono caratteristiche in lui le allusioni illuminanti e rapidissime ai critici che considerò maestri e a quelli che con tesa curiosità ad ogni momento scopre), ha fatto uno sforzo per capire Quevedo; ma il risultato è lo sconcerto di fronte a tanta aridità e chiusura.

Franco Meregalli

Lazarillo de Tormes. Edición de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 139* + 191.

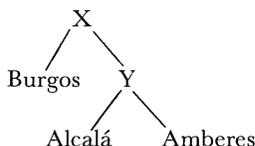
Francisco Rico, *Problemas del Lazarillo*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 183.

Parecchi mesi fa approfittai della nuova edizione curata da Francisco Rico per rileggere ancora una volta il *Lazarillo*, il primo libro spagnolo che abbia letto (nel 1933). Pensavo anche di recensire l'edizione, così innovatrice nei confronti della precedente dello stesso autore che la «anula» (p. 134*). Devo dire che l'immensità della produzione critica sul *Lazarillo* mi ha sempre intimidito. Preferii il silenzio.

Ora ho letto *Problemas del «Lazarillo»*: una raccolta di scritti il primo dei quali, pure intitolato *Problemas del «Lazarillo»*, risale al 1966, mentre il più recente, del 1988, appare nel volume per la prima volta. L'edizione commentata e la raccolta di scritti risultano così complementari per comprendere le attuali posizioni di Rico che mi sono sentito più documentato e quindi meno intimidito, e mi decido a farne una recensione, che è unica anche intrinsecamente. Rico si dichiara «más atento a apuntar problemas que confiado en resolverlos» (*Nota previa ai Problemas*); senso della sfumatura ed estrema cautela nell'affermare dimostra anche nella *Introducción* al commento (p. es. p. 111*). Immaginatoci se non accetto la lezione; ma in ultima analisi si deve pure affermare ciò che sembra vero, per quanto si sia prudenti e si rifugga dall'arroganza; e così fa Rico. Lo imiterò in qualche caso.

Cominciamo con il problema ecdotico. Rico ne trattò ampiamente nel 1970, reagendo all'edizione di José Caso González del 1967, in uno scritto riprodotto in

Problemas, pp. 33-56. Pur riconoscendo che Caso González dà un contributo importante, finisce coll' accettare la maggiore autorità della edizione di Burgos, e lo stemma seguente, che conferma nell'edizione del 1987:



Tale stemma fu proposto da Alfredo Cavaliere nella sua edizione del 1955. Non entro nel merito della questione, in questa sede; ma risulta chiaro che Cavaliere, allora e per molti anni professore della Facoltà di Lingue e Letterature straniere di Venezia, che ora ospita la redazione di questa rivista, merita secondo Rico un posto nella storia degli studi ecdotici del *Lazarillo* maggiore di quello che Caso González fosse disposto a riconoscergli.

Rico dedica la sua edizione alla memoria di Marcel Bataillon, per cui nutre un «respeto y cariño imborrables»: gli stessi che nutro da sempre. Ma afferma, seguendo María Rosa Lida, che «la huella del folclore es mucho menos profunda de lo que Bataillon pensaba» (*Introducción*, p. 82*, n.), e giustifica la sua affermazione in modi che mi convincono. Qualche volta si può anche pensare che, viceversa, spunti dell'opera letteraria si siano folclorizzati (cfr. *Introducción*, p. 100*).

I problemi riguardanti questo geniale e misterioso libretto si implicano in modi così labirintici che è difficile stabilirne un ordine di trattazione. Prendiamo la data di redazione. Possediamo, è noto, tre edizioni del 1554. Ma quando fu composta l'opera? Verso il 1552, afferma Rico. Come è pensabile che lo fosse molto prima, senza che ciò lasciasse alcuna traccia, e poi se ne facessero tre edizioni nello stesso anno? Naturalmente, ciò non implica che l'autore voglia far credere che agli inizi degli anni '50 risalga la ricostruzione della propria vita fatta da Lázaro de Tormes.

La data di composizione ci porta al più tradizionale rompitesta della critica sul *Lazarillo*: chi è l'autore? Ovviamente Rico ne parla nella *Introducción* lungamente (pp. 31*-44*), per giungere alla conclusione: «El Lazarillo, nacido apócrifo, sigue en su impenetrable anonimato» (p. 44*). Per tanto tempo la critica è stata quasi direi requisita, ipnotizzata, da questo problema, che la rinuncia, cui partecipo volentieri, sembra una liberazione, e siamo tentati dall'affermare: non ci importa chi sia stato l'autore. Ma giustamente Rico ammonisce (*Introducción*, p. 33*): «tampoco exageramos tanto esa integridad o autonomía de la obra, que lleguemos a juzgar que la identificación del autor es cuestión de nula o escasa importancia». La vecchia critica che anzitutto cercava di individuare l'autore in realtà aveva in questa sua fissazione alcune garanzie che la critica, a sua volta divenuta vecchia, che si occupa del testo «così com'è» non ha più. Cercare l'autore voleva dire non solo e, nei casi migliori, non tanto giungere a un nome e a un cognome; significava individuare un'immagine dell'autore come diverso da, solo ironicamente identificantesi con, l'io narrante, il *pregonero* Lázaro de Tormes. E a ciò non possiamo sottrarci. Rico colloca con grande erudizione e mano sicurissima il *Lazarillo* nel contesto della «irresistible ascensión» (*Problemas*, p. 83) del gusto italo-spagnolo («Italia y España

constituían entonces un espacio cultural único»: *ib.*, p. 84) per le «carte messaggie-re». È molto teso alla collocazione nel contesto degli sviluppi dei tipi di scrittura. Invece mi pare poco sensibile (è un resto credo quasi istintivo dei condizionamenti del neocriticismo e dello strutturalismo di vent'anni fa) al contesto politico e soprattutto politico-religioso, così capitale agli inizi degli anni cinquanta del secolo XVI. Il vecchio biografismo induceva a chiedersi quali fossero le tendenze religiose dei singoli candidati e altre cose importanti, che la successiva scissione professionale e metodologica (più questa che quella) tra storia letteraria e storia politica (o storia *tout court*) ha lasciato in ombra.

Il *Lazarillo* è una lettera, ed è un'autobiografia. Il centro dell'opera è «el caso». Lázaro vuol spiegare se stesso a «Vuestra Merced»; e per spiegarlo deve parlare di Lazarillo. Senza dubbio non ha senso prescindere da Lázaro adulto quando si legge di Lazarillo. L'autore insiste tanto in Lazarillo (anche se in tutta l'opera una volta sola il protagonista è chiamato «Lazarillo») perché Lazarillo è la vera sua origine: egli è figlio di se stesso, della sua autoeducazione; ed è anche orgoglioso di esserlo, poiché è uno di quelli che, essendogli contraria la fortuna, «con fuerza y maña remando salieron a buen puerto». Non si tratta di memorie; si tratta veramente di autobiografia, della storia di se stesso: ogni piccolo fatto si incide profondo nell'animo di Lazarillo, diviene una sua esperienza, un'esperienza che lo fa diventare quello che sarà. Tutto ciò calandosi nella cruda realtà, scoprendo questa in modi innovativi. Forse è da precisare l'idea di Rico che l'autore del *Lazarillo* ha «ganado para la ficción narrativa un dominio que hasta entonces le era ajeno y que luego resultaría el más característico suyo» (p. 47*); ma veramente risulta formidabile che qualcuno abbia saputo creare una costruzione così densa, sobria, coerente inventando un'autobiografia che non è soltanto anonima, nel senso che non sappiamo chi sia chi scrive la sua storia, ma è, come con giusta insistenza rileva Rico (p. es. *Problemas*, p. 157), «apócrifa, falsamente atribuida». E così sorge in noi ancora una volta quella domanda a cui non abbiamo mai saputo rispondere, ma che non possiamo reprimere: chi era questo genio?

Anche un'opera così geniale ha i suoi punti scuri e i suoi punti deboli. Per tutta la vita mi son chiesto come mai l'opera (l'operetta, se badiamo al numero delle pagine) fosse divisa in sette «tractados» così asimmetrici: rispettivamente di pagine (prendo in mano l'edizione in cui la lessi nel 1933: Strasburgo, *Bibliotheca romanica*) 13, 11, 17, meno di mezza, 9, meno di una, 3. Naturalmente la cosa era stata osservata e si era dubitato dell'autenticità dei titoli dei *tratados* (cfr. p. es. Claudio Guillén, *La disposición temporal del «Lazarillo»*, 1957, ora in *El primer siglo de oro*, Barcellona, Crítica, 1988, p. 62, n.); ma mi pare che nessuno abbia affrontato la questione con l'attenzione che essa merita. Lo fa ora Rico, nella sua nuova edizione (che anche per questo «anula» – la parola è contundente – l'anteriore dello stesso), e in modo ancor più sistematico e polemico nel suo più recente scritto sul *Lazarillo*: *La princeps del Lazarillo. Título, capitulación y epígrafe de un texto apócrifo* (*Problemas*, pp. 113-151).

Rico accetta in questo le osservazioni di Alberto Blecua sulla «idéntica distribución de los signos de puntuación» delle tre edizioni. Ciò prova che «se remontan a un impreso común, y no a manuscritos». Ci fu dunque una *princeps* che non è nes-

suna delle edizioni del 1554. Tutte queste dividono il testo in un prologo e sette «tractados», e li intitolano alla stessa maniera, che non è una maniera corrente nel sec. XVI. Ciò «es porque repiten la de un impreso de tales características» (p. 118). I titoli dei «tractados» non corrispondono talora ai reali contenuti. Prendiamo quello del settimo: «Como Lázaro se assentó con un alguazil, y de lo que acaeció con él». In realtà, dell'*alguacil* si parla nelle prime righe soltanto, e poi si passa a quello che giustamente Rico chiama «el núcleo del libro»: il decisivo cambio di situazione del protagonista; l'Arciprete e il suo rapporto con la donna che diventa moglie di Lázaro: insomma «el caso». Il titolo «se limita a aplicar mecánicamente el criterio de abrir una sección cada vez que aparece un nuevo amo». Ma poi il titolo del primo trattato, «cuenta Lázaro su vida y cuyo hijo fue», non trova modo di citare appunto il cieco, cioè «el amo de Lázaro por antonomasia»; e del resto «Cuenta Lázaro su vida» non è certo una caratterizzazione del primo trattato. Anche la separazione del *prólogo* dal primo trattato non si giustifica; chi parla nel *prólogo* è evidentemente lo stesso Lázaro. Basta confrontare i titoli per vedere che essi corrispondono a uno schema bimembre, applicato con una «misérrima falta de imaginación». Il titolo generale, *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, corrisponde allo stesso schema bimembre; ma in esso appare non «Lázaro», come nei titoli dei trattati, ma «Lazarillo». Nell'opera, abbiamo visto, questo diminutivo appare un'unica volta.

La conclusione è che né il titolo generale, né la divisione in trattati, né i titoli di questi sono dell'autore. Rivelano «tosquedad, incomprensión, atolondramiento» (p. 130). Rico pensa che il testo sia stato intitolato e diviso all'insaputa dell'autore; che il «capitulador» sia stato un impiegato dell'editore, e che l'operazione sia stata fatta a Burgos, in un'edizione anteriore a quella che conosciamo. Sono queste ultime congetture sottili; ma non vorrei mescolarle all'affermazione principale, a rischio di togliere a questa quel carattere di evidenza, anche se di evidenza indocumentabile, che ha. L'importante è questo: d'ora in avanti prendiamo il testo come un'unità indivisa: niente prologo e niente trattati. Coloro che, come me, trovavano assurda la divisione, che tuttavia attribuivano all'autore, dal momento che appare in tutte e tre le edizioni del 1554, possono ora capire meglio l'opera. L'autore era un genio; il «capitulador» un mestierante, per di più frettoloso.

Franco Meregalli

Helena Puigdomènech, *Maquiavelo en España. Presencia de sus obras en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Fundación Universitaria española, 1988, pp. 213.

Il volume costituisce la «tesis doctoral» dell'autrice, docente di letteratura italiana presso l'Università di Barcellona. Abbiamo già avuto occasione di occuparci tangenzialmente del problema a cui il libro fa riferimento, sia in questa «Rassegna

Iberistica» (n. 15, pp. 82-84), sia in altra sede («Annali di Ca' Foscari», XXV, 2, 1986, pp. 143-162). Diciamo questo perché il volume era annunciato da tempo e lo attendevamo con una certa trepidazione: avevamo già potuto vedere il *Resumen* di questa tesi (*Contribución al estudio de Maquiavelo en España*, Barcelona, Secretariado de publicaciones, intercambio científico y extensión universitaria, 1977, pp. 19) ed in particolare l'edizione spagnola di due opere di Machiavelli (M.), a cura della medesima italianista (*El Príncipe - La Mandrágora*, ed. de Helena Puigdomènech - HP -, Madrid, Cátedra, 1985, 242 pp.): tralasciamo, in questa sede, la citazione di altri suoi articoli afferenti lo stesso tema. Ci pare pertanto utile, e forse doveroso, proporre nella presente nota, un quadro che non prescinda dalla visione dinamica, così come appare dai diversi scritti. Questo perché il lavoro di HP ha soddisfatto molte nostre curiosità rimaste in sospeso nelle trattazioni «minori», ma ha anche aperto il cammino a nuovi dubbi e perplessità.

Innanzitutto l'ingente lavoro di spoglio dei cataloghi di biblioteche di alcuni personaggi illustri del periodo compreso tra il XVI e XVII sec. ha consentito di dare consistenza obiettiva alle illazioni sulla circolazione delle idee del segretario fiorentino nella Spagna dell'epoca, confutando la sequela di luoghi comuni, di origine storiografica, sulla non conoscenza di Machiavelli nel paese iberico. Si è analizzata inoltre, con la dovizia di dettagli propria dei più diligenti lavori universitari, la reazione ecclesiastica all'opera del segretario. Si tratta di un dato già anticipato, ma che qui vogliamo di nuovo ricordare: l'opera di Machiavelli viene inclusa nell'*Index librorum prohibitorum* di Paolo IV nel 1559, mentre la proscrizione spagnola arriva molto più tardi, nel 1583. È un elemento assai importante che l'autrice non manca di sottolineare: il divieto romano è anteriore a quello iberico e ha scarsissima efficacia prima dell'esplicita proibizione del cardinale Quiroga: ricordiamo, per inciso, che G.M. Bertini sosteneva, sulla base di alcune congetture, che «la inclusione delle opere del M. fra quelle proibite si ebbe prima nei domini spagnoli che non in Roma» (*La fortuna di M. in Spagna*, «Quaderni Ibero-americani», Torino, I, 1946, p. 21) e che il dato è stato poi ripreso da S. Bertelli e P. Innocenti (*Bibliografia machiavelliana*, Verona, Ed. Valdonega, 1979, p. LXVI) i quali fanno calare nel 1559 la «cortina di ferro dell'Inquisizione» nei confronti dell'opera del segretario in Spagna. È un fatto di rilievo che, pur non scemando la sollecita idiosincrasia dei futuri inquisitori spagnoli nei confronti di M., consente di elaborare una diversa - meno scontata - prospettiva. Le opere del segretario fiorentino vennero conosciute assai presto in terra iberica, anche se si deve ammettere che, in rapporto ad altri stati europei, la diffusione editoriale (in originale ed in traduzione) fu tutt'altro che brillante: valgano, a dimostrazione di questo, le numerose versioni francesi (dal 1544 in poi), latine (il *Princeps*, a cura del Fulginate, è del 1560), inglesi (dal 1562) e tedesche (dal 1594).

In Spagna vengono pubblicate nel 1536 un plagio-traduzione dell'*Arte della guerra* (*Il Tratado de Re Militari* del capitano Diego de Salazar) e, nel 1552 e quindi nel 1555, la versione dei *Discorsi* di J.L. Otevant, mentre invece per il *Principe*, salvo alcune traduzioni manoscritte, si deve attendere fino al 1821 per la versione spagnola a stampa. Non è molto in tre secoli. Tuttavia l'analisi delle ventisei biblioteche, proposta dall'autrice, contiene dei dati estremamente significativi.

Pur non riuscendo a condividere tutto l'ottimismo delle sue conclusioni generali («los españoles de los siglos XVI y XVII conocieron y leyeron las obras de Maquiavelo bien en su idioma original bien a través de las traducciones castellanas [...]», p. 194), ci pare assai importante che nelle biblioteche di numerosi e «principali» personaggi dell'epoca ci fossero opere di M. (anche là dove questa presenza è solo una ragionevole supposizione confortata dalle attestazioni degli interessati o dalle testimonianze coeve e non dalla presenza materiale dei libri nelle biblioteche in questione: è il caso di Carlo V, di Filippo II o dell'Olivares, tra gli altri). Eppure tale ottimismo, benché debba farci considerare sotto una luce meno aprioristicamente determinata le vicende della fortuna del pensiero di M. in Spagna, deve fare i conti con la realtà: «[...] En total [...] hay 21 ejemplares de obras concretas e identificadas, más cuatro títulos genéricos de los que al menos tres deben ser ejemplares de las obras completas. En el peor de los casos hay al menos 25 obras claramente identificables como de Maquiavelo entre las 26 bibliotecas particulares y los siete inventarios de las Inquisiciones regionales que hemos examinado» (p. 191). Questo è dovuto solo all'efficacia dei roghi del Santo tribunale? La carenza documentale è esclusivamente determinata dalle sventurate vicissitudini della storia materiale? A questi interrogativi dovranno rispondere gli studiosi, in una sintesi di sforzi che abbracci la storia delle idee, da un lato, e la filologia dall'altro.

Abbiamo avuto dalla lettura dell'opera di HP numerosi motivi di convergenza (soprattutto là dove si auspica, e si applica, quella rigorosa ricerca d'archivio estranea alle apodittiche deduzioni fatte a tavolino, spesso senza il controllo diretto delle fonti), ci perdonerò quindi l'autrice alcune marginali puntualizzazioni. Le faremo in riferimento alla prospettiva dinamica a cui più sopra abbiamo alluso. Una questione che balza agli occhi è l'incertezza della studiosa sulla data della prima traduzione spagnola a stampa del *Principe*. Nel *Resumen*, sulla scorta del *Manual* di Antonio Palau y Dulcet, HP la fissa erroneamente al 1854 (*Contribución* cit., pp. 11 e 18). Nella sua ed. delle due opere machiavelliane (*El Príncipe - La Mandrágora* cit., p. 66), riporta invece in bibliografia la prima traduzione a stampa (1821), aggiungendo che «es la primera edición según Palau» (*ibidem*).

Torna invece il dubbio nell'opera che stiamo recensendo. Diciamo «dubbio» perché ci troviamo in presenza di un'attribuzione che fa contraddire Palau e quindi di un'asserzione non verificata: «[...] 1854, año en que se imprime la primera edición castellana de El Príncipe [...]» (p. 81). E, nella nota 1 del capitolo 2°, «según Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero español e hispanoamericano*, pero Bertini, *op. cit.*, p. 22, habla de dos ediciones anteriores, en 1821 y 1842» (p. 130). Per chiarezza consegnamo gli estremi bibliografici della prima versione: *El Príncipe de Nicolas Maquiavelo*, traducido del toscano al español, Madrid, En la Imprenta de D. Leon Amarita, 1821, pp. XXIV-182. La segnatura del volume nella Biblioteca Nazionale di Madrid è 4/54086. Davvero sorprendente che a proposito dell'esistenza di questo volume ci si riferisca in termini tanto aleatori ed evasivi. Non solo: prima della traduzione del 1854, abbiamo schedato altre quattro edizioni in spagnolo dell'opera più popolare di M., pubblicate tutte, tranne una, a Parigi, rispettivamente nel 1824 (forse una semplice ristampa di Madrid 1821), nel 1827 e nel 1838 (anche qui, con ogni probabilità, ci troviamo di fronte ad una ristampa della «versione

princeps» di Madrid). A queste va aggiunta poi l'edizione di Barcellona del 1842.

Le nostre annotazioni, accessorie naturalmente, nulla tolgono alla serietà ed al rigore con cui lo studio di HP è stato condotto: esso ha contribuito, in maniera talora risolutiva, all'accertamento della «verità effettuale della cosa» o, quantomeno, di una parte di essa. Ulteriori lavori, in collaborazione tra filologi e storici delle idee politiche, saranno in grado di stabilire l'esatta portata dell'influsso del pensiero di M. in terra iberica, senza quei livori e senza le vacue polemiche a cui, talvolta, abbiamo assistito nel corso degli anni.

Patrizio Rigobon

Actas de las jornadas sobre teatro popular en España. Coordinadas por Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez, Madrid, C.S.I.C., 1987, pp. 307.

Avvicinarsi al teatro popolare attraverso l'integrazione di studi etnologici e di storia teatrale superando così la divisione del fatto teatrale dal parateatrale nell'ottica pluralistica che esige l'esame del teatro popolare, è lo scopo che si è prefisso il convegno sul teatro popolare in Spagna organizzato nel dicembre del 1986, di cui il C.S.I.C. pubblica gli *Actas* nella «Biblioteca de dialectología y tradiciones populares» (XII) curati da Álvarez Barrientos e Cea Gutiérrez autori anche di una essenziale *Presentación*.

La prima comunicazione raccolta nel volume è di J.L. Alonso Ponga, *Anotaciones «socioculturales» a la pastorada leonesa*, che riporta le varie accezioni di significato della *pastorada* e i suoi diversi metodi di rappresentazione e scopi, lamentando la scarsità di conoscenza e di studi sull'importante argomento.

La seconda comunicazione è di José María Bernáldez Montalvo, *La tarasca en el Corpus madrileño*, che in un vivacissimo quadro delle feste madrilene per il Corpus Domini descrive la *tarasca*, una macchina teatrale «medio sierpe y medio dama», sulla quale dominava una gigantesca figura di donna, per sineddoche *Tarasca*, parola dall'etimologia incerta e discutibile che si generalizzò in Spagna tra il XVII e XVIII secolo, anche se l'esistenza dell'artificio è testimoniata nel XIV secolo. Tra le ipotesi sulle origini, incerte, si pensa a una funzione di rappresentazione misogina del male, contrappunto mimico e deforme del bene, catechesi morale per un pubblico cristiano.

Segue il saggio di Antonio Cea Gutiérrez, *Del rito al teatro: restos de representaciones litúrgicas en la provincia de Salamanca*, ricco di notizie frutto di meticolose ricerche. Alcune grandi feste del calendario religioso hanno mantenuto nella Sierra de Francia (Salamanca) una connotazione di teatralità a ricordo di scenificazioni che venivano rappresentate in occasione di grandi festività religiose parallelamente ai culti religiosi per un maggiore approfondimento dei misteri della vita di Cristo, di Maria e dei Santi. L'autore mette acutamente in risalto nella descrizione degli atti il gioco

di teatralizzazione delle immagini religiose e la «architettura effimera» cioè la decorazione di strade e chiese e la loro funzione. Particolare attenzione è riservata alla storia del *Monumento* (Sepolcro) del Giovedì Santo inteso come apoteosi dell'istituzione del Sacramento dell'Eucarestia e concepito come sontuosa tappa intermedia tra l'arco trionfale (entrata di Cristo a Gerusalemme) e il sepolcro reale. Le tradizionali processioni per la festa del Corpus Domini venivano arricchite, almeno dal XIV secolo, con musiche, interpretazioni allegoriche di vizi e virtù, danze e altre forme esteriori. Allo stesso periodo si fa risalire l'uscita delle rappresentazioni dalla chiesa e la nascita di *autos* e commedie per le grandi festività, le cui recite si affiancavano alle corride e, poco più tardi, alle prestazioni di commedianti professionisti.

Segue *Instrucción y concelebración populares en el auto sacramental* di Enrique Rull. Scopo del saggio è verificare il modo in cui il popolo entrava nella realtà drammatica dell'*auto* del *siglo de oro*, nel momento della massima maturità e del massimo splendore, attraverso lo studio dei testi che allora si scrissero per presentare e spiegare gli *autos*, cioè le *loas*. Nel tentativo di chiarire quali erano le intenzioni e il senso del messaggio che gli autori lanciavano al popolo attraverso le loro composizioni e il modo in cui questo messaggio arrivava alla collettività, cita Calderón che in una sua *loa* giustifica la realizzazione dell'*auto* sacramentale come fatto sociale e popolare, come festa, dove la gioia deve avere una sua collocazione storico dottrinale e una valenza di sacro e di profano.

María Soledad Carrasco Urgoiti presenta la comunicazione *La fiesta de moros y cristianos y la cuestión morisca en la España de los Austrias*. La *fiesta de moros* è uno spettacolo popolare che ancor oggi sopravvive in alcune località, ognuna delle quali può difendere l'origine locale del genere grazie anche alla grande permeabilità di questa rappresentazione popolare che ammette continue varianti e modernizzazioni e anche manipolazioni di testi. L'autrice cita la biografia sull'argomento lamentando una certa settorialità e limitazione negli studi, anche per la difficoltà di accedere ad archivi pubblici e privati di parrocchie, santuari, confraternite, etc.

Nell'Europa del Rinascimento la gran festa urbana aveva un ruolo che si potrebbe paragonare agli attuali mezzi di comunicazione sociale; in questo saggio la Carrasco Urgoiti cerca di analizzare il tipo di commento e di orientamento, non solo su credenze e valori ma anche su contingenze politiche e tensioni sociali (ribellione dei moriscos), che le «feste» di mori e cristiani esercitavano come motivo drammatico, «conflittivo», che godette il favore del pubblico anche nell'epoca neoclassica e romantica, e anche nel Nuovo Mondo dove i missionari organizzavano tali tipi di teatralizzazioni per soddisfare un proposito didattico e catechizzante.

El col.loqui valenciano en los siglos XVIII y XIX di Rosa Julia Cañada Solaz fa parte di un ampio lavoro della stessa autrice intitolato *Literatura popular en Valencia en los siglos XVIII y XIX* su un genere di letteratura *de cordel* molto popolare nell'epoca indicata, ma poco studiato nell'area valenzana soprattutto per la scarsità del materiale e la difficoltà di accedere a quello conservato generalmente in biblioteche private. Su un corpus di 700 testi reperiti, un terzo è in valenzano e l'80% viene designato con l'espressione *col.loqui* o con *conversasió* o *raonament*.

Il *col.loqui*, le cui caratteristiche sono difficili da definire nelle classificazioni di *romances para representar*, *diálogo*, *paso*, ecc., presenta una natura teatrale, già eviden-

ziata da altri studiosi, proprio per i suoi elementi drammatici. Ma l'autrice si sofferma soprattutto sullo studio del linguaggio dal punto di vista fonico, morfologico, sintattico, semantico, metrico e retorico per scoprire gli espedienti stilistici utilizzati che possano contribuire alla caratterizzazione letteraria. Conclude che il *col.loqui* è un testo *costumbrista* con elementi di carattere popolare valenzano che per la popolarità raggiunta attrasse autori colti motivati dalla facilità di diffondere idee ed istruire il popolo usando la lingua valenzana ammessa in questi testi perché in valenzano si esprimevano i personaggi del *col.loqui*.

Los títeres en el teatro è di Julio Caro Baroja. *Títere* è una parola dall'etimologia incerta e dalla genesi sorprendentemente antica, testimoniata in Erodoto, Senofonte, Aristotile, Orazio, come riferimento a un pupazzo mosso mediante fili. L'ufficio di maneggiare *títeres* era considerato immorale e riservato agli stranieri, spregevoli vagabondi, maestri anche nel maneggiare altri artifici ad orologeria. Grande successo conobbero i *títeres* alla fine del XVI e inizio del XVII secolo come lo testimoniano ricordi e riferimenti di grandi scrittori come Cervantes.

Il nome di *titiritero* si applicò alla fine del XVII secolo anche a coloro che portavano in giro quelle «scatole ottiche» all'interno delle quali venivano poste alcune immagini visibili in sequenza dall'esterno attraverso oculari muniti di lenti ingrandenti, nate in Italia e chiamate mondo nuovo (*mundo nuevo* o *tutilimundi* in spagnolo), perché le raffigurazioni ivi osservabili riguardavano città italiane ed europee, ma anche l'Oriente asiatico e le Americhe.

Dopo l'attestazione di Moratín di familiarità, anche se venata di disprezzo, verso i *títeres*, questi decadono nell'interesse e nella qualità nel XIX secolo per ritornare di moda nel XX secolo grazie all'azione e all'interesse di grosse personalità del mondo dello spettacolo specialmente in Italia (Podrecca).

Segue *Mascaradas de invierno en la provincia de Zamora* di Francisco Rodríguez Pascual che dà relazione dei primi risultati di uno studio molto ben limitato nel tempo e nello spazio e seguito come discorso euristico ed etnografico. Le mascherate invernali sono considerate la festa della gioventù maschile che celebra il suo passaggio dalla fanciullezza alla maggiore età con l'esaltazione della forza fisica in una successione di corse, salti, collutazioni che suppliscono con il dialogo dei gesti e la dialettica dell'azione a un dialogo orale programmato. *Mascaradas y teatralización en las vijaneras de Cantabria* è di Fernando Gomarín Guirado. *La vijanera* è una mascherata, una lotta rituale di uomini, di alto contenuto simbolico, che si celebra nel periodo che va dall'inizio dell'anno fino alla fine di febbraio. Uno degli aspetti più importanti è l'atto di postulare tra la gente che presenza alla festa. Le formule petitorie rivelano aspetti interessanti di psicologia e sociologia dei postulanti e del pubblico, spie di sudditanze sociali pur espresse con ironia.

Danzas de palos y teatro popular en el suroeste de Asturias è di Juaco López Alvarez che incentra il suo interesse sulla parte letteraria, che consisteva in rappresentazioni teatrali, lodi al Santo Patrono o detti di carattere burlesco che accompagnavano la danza, testi raccolti in archivi, ma mai visti rappresentati e declamati in pubblico perciò senza un riscontro diretto delle reazioni del naturale destinatario. La rappresentazione era in castigliano in versi ottosillabi (*romance*) e riguardava avvenimenti locali, nazionali e anche internazionali (guerra d'Africa). Si ha notizia di

rappresentazioni scritte da un vate popolare, ma i brevi frammenti conservati poco ci dicono del loro contenuto.

Segue la comunicazione di María del Carmen Simón Palmer, *Diversiones populares madrileñas en el siglo XIX*. Mentre la vita mondana pubblica dell'alta società madrileña del XIX secolo veniva ampiamente riferita dalle cronache specializzate di giornali e riviste, i divertimenti destinati alle classi sociali più modeste erano meno pubblicizzati dalla stampa, ma il loro interesse non è certo inferiore perché mostrano i gusti e le preferenze del popolo di Madrid. Spettacoli da circo, spesso con penose esibizioni di invalidi, nani, mostri, e *zarzuelas* attraggono in locali, per lo più di fortuna, gli spettatori, fino a quando, dopo la rivoluzione del 1868, il *género chico* e i *salones de variété* conquistano le platee popolari. Stranieri importano a Madrid l'uso di macchine ottiche, lanterne magiche, che riscuotono subito un enorme successo e passano in gestione a invalidi locali, ma sono mal viste dai moralisti che le considerano occasione di peccato per l'impossibilità di separare i sessi durante la rappresentazione al buio.

La comedia burlasca: «El caballero de Olmedo» de Francisco Antonio de Monteser è di Luciano García Lorenzo, che ultimamente si è particolarmente interessato alla *comedia burlasca o de disparate* del XVII secolo di cui offre, all'inizio della comunicazione, un breve, essenziale, acuto quadro formale e contenutistico. Dopo aver evidenziato che *El caballero de Olmedo* di Lope de Vega è un'opera «diversa» rispetto alle altre dello stesso troppo prolifico autore perché sviluppa un conflitto che porta alla tragedia e non alla «giustizia poetica» o a soluzioni matrimoniali con felici conseguenze, García Lorenzo analizza *El caballero de Olmedo* di Francisco Antonio de Monteser, opera pubblicata nel 1651 e rappresentata nello stesso anno alla presenza di Filippo IV, cioè più di vent'anni dopo l'opera di Lope, soffermandosi sulla demistificazione del referente, cioè sulla demistificazione del mondo eroico che trasforma in grottesca caricatura un personaggio epico, un gruppo sociale, un'epoca storica, attraverso lo studio dei mezzi linguistici e delle situazioni evidenziate sia dalla parola, sia dal movimento e dall'azione drammatica.

Desarrollo del teatro popular a finales del siglo XVIII è di Joaquín Alvarez Barrientos che inizia la sua comunicazione sottolineando il carattere frammentario della commedia popolare del secolo XVIII, dovuto alla incapacità degli autori, in gran parte illetterati, di agglutinare i differenti aspetti della *comedia del siglo de oro* e più portati a schematizzare secondo sfruttati clichés recitativi caratteri e azione. Questo processo porta però alla creazione di una nuova forma: vengono enucleati dalle commedie alcuni segmenti di opere ad effetto sonoro e visivo (battaglie, fuochi d'artificio, albe, tramonti, ecc.), particolarmente gradite agli spettatori, che vengono rappresentate con marionette o con macchine come la lanterna magica, ombre cinesi, camera oscura, ecc. In questo modo accontentando i gusti del pubblico, senza tentare nessuna precettistica si ha un cambio d'ordine estetico molto importante, poiché si ha la conversione del «piacere» in poetica drammatica.

Segue *Del teatro tosco al melodrama: la jácara* di Evangelina Rodríguez. La *jácara entremesada*, prodotto teatrale rozzo, formato da vari stili, accompagnato dalla musica, celebrava le gesta e la vita carceraria del *jaque* eroe di una versione ruffianesca dell'epica, rivale mimetico dell'uomo d'onore; si organizzava drammaticamente

sull'equilibrio tra crudeltà e ironia, risultato di un processo di sutura tra realtà e testo teatrale, di riduzione della materia criminale al circolo esorcizzatore del teatro: la finzione è meno crudele della realtà. La Rodríguez insiste sul fatto che la *jácara* possa essere esaminata nella concezione tradizionale del melodramma, esaltato nel gesto melodrammatico del *jaque*, del «drammone da arena», quando il parlato viene dominato dalla musica che favorisce il ricordo del testo che diventa così proprietà del patrimonio popolare di un'epica cavalleresca bassa e parodistica, un'epopea ruffianesca.

Historia y mojiganga del teatro è di Antonio Tordera che studia le *mojigangas* teatrali del XVII secolo come fatti antropologici teatrali intendendo l'antropologia teatrale come studio dell'uomo nella situazione di rappresentazione. Il corpus oggetto di un'analisi semiotica è costituito da quattordici *mojigangas*, di cui cinque attribuibili a Calderón, tutte databili tra il 1662 e il 1675. Particolare attenzione è riservata all'elemento grottesco: è la plasmazione del mondo della fantasia, del sogno, dell'immaginario, è la fusione dell'umano e dell'animalesco, è scrittura di un modo di percezione della realtà, come neutralizzazione del male nella dinamica morte-vita-festa.

L'ultimo saggio è di Javier Huerta Calvo, *De mitología burlesca. Mito y entremés*, in cui vengono studiate le analogie tra l'*entremés* e il *satyricon* o dramma satirico del teatro greco per dare una giustificazione alla tolleranza che si concedeva a rappresentazioni che potevano proporre trasgressioni alla morale corrente. Le analogie tra *entremés* e *satyricon* sono di tipo funzionale, di tipo tematico, di tipo estetico. Queste caratteristiche sono applicabili all'*entremés burlesco*, genere convenzionale dato che la stessa letteratura dell'epoca fornisce il repertorio di temi e personaggi oggetto del ridere. L'autore evidenzia il fatto che nell'*entremés* burlesco si produce una forte iperbolizzazione antirealista dal punto di vista linguistico che porta a una disinibizione verbale e favorisce l'espressione erotica espressa metaforicamente con parole dal significato malizioso che del resto rispecchia il significato ambiguo di queste opere.

Gli intenti proposti dai curatori nella prefazione ci sembrano perfettamente raggiunti per la pluralità dei temi, degli approcci metodologici spesso frutto di collaborazioni tra varie discipline, per gli interessanti risultati scientifici ottenuti in un campo, quello del teatro popolare, spesso mal trattato perché visto con i preconcetti della metodologia critica del teatro colto.

Donatella Ferro

Alfonso de Toro, *Texto - Mensaje - Recipiente*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988, pp. 220.

Il lungo sottotitolo di questo volume, *Análisis semiótico-estructural de textos narrativos, dramáticos y líricos de la literatura española e hispanoamericana de los siglos XVI, XVII y*

XX (con un excursus sobre «*La maison de rendez-vous*» de A. Robbe-Grillet), quasi al limite di un sommario, indica già un'eterogeneità di contenuti che trova in uno specifico metodo critico il contenitore necessario a confezionare un volume con saggi di natura diversa. Non trattandosi di una monografia, il risultato complessivo si apparta all'immagine del caleidoscopio che fonda, nella combinazione dei suoi frammenti imprigionati, la ragione del proprio ordine e spesso del proprio fascino. Per leggere questo libro non è infatti necessario cominciare dal principio; chi ne avesse voglia, potrebbe per esempio affrontare subito la terza e ultima parte («Textos líricos»), se la poesia – poniamo il caso – fosse il genere letterario preferito per un capriccio momentaneo o per più radicali forme di elezione.

E allora fermiamoci qui e cominciamo a percorrere le tappe teoriche obbligate – Jakobson, Iser, Greimas, Lotman, Bülher, Dirscherl e altri – che ci incamminano progressivamente «Hacia un modelo semiótico estructural para el análisis de textos líricos» (pp. 161-207). Con una ritrosia di intenti pari all'austerità della sua esposizione, Alfonso de Toro afferma che questo capitolo «tiene como único fin el proponer un instrumentario para el análisis de textos líricos, partiendo de ciertos métodos y modelos ya bien conocidos o de otros recientes e ignorados» (p. 202, n. 1). Le componenti fono-prosodiche appaiono di proposito immolate alla più urgente causa della diffusione dei fondamenti della pragmatica relativa alla comunicazione poetica, che trova in campo ispanico orecchi piuttosto duri. Leggere versi – lo conferma ogni giorno la prudente avarizia del mercato editoriale – continua ad essere una passione di pochi, celebrata spesso con rituali ermetici che respingono ogni esegesi o che ammettono, tutt'al più, metadiscorsi intrisi di svolazzi e sospiri e, naturalmente, dolenti proteste di ineffabilità. Fernando de Toro, invece, non è di questo avviso e per ricordarlo a chi si prende dal testo poetico solo privatissime emozioni e forse metafisiche sapienze, negandone la materialità linguistica, ovvero la natura a un tempo individuale e sociale della sua comunicabilità, egli offre il breve saggio «Formas del lenguaje poético en *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández» (pp. 209-220), asciuttamente limitato agli aspetti pragmatici del messaggio poetico della raccolta.

Nessuna critica può proporsi di essere esaustiva e questo approccio ce lo ricorda in modo salutare, mettendo in luce strategie di forme e contenuti che sono perfettamente intelligibili e che, ciò nonostante, si riferiscono a quell'oggetto misterioso e sacrale che può essere questa specifica poesia, come tutte le poesie possibili. A dire il vero, in questo caso come nel caso di qualsiasi altra realizzazione artistica, misterioso e sacrale è piuttosto il talento creativo: svelare alcuni trucchi del suo procedere, smontare ingranaggi nascosti e palesi della sua fattura, significa avvicinarsi alla sua origine mitica e tuttavia umana non con profanatrice insolenza, ma solo con laica problematicità. Quel che infatti si dimostra puntualmente e puntualmente si dimentica è che l'emozione non vive senza la ragione; se poi la ragione sia anche capace di verità, è un problema imbarazzante che lasciamo ai filosofi, o meglio al drappello dei loro eredi, siano questi uomini di scienze rigorosamente esatte o più approssimativamente umane.

La semiotica, comunque, ha dei debiti con gli uni e con gli altri, e in questo volume di Alfonso de Toro se ne può avere tangibile dimostrazione anche nelle al-

tre due sezioni riguardanti il romanzo contemporaneo («Textos narrativos») e il teatro barocco («Textos dramáticos»). Si veda, per esempio, la formalizzazione meticolosa delle strutture temporali in opere di García Márquez, Vargas Llosa, Rulfo o Robbe-Grillet («Hacia una tipología de las estructuras temporales en la novela contemporánea: *Cien años de soledad*, *La casa verde* y *La maison de rendez-vous*», pp. 21-52; e «Procedimientos narrativos y estructura temporal en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo», pp. 53-78) o della rappresentazione del codice d'onore nelle opere di Lope e Calderón («Sistema semiótico-estructural del drama de honor en Lope de Vega y Calderón de la Barca», pp. 81-100, e «Tipos de tragicomedia de honor en Lope de Vega: destrucción vs. restauración», pp. 141-158): diagrammi e funzioni ci dicono, ancora una volta, che i processi di astrazione logica esigono tributi laboriosi, cui non si può nemmeno fare cenno nel breve spazio di una recensione. Mi limiterò pertanto a segnalarne la rigorosa sistematicità e l'implicita secchezza argomentativa, che deve scomporre per ricomporre, notomizzare per riassetare, con evidente beneficio di quanti poi vorranno servirsi di questi riaggiustamenti panoramici per ricerche più specifiche.

Che l'autore affronti soprattutto questioni d'ordine generale, con una evidente predilezione per il teatro, non significa affatto che egli trascuri di riconsiderare la specificità e la complessità del fenomeno letterario, indagato per esempio più da vicino nella ridefinizione di un particolare genere teatrale («Observaciones para una definición de los términos “tragedia”, “comoedia” y “tragicomedia” en los dramas de honor de Calderón», pp. 101-139), oppure verificato nelle sequenze semantiche profonde e nelle strutture linguistiche di superficie del *Lazarillo* («Arte como procedimiento: *El Lazarillo de Tormes*», pp. 3-20). Semmai, in certi casi, appare vero il contrario, quando per esempio, pur dominando brillantemente un'ampia e organizzata bibliografia, egli sembra piuttosto isolare il sistema letterario dalle istituzioni storico-culturali che vi sono iscritte sotto forma di rappresentazioni, diverse nel tempo e nello spazio. Se, per non restare nel vago, ci riferiamo al teatro barocco, è verissimo che «la concepción dramática del “codex del honor” proviene de diversas fuentes literarias, que ésta era una *convención literaria* conocida por el público de entonces» (p. 82), ma ciò non implica necessariamente la conclusione che «aún cuando los “casos de honra” hubieran existido, no sería lícito leer los dramas de honor referencialmente, ya que el sistema de la *honra real* constituiría el *Code elemental* (I) y el sistema *dramático de la honra* constituiría un sistema secundario (*Code II*) con sus propias leyes» (*ivi*). I due codici, tuttavia, non possono che essere in stretta e articolata relazione (di verosimiglianza o inverosimiglianza), e per lo meno da un punto di vista italiano, abituato a un'autorevole tradizione di letture funzionali fra testo e contesto, questa restrizione a una sorta di immanentismo letterario sembra intorbidare uno dei punti saldi della semiotica. Si tratta, come si dice, di una questione di principio, chiarita la quale si può benissimo, per scelte contingenti, procedere sulla via della ricerca intrapresa dall'autore, apprezzandone la non indifferente fatica critica e la vivace curiosità intellettuale. E in me non sembri sofisticheria censoria quel che è soprattutto auspicio di duttilità ancor più proficue.

Elide Pittarello

Celina Sabor de Cortázar, *Para una relectura de los clásicos españoles*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1987, pp. 232.

Il «Perfil amical» che Raúl Castagnino, presidente della Academia Argentina de Letras (tra i soci corrispondenti della quale abbiamo il piacere di annoverare il prof. Franco Merigalli, direttore della rivista che ci ospita), traccia come prologo a questa raccolta di saggi, è una presentazione commossa della vita e degli studi della accademica consorella di cui si offrono qui otto studi su autori fondamentali del secolo XVII spagnolo.

A Cervantes ne sono dedicati due, entrambi riguardanti il *Quijote*: il primo analizza il «genere» di quell'opera, presentata dallo stesso autore e dall'autore fittizio Cide Hamete Benengeli come «historia» e non come «novela». Creata da Boccaccio, quest'ultima fu seguita come «genere» da Cervantes, ma non nell'elaborazione del *Quijote*. Non poteva chiamare «novela» il suo romanzo, dato che esso sorge con la borghesia, e la libertà della sua forma espressiva gli è sempre stata caratteristica.

Tuttavia, il *Quijote* è il primo romanzo moderno e per la prima volta si unisce nella narrazione in prosa l'elemento storico con il poetico, si difendono la verosimiglianza come principio, la caratterizzazione, l'evoluzione psicologica del personaggio. Ma il *Quijote* è tutto questo e anche di più.

L'analisi continua in senso strutturale e permette di affermare che la seconda parte del romanzo sorge in funzione della prima, e che Cervantes ha voluto una seconda parte della sua opera, e non un'opera nuova. Nella prima parte don Quijote si comporta in modo da dare credito solo alla verità poetica, quella letteraria di cavalleria, apparendo lui stesso personaggio libresco. Nella seconda parte si impone la realtà esterna: il mondo poetico creato dall'eroe si sgretola, don Quijote si avvia alla saggezza, tocca le «apparenze» con la propria mano per «dar lugar al desengaño», termine ben significativo lungo il Barocco.

La Sabor approfondisce l'analisi dell'episodio della «cueva de Montesinos» ritenendolo simbolo della seconda nascita verso la saggezza e la concretezza, mentre l'evoluzione del servo, Sancho, che cerca di adeguarsi al padrone, esprime il trionfo dell'ideale sul reale.

Questo saggio, nella sua complessità, tiene conto delle critiche migliori e più recenti, ma fornisce anche utili, originali «messe a punto» di esse e mira all'unità di visione, suffragata da prove e controprove, sondaggi periferici rivolti al centro, dal centro capovolti verso la periferia, che ci sembrano basati principalmente sui principi spitzeriani, ma con tecnica propria.

Lo studio successivo della signora de Cortázar sull'episodio di Marcela e Grisóstomo, nel *Quijote*, è anch'esso molto dettagliato, consistendo nello smontaggio del meccanismo di struttura, che parteggia di storia e di poesia. Viene in luce la radice aristotelica che consente tale gioco e permette, nell'episodio, il passaggio da una verità storica a una verità poetica, con predominio del mondo poetico sopra lo storico, il quale «viene avvolto e inglobato dall'altro». Sono citati i migliori cervantisti che si sono occupati di questo episodio: non viene rilevata – stranamente secondo me – la radice erasmista che Bataillon ha fatto notare nei casi in cui Cervantes difende la mancanza d'obbligo della donna di ricambiare – quando non è sentito – il

sentimento amoroso che le viene offerto tra lagrime e sospiri, con accusa di colpa per le sofferenze inferte e magari per il tragico esito finale dell'innamorato infelice.

Questa libertà di scelta nell'amore, difesa anche nel romanzo pastorale cervantino, poggia su un clima di realismo psicologico che, riferito al discorso di Marcela, ne ispira il contenuto dal fondo; ma Celina Sabor è interessata qui a rilevarne gli elementi retorici, il «cursus tardus» che lo regge, il carattere quindi intellettuale, il taglio platonizzante e che marca il «climax» dell'episodio pastorale in questione. La fusione di realtà e poesia che premeva alla studiosa di rilevare nell'equilibrio di tutto il racconto, non sarebbe stata – mi sembra – offuscata, anzi, se la psicologia di Marcela fosse stata tenuta in conto dal punto di vista prima nominato.

Ci siamo trattenuti alquanto sui saggi di argomento cervantino – sempre poco per quello che meriterebbero – e dubitiamo di poter fare altrettanto, nella presente recensione, per i rimanenti.

A Quevedo si dedicano tre saggi, uno al *Poema de Orlando*, per rilevarne gli elementi comici e grotteschi, l'altro dedicato all'«inferno» nella sua opera, e il terzo per valorizzarne gli «entremeses».

La studiosa di cui ci occupiamo cerca, più che le divergenze, i punti in comune delle caratterizzazioni artistico-culturali del concettismo e culteranesimo che imperavano all'epoca di Quevedo, e rileva in entrambi i campi l'abolizione della teoria degli stili, la letteratura che diventa tema parodistico della letteratura stessa e che permettono e incrementano la produzione di opere comiche e parodistiche notevoli sia in Gongora, che in Lope, che in Quevedo.

Nel *Poema di Orlando* si mescolano lo stile sublime e quello umile, mescolanza che si verificava anche in poemi seri gongorini, ma nell'*Orlando* si intensifica tale procedimento. Le tecniche idiomatiche creatrici di comicità e grottesco si basano sull'uso di volgarismi, creazioni di nessi impreveduti e sorprendenti giochi di parole, voci di «germanías» e proverbi. Ognuno di questi «recursos» è analizzato ed esemplificato; è messa in rilievo la disumanizzazione dei personaggi, che si basa su una fondamentale «cosificazione» su cui sono costruiti il grottesco e il mostruoso. Quevedo crea mostri umani attraverso mostri idiomatici, applicando ad essi le stesse norme artistiche che prima degli altri scrittori aveva scoperto e sistematizzato. L'attenzione all'«inferno» di Quevedo si basa soprattutto sui *Sueños* ed è preceduta da dotti richiami all'influenza seneciana impregnata di eternità perché cristiana, di richiami all'influenza dantesca in particolare oltre a quella di tutta la letteratura visionaria di lontane radici.

Gli «entremeses» quevediani, poco studiati dalla critica, sono qui valorizzati non tanto per la coerenza delle strutture, quanto per la creazione caricaturale di «figure» e del linguaggio, essendo la forza comica e grottesca dell'«entremés» inseparabile dal suo contesto linguistico. La visione deformata produce una nuova realtà e richiede infatti una lingua nuova che distingue gli «entremeses» di Quevedo da tutti gli altri del «secolo d'oro». Una molteplicità di stili è riscontrata dall'analisi dell'opera di Lope, ciò che già Menéndez y Pelayo aveva riconosciuto come caratteristica di un momento cruciale dell'evoluzione dello spagnolo aureo.

Tradizione e novità si contendono le preferenze di questo artista che, come bene dice la signora de Cortázar, naviga comodamente in tutte le acque, coltiva tutti

gli stili, tutti i generi poetici ed è autentico in ognuno di essi. Ma questo voler esprimersi in tutti i generi e tutti gli stili, più che una dimostrazione di abilità, è interpretato dall'autrice di questi saggi come una continua ansia, da parte di Lope, di trovare una nuova materia espressiva in cui si fondano i valori positivi di tutte le tendenze poetiche.

Lo studio successivo è dedicato alla critica gongorina, divisa in due correnti antitetiche che vanno l'una dai contemporanei del poeta fino agli inizi del nostro secolo e l'altra inaugurata verso la fine del secondo decennio dello stesso, ma essa è ormai uniforme nell'abolire la dicotomia in due epoche della produzione gongorina su cui si basava la vecchia critica. La critica moderna osserva, appunto, due modalità espressive che convivono dall'inizio dell'attività del poeta fino alla morte.

Celina Sabor esalta però quella che la vecchia critica chiamava «seconda epoca», in cui la metafora, impiegata più frequentemente che non nella «prima», cancella il valore referenziale del segno, e questo si converte in parola poetica: ciò permette di unire termini che nella lingua funzionale si trovano totalmente isolati fra loro e di stabilire una rete di relazioni che acquistano significato e valore totale nel contesto, il quale, così, si eleva a categoria di «universo poetico autonomo». Le riflessioni della saggista sul valore della metafora gongorina si concludono con la messa in luce di una «costante» basilare che la metafora stessa presenta in campo linguistico: la sua deviazione continua dai paradigmi della lingua funzionale, e in questa «deviazione» risiede la massima creazione poetica di Góngora, ciò che avviene in parte nel *Polifemo*, ma soprattutto nelle *Soledades*, poesia pura che «ha ragione di essere nella parola».

La simbiosi fra elementi folkloristici popolari e letteratura colta, fra la creazione del popolo e quella personale dell'artista è studiata nell'ultimo capitolo che ci presenta una Celina Sabor molto informata sulle metodologie e teorie letterarie più recenti che si occupano della suddetta relazione; non poteva del resto essere altrimenti, data la costante frequentazione in queste aree di cultura, motivate anche dalla applicazione, nelle stesse, del marito della studiosa, Augusto Raúl Cortázar, che organizzò e regolò gli studi folkloristici in Argentina, emergendo – come è noto – con propri contributi personali.

Il presente saggio, che indica la bibliografia più opportuna e aggiornata, dà diverse esemplificazioni di «tipi» folkloristici e di «motivi» sui quali si strutturano novelle «colte» di autori che li assimilarono e li elaborarono, ottenendone una creazione d'arte personale. Fra i tanti esempi risalta quello della *Gitanilla* di Cervantes, che è esempio massimo di stilizzazione di tipi e motivi folkloristici universali e regionali.

Bruna Cinti

Arnold Rothe, *Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte*, Frankfurt/M., Vittorio Klostermann, 1986, pp. 479.

Con un libro y algunos artículos sobre diversos aspectos del título en su haber, Rothe es experto en esta materia. Su segundo libro, verdadero tratado sobre las funciones, formas e historia del título, sigue, a cinco años de distancia, al importante estudio de Leo Hoek, *La marque du titre*; se inspira en él y lo supera ampliamente.

Hoek había mostrado las invariantes (en particular las lingüísticas y retóricas) del título, considerando obras francesas, sobre todo de los siglos XIX y XX, y excluyendo del todo la lírica. Rothe, en cambio, no crea nuevas tipologías, le «interesa más la vida que la anatomía del título» (p. 27). Por tanto estudia los desarrollos que se producen en los varios géneros y épocas literarios (también en la «mala literatura» y los títulos cinematográficos y periodísticos), además de las diferencias nacionales: en efecto, es un comparatista excelente y toma sus materiales de las principales literaturas europeas y ambas partes de América. Italia y Portugal quedan un poco al margen. (En esta reseña nos referiremos sobre todo a aspectos hispánicos.) En cuanto a las épocas, se concentra en los siglos a partir de 1500, ya que el empleo sistemático del título literario arraiga sólo a partir de la invención de la imprenta y los subsiguientes intereses bibliográficos y comerciales.

Los métodos empleados varían según los temas, y van desde la crítica textual y estilística (p.e. al estudiar la función poética del título) a la semiótica, la narratología, la lingüística y la sociología de la literatura.

Después de informar brevemente acerca del estado de la investigación y de la historia de la palabra «título», el autor abre la primera parte de su tratado, dividida en seis capítulos. Estos corresponden a sendas funciones, inspiradas en el modelo comunicativo de Jakobson.

I. «La función metalingüística»: existencia o – como a menudo en la lírica, menos sometida a las leyes del mercado – ausencia del título, intertitularidad, diferenciación de otros títulos, innovación, etc.

II. «La función poética» del título, relacionada con su semigramaticalidad, su relativo déficit de contexto e independencia semántica. Naturalmente, es importante la sonoridad, muy acentuada en los títulos dramáticos del barroco español, donde más que en otras literaturas se emplea el título rimado o con asonancia – y más en las comedias que necesitan publicidad que en los autos. Algo parecido vale para la antítesis y la paradoja, en el aspecto retórico. Series más recientes de toda Europa se caracterizan por apoyos poéticos más delicados.

La desviación de la lengua literaria hacia la lengua hablada y/o regional se da relativamente tarde en España. Rothe aduce, como ejemplo más temprano, *Colorín, colorao* (Arniches 1903), pero se podría completar su lista con *El custión de galabasa*, sainete de Unamuno (hacia 1880).

Mediante las rúbricas del *Libro de buen amor* (ms S), se ejemplifica el camino del título de la oración completa hacia las formas elípticas de las frases subordinadas. Construcciones de este tipo serán luego el modelo secular para los títulos de capítulos.

El cap. III, «La función fáctica», trata del establecimiento del primer contacto entre la obra y su futuro lector y oyente. Hoy día es llamativo el contraste entre la sobriedad de los *nouveaux romanciers* y otros contemporáneos por un lado, y, por el otro, las palabras incitantes (amor, aventura, dólar, crimen, etc.) empleadas en el cine y la literatura de consumo. Mientras estas palabras designan deseos latentes, el refrán, frecuente en los títulos de la comedia del siglo de oro, rezuma familiaridad y da al receptor la satisfacción del reconocimiento. Calderón es el que más lo usa, y no deja de ser significativo que abandone este tipo de título cuando abandona el corral por el palacio. En toda Europa el refrán es sustituido, en el s. XIX, por la cita, que en la actualidad ya se percibe como pedante (salvo la bíblica). A lo sumo puede funcionar, como otros clichés y fórmulas, a modo de crítica irónica del lenguaje.

En algunas glosas y comedias del s. XVII, las abundantes citas de títulos de otras comedias demuestran la eficacia fáctica de aquéllos, en cuanto el público, al parecer, los reconocía. (Subrayaría que el título de la comedia es más conciso que los títulos contemporáneos de otros países, hecho que habrá contribuido a esta eficacia.)

«La función apelativa» se trata en el IV capítulo. Para reforzar esta tarea «publicitaria» del título, se incorporaban en él promesas de atracciones, emociones o utilidad - según los gustos de cada época. Sólo en el s. XIX estos autoencomios desaparecieron de los títulos, sustituyéndose, paulatinamente, por la tensión entre información y desinformación sobre el texto que requiere un lector creativo: otro paso hacia la brevedad y el refinamiento del título.

Por supuesto, las medidas apelativas varían no sólo en el tiempo sino también en función del público que deben seducir. Sin embargo, es posible que todos los esfuerzos en este campo sean vanos: de una encuesta francesa de los años '50 resulta que el título tiene muy poco peso cuando el público se decide a comprar y/o leer un libro.

El cap. V, «La función expresiva», elucida lo que el título puede declarar sobre su autor (que no es necesariamente el mismo que el del texto). La toma de conciencia de la importancia del título empieza hacia 1600, para reflejarse ya en el *Don Quijote* (I, 32 y II, 62); pero la reflexión teórica tarda aún casi un siglo.

En el cap. VI, «La función referencial», se estudia la referencia del título al texto en los siguientes aspectos: contenido, género, forma, producción del texto, su medio de comunicación, recepción. Pocos autores evitan toda relación referencial, y si lo hacen — como ya Montaigne — es o por precaución contra la censura, por huir de la obligación de simplificar y monosemizar un texto complejo en una fórmula breve, o por protesta contra las expectativas de congruencia entre título y texto que nutren, imperturbables, público y crítica.

Los enunciados de los títulos suelen referirse a más de uno de los seis aspectos que acabamos de enumerar, y a veces lo hacen de forma contradictoria. Ya desde el s. XIX es la tarea del lector culto, el destinatario verdadero de tales títulos, reestablecer, con su interpretación, la coherencia referencial.

Algunos géneros literarios tenían fuertes afinidades con ciertos tipos de títulos, como p.e. la épica de los ss. XV-XVII a la combinación entre nombre propio y

participio pasado (*Orlando innamorato*). Rothe proporciona una lista de 21 afinidades muy claras, y es significativo que – debido a la erosión de los géneros – sólo 6 se refieren a nuestro siglo.

Mientras que las circunstancias de la producción de una obra literaria se nombran con frecuencia en el título (momentos del día, estado interior del narrador o autor etc.), no se evocan casi nunca la condición y el modo de la recepción del texto, quizá por miedo de reducir el círculo de receptores con tales precisiones. Siempre escrupuloso, Rothe encuentra también las excepciones a esta hipótesis suya: *Rayuela* de Cortázar representa una implícita «instrucción de uso» para la lectura del texto: a saltos.

A lo largo de la primera parte del estudio constatamos que el título principal tiende, cada vez más, a un máximo de creatividad y sugestión en un mínimo de palabras. El subtítulo absorbe las eventuales informaciones referenciales, dando así al título la posibilidad de adaptarse a modas y mercado.

La segunda parte, más breve, «El contexto del título, sus modos, elementos y funciones» trata del título en sus contextos de ejecución (oral o escrita) y su contexto material convencionalizado en el frontispicio: subtítulo, título yuxtapuesto, epígrafe o lema, dedicatoria, nombre o pseudónimo del autor y datos editoriales. Bien encadenados sintácticamente durante siglos, estos elementos acaban en la escueta forma nominal, analítica, que nos es familiar, pero que todavía no tiene cien años.

La indicación del género en los subtítulos proporciona materiales ricos y casi inutilizados hasta hoy para el estudio del sistema de los géneros y su desarrollo, como Rothe prueba con ejemplos de la obra de García Lorca y de Unamuno.

El subcapítulo sobre la dedicatoria muestra que España y Alemania la mantienen más tiempo que sus vecinos en formas tan serviles como exuberantes. Sólo las obras anónimas suelen ser libres de la humillante búsqueda de un padrino – y también Quevedo, que dedica sus mordaces *Juguetes de niños* explícitamente «a nadie». Muy diferente la dedicatoria del s. XX, dirigida a iguales. Son en particular poetas vistos como poco comunicativos a nivel artístico los que más practican este tipo de comunicación cariñosa.

La bibliografía, a pesar de tener 18 páginas, comprende sólo las obras efectivamente utilizadas por Rothe. Se hallan todos los estudios importantes hasta 1985, y el que no se mencionen algunos artículos, p.e. los de Rouquette y Levenston, puede ser debido a que sencillamente no han servido a la argumentación de Rothe. Hay un índice de nombres y uno utilísimo de materias, de 26 columnas. En futuras reediciones o traducciones quizá se podría perfeccionarlos con los modernos instrumentos informáticos.

Naturalmente, pueden darse pequeñas desorientaciones en el bosque de los miles de títulos citados: *Dix jours que ébranlèrent le monde* no es sólo, ni originalmente, el título francés de una película de Eisenstein, sino el de un libro de John Reed, y Max Frisch no ha escrito *Sein Name sei Gantenbein* sino *Mein (...)*; en ambos casos pueden resultar nuevas interpretaciones de los títulos.

Sería tal vez deseable un aún mayor énfasis en las diferencias nacionales; pero también sin ello *Der literarische Titel* ofrece estímulos y un instrumentario de trabajo

imprescindibile para los «titulistas» y, *last not least*, con su estilo brillante, regala una lectura sabrosa.

Sylvia Truxa

Tomás de Iriarte, *El mal hombre*. A cura di Patrizia Garelli, «Centro di studi sul Settecento spagnolo - Università di Bologna», Abano Terme, Piovani Editore, 1988, pp. 138.

Nell'ambito delle interessanti ricerche del Centro di Studi sul Settecento spagnolo dell'Università di Bologna Patrizia Garelli dà alle stampe l'edizione della inedita traduzione di *Le méchant* di J.B. Gresset, portata a termine da Tomás de Iriarte, su commissione del Conte di Aranda, tra il 1769 e il 1772 col titolo appunto di *El mal hombre*.

La Garelli nell'*Introduzione* sottolinea l'importanza dell'esperienza come traduttore di Iriarte (tradusse altre opere del repertorio teatrale francese sempre su invito del conte di Aranda per i *Reales Sitios*), esperienza che influenzò la personale ricerca teatrale proprio negli anni in cui Iriarte voleva creare la nuova *comedia* spagnola. Iriarte, innovatore spirito settecentesco, era convinto dell'utilità delle traduzioni soprattutto di esempi di letteratura francese che egli riteneva superiore alla spagnola, anche come modelli per il miglioramento e il riscatto umano e sociale. Si tenga presente che *Le méchant*, rappresentato presso il teatro di corte di Versailles, consacrò la fama di Gresset che in questa commedia invita la società a guardarsi da coloro che in qualsiasi modo attentano all'ordine, convinto che solo nell'onestà si trovi la felicità. Gli stessi principi etici condivideva Iriarte che esaltò nella caratterizzazione dei personaggi norme di comportamento e di presa di coscienza di problemi umani e sociali totalmente ignorati nelle commedie spagnole contemporanee e immediatamente precedenti.

Iriarte affinché il messaggio raggiunga il destinatario cala il messaggio nella realtà del destinatario; ambienta l'opera in una *casa de campo* madrilenas, attribuisce ai personaggi nomi spagnoli, descrive la vita spagnola del tempo, fa citazioni letterarie e teatrali spagnole. Il testo francese viene rispettato nella divisione degli atti e nel numero delle battute, ma reso in prosa invece che in poesia con l'immissione di modi di dire e proverbi castigliani che indubbiamente danno allo spagnolo vivacità e «umanità». La Garelli, dal punto di vista linguistico, giudica la traduzione iriartiana una riscrittura di *Le méchant*, un'opera originale. Sottolinea le indubbe influenze che le commedie francesi e soprattutto *Le méchant* in quanto studi di carattere hanno esercitato sulle opere di Iriarte.

L'edizione propone l'originale con la modernizzazione della punteggiatura e della ortografia. Vengono posti in nota a piè di pagina spiegazioni di vocaboli oggi in disuso.

Il lavoro della Garelli è senz'altro benemerito perché fa conoscere un aspetto

dell'opera di Iriarte poco studiato, ma interessante soprattutto per l'influenza che l'esperienza di traduttore ebbe sul teatro dello spagnolo.

Donatella Ferro

David Thatcher Gies, *Theatre and Politics in nineteenth-century Spain. Juan de Grimaldi as impresario and government agent*, Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney, Cambridge University Press, 1988, pp. XIX-257.

Fino a non molti anni fa, Juan de Grimaldi era a mala pena conosciuto come l'autore della *Pata de cabra*; ma era poco più di un nome che, inoltre, per comprensibili ragioni fonetiche, lo faceva ritenere di origine italiana. Due tesi dottorali – di Frank Duffey (che poi ne ricavò un articolo pubblicato sull'«Hispanic Review» nel 1942) presso l'Università della North Carolina (1940) e di Bernard Desfretières presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Parigi (1962) – e notizie sparse in vari saggi dedicati al teatro romantico spagnolo non erano valse a restituirgli quel posto di rilievo nella storia della cultura ispanica dell'Ottocento che oggi questo lavoro di David Gies sembra dovergli finalmente assicurare.

Da alcuni anni lo studioso americano (cui, sia detto per inciso, si deve un'analoga opera di ricostruzione biografica relativa a un'altra importante figura del romanticismo spagnolo, Agustín Durán) si stava occupando di Grimaldi, come attestano ben quattro saggi a lui dedicati fra il 1984 e il 1986 nonché la recente edizione (Bulzoni, Roma) della celebre *Pata de cabra*, accompagnata da varie pagine introduttive. Infine, frutto di ricerche minuziose condotte tanto a Madrid quanto a Parigi, pubblica ora, in un'impeccabile edizione dell'Università di Cambridge, questo studio definitivo da cui scaturisce un ben marcato profilo del personaggio preso in esame. La figura che ne emerge è quella di un uomo dalla personalità complessa ed eccezionalmente attivo, ricco di ambizioni e di interessi, fornito inoltre di una volontà e di una costanza che lo spingevano a lottare senza sosta fino al raggiungimento degli scopi che si era prefisso. Era, conclude Gies, «brillante, autoritario, stimolante, osservatore e litigioso, e operò, con educazione assai poco formale ma con notevoli dosi di ambizione e di tenacia, per catapultarsi sui gradini più alti di due società molto diverse» (vale a dire, la spagnola e la francese). Fu soprattutto un animatore culturale che tanto nei tredici anni vissuti in Spagna (1823-1836) quanto nel resto della sua vita trascorsa in Francia (dove morì nel 1872 all'età di 76 anni) si occupò di teatro, di istruzione, di trasporti, di politica. Fu autore, traduttore, impresario teatrale e direttore di compagnie, giornalista, politico, diplomatico, finanziere; e se, ai primordi della sua vita pubblica, fu l'autorevole e indiscusso patrocinatore della cultura madrilenica (era lui che, fra l'altro, presiedeva le turbolente sedute del *Parnasillo*), nell'età più matura fu collaboratore e consigliere di Narváez e di Maria Cristina; elaboratore, per di più, di puntuali

saggi sulla politica spagnola che seppero richiamare l'attenzione e la riflessione di Napoleone III.

Ma il catalizzatore di un'attività così multiforme, lungo l'intero arco della sua esistenza, fu, sostiene Gies, il suo amore per la Spagna. Un amore che scaturì quasi all'improvviso quando, disceso nella penisola con i «Centomila figli di San Luigi», decise di rimanervi. Si dedicò immediatamente all'attività teatrale, ottenendo l'incarico di impresario per i due teatri, della Cruz e del Príncipe, per la stagione 1823-24; e sebbene quest'incarico, nonostante le sue reiterate sollecitazioni, non gli venisse rinnovato negli anni seguenti, la sua dedizione al teatro non venne meno. Organizzò compagnie, scoprendo e stimolando talenti e portandoli al trionfo: Concepción Rodríguez, che poi divenne sua sposa, Matilde Díez, Bárbara Lamadrid, García Luna, Julián Romea, Carlos Latorre, Antonio Guzmán - tutta la galleria dei nomi illustri della scena madrilenana nel primo Ottocento - agirono e trionfarono sotto la sua guida. Ebbe anche l'accortezza di scegliere repertori che favorissero le doti dei suoi attori: in qualche caso tradusse personalmente o rielaborò con molta libertà opere francesi che procurarono eccezionali successi di pubblico e di cassetta: è il caso de *La huérfana de Bruselas* o *El Abate L'Épée* che segnò il trionfo di Concepción Rodríguez, o de *La pata de cabra* che, oltre a rappresentare una rilevante operazione finanziaria per Grimaldi stesso, contribuì non poco a mettere in luce le non comuni doti comiche di Guzmán.

Se, con le sue messe in scena, Grimaldi seppe intrattenere e perfino portare all'entusiasmo il pubblico madrilenano negli anni squallidi dell'«ominosa década» - *La pata de cabra* era una delle poche occasioni che si offrivano per una risata spensierata - dopo il ritorno degli emigrati liberali, sposò la causa del romanticismo: *La Conjuración de Venecia* di Martínez de la Rosa, il *Macías* di Larra, il *Don Alvaro* del Duque de Rivas, *El Trovador* di García Gutiérrez andarono in scena con l'allestimento di Grimaldi, che offriva così il suo autorevole sostegno a tutte le opere-chiave del primo romanticismo.

Nel contempo, organizzava lussuosi balli in maschera e scriveva sulla «Revista Española» articoli in favore del partito moderato.

È veramente strano che quest'uomo, dopo essersi insediato stabilmente nel mondo della cultura madrilenana ed esser giunto a godere di un prestigio che nessuno gli contestava, decidesse improvvisamente di trasferirsi nella sua terra natale, la Francia. Tuttavia «abbandonò fisicamente la Spagna, ma mai l'abbandonò spiritualmente»: non solo infatti compiva frequenti viaggi a Madrid, ma dalla Francia, dove giunse a occupare posti di pubblica rilevanza (fu presidente del Consiglio Generale del Giura), seguitava a interessarsi delle questioni riguardanti la Spagna, dalle ferrovie alla politica militante; soprattutto di quest'ultima, fungendo da tramite fra i moderati spagnoli - in posizione anti-Espartero - e le alte sfere del governo francese.

Le pagine che Gies dedica agli anni trascorsi in Francia da Grimaldi rappresentano, per il lettore ispanista, l'aspetto più curioso e insospettato della sua biografia che di solito viene interrotta al momento della sua partenza nel 1836. Ma naturalmente l'interesse principale risiede nella prima parte dell'opera che è un'autentica miniera di notizie, oltre a offrire una suggestiva panoramica dell'epoca, col-

ta e descritta sotto molteplici profili. Infatti il critico non si limita a tracciare la biografia del personaggio ma la inserisce opportunamente in un contesto culturale vivacemente articolato. Esempio, in questo senso, è la paziente, meticolosa ricostruzione delle pratiche svolte inutilmente da Grimaldi per riottenere l'incarico di impresario dopo il 1824: una ricostruzione che sottintende un lavoro di ricerca, soprattutto di archivio, serio e rigoroso.

Varie appendici contribuiscono infine a dare all'opera un carattere di notevole completezza.

Ermanno Caldera

Epistolario completo Ortega-Unamuno. Edición de Laureano Robles, introducción de Soledad Ortega Spottorno, Madrid, El Arquero, 1987, pp. 191.

Con quale simbolo potevano la Fundación Ortega e Soledad Ortega caratterizzare le loro nuove edizioni se non coll'arciorteghiano dell'arciere? E come meglio potevano iniziare le pubblicazioni che con l'epistolario completo che si scambiarono i due protagonisti della cultura di riflessione del primo terzo del Novecento spagnolo?

Lettere dell'uno all'altro erano ben note: di Ortega ne pubblicò qualcuna Unamuno nientemeno che nel 1904, quando Ortega aveva ventun anni. Non poche furono poi pubblicate in diverse occasioni, specialmente nella «Revista de Occidente» seconda epoca. Ma qui abbiamo tutto quello che si è potuto recuperare, nei fondi Unamuno di Salamanca e Ortega di Madrid, in ordine cronologico, e con attenzione ecdotica e commento circostanziale: ventiquattro lettere a Unamuno, di cui dodici inedite, e altrettante di Unamuno. L'archivio Ortega possiede inoltre quattro lettere scritte a Unamuno ma non spedite: sintomo di un contenuto particolarmente delicato. Anch'esse vengono qui pubblicate.

Nel complesso, le lettere ci permettono di ricostruire le vicende ma anche il tono di fondo, direi permanente attraverso i decenni, del rapporto. Due che polemizzano da quando si conoscono, ma subito solidarizzano se l'altro è attaccato: l'episodio della difesa di Unamuno spogliato del rettorato, da parte di Ortega, in cui lo «estado de perpetua polémica» viene addotto da Ortega come argomento per meglio difendere l'amico (12 set. 1914: cfr. p. 118), è emblematico.

Il gruppo più numeroso di lettere inedite riguarda la prima residenza a Marburgo di Ortega: 1906-7. Da ambedue le parti si fanno affermazioni sferzanti, quali ci si può permettere scrivendo a un amico, ma che non si scriverebbero per stamparle. Se Unamuno è per temperamento e convinzione uno che sta «a lo que salga», il più riflessivo Ortega ha tuttavia solo ventitré anni. Unamuno visita Barcellona e torna volentieri alla sua «serena, modesta, silenciosa Castilla» (p. 47, 2 nov. 1906); i catalani sono «jactanciosos y petulantes»; del resto trova che Menéndez

Pelayo è un «fúnebre ideófono», e che Madrid è un «brutal reinado de la ramplonería» (p. 49, 2 dic. 1906); legge Merezkowski (che diventa Meneikowski nell'edizione, p. 53; alcuni errori si notano qua e là nelle citazioni tedesche, non certo attribuibili a Ortega). Ortega è in luna di miele neokantiana, contro il personalismo e per l'idea pura; la Spagna ha un «único amigo de ideas, Cervantes» (p. 59). D'accordo a suo modo con Unamuno su Menéndez Pelayo: «una cultura que nace muerta por nacer con el prejuicio nacional» (p. 59). «No hay otra cultura que la clásica» (p. 64). Ortega si accorge che polemizzando con la Spagna polemizza collo stesso Unamuno: «Anda V. siempre rozando a Nietzsche. Le aconsejo que lo lea para huir de él» (p. 64: e pensare che in Italia, quasi quarant'anni dopo, si giudicava Ortega, sulla scorta di Giusso, un «Nietzsche minore»: cfr. il mio *Ortega en Italia*, in «Cuadernos hispanoamericanos», nn. 403-405, 1984, p. 447). Ma presto la luna di miele passa. Nel gennaio 1907 i socialdemocratici tedeschi perdono le elezioni e Ortega non la perdona ai tedeschi. La decadenza culturale tedesca gli pare evidente; Natorp gli «ha dado un mico» (p. 68). Ora «me he metido en matemáticas».

Un altro gruppo di lettere inedite riguarda la collaborazione di Unamuno a *El imparcial*, di cui Ortega, rientrato, si occupa. 1908: è forse il momento di maggiore collaborazione pratica tra i due; Ortega si interessa perché Unamuno si trasferisca a Madrid, ma senza successo. Insiste nel 1910, ma Unamuno fa i conti e conclude che non gli conviene. Sì, forse a Madrid potrebbe interessarsi più di teatro ... Nel 1911 Unamuno scrive da Bilbao a Marburgo, dove Ortega, sposato, è tornato. Più che mai il suo problema è quello dell'immortalità dell'anima. «Lo grande del cristianismo es ser culto a una persona, a una persona, no a una idea» (p. 101).

Verso il 1912 i rapporti sembrano piuttosto raffreddati. Unamuno si sente soprattutto poeta; Ortega gli assicura: «es erroneo que yo no guste absolutamente de su poesía» (p. 105). Nel novembre 1912 Unamuno scrive: «Pasemos por alto nuestras pequeñas diferencias» (p. 106). Unamuno difende la tradizione spagnola, anche la mistica. Rimpiange anche le superstizioni; in fondo, gli pare che un rifiuto affrettato non si possa ammettere: «primero enterarse» (p.112).

Lo scoppio della Guerra mondiale e la «destituzione» da Rettore di Unamuno fanno sentire i due dalla stessa parte. In gennaio 1915 esce la rivista «España», diretta da Ortega: raggiunge presto le 60.000 copie e Unamuno vi collabora durante la breve direzione di Ortega (cessata nel 1916). Nel dic. 1917 Unamuno (che sembrerebbe in questo come in altri casi il più interessato a mantenere i contatti: cfr. p. 141, 4 oct. 1919; p. 149, dic. 1933) pubblica una lettera aperta a Ortega, chiamandolo «maestro», malgrado i diciannove anni di differenza. Nell'archivio Ortega si è trovata una risposta, che questi non spedì mai, e che ora conosciamo: senza dubbio una delle novità più importanti di questo volume. Ortega si sorprende che Unamuno lo chiami maestro e finisce chiamandosi discepolo. Si rende conto che esiste una piattaforma di profonda solidarietà al di là della «delicada forma de discrepar» (p. 175) espressa da Unamuno; ed abbozza una teoria della conoscenza, dell'esistenza e dell'etica, che si colora (siamo nell'ultimo inverno della guerra mondiale, e i due sono dalla stessa parte, filoalleata ed antigermanica) di nazionalismo latino. Oggetto è tutto ciò che è termine della conoscenza. Ma con l'atto di co-

noscere posso considerare come oggetto qualcosa che è inseparabile da uno o più altri oggetti. Quest'atto con cui separo l'inseparabile è l'astrazione. «Lo absurdo frecuente en la historia de la filosofía (tal vez cometido por Platón ya) consiste en tratar lo abstracto como concreto» (p. 176). Così la morale «es la vida buena»: l'ordine, la forma, sono astrazioni che esigono il concreto, la vita ordinata, la vita formata. «La moral en cuanto distinta de la vida no es moral – es moral abstracta o abstracción de la moral». «Lo que vale para la idea de un objeto no vale para este objeto». È un errore «dar como leyes de la moral lo que son sólo leyes del concepto moral» (p. 177). Unamuno parla di «spirito»; ma il significato di Unamuno «en la historia del alma española y al través de ella en la historia del alma universal» è contro l'astrazione: la vita «es la vida animal y no conozco otra». Le funzioni psichiche sono funzioni biologiche come le altre: «no hay vida psíquica sin vida fisiológica». La vita spirituale prescindendo dall'altra è un'astrazione: questo è stato «el pecado secular: suplantar lo concreto por lo abstracto». Il culto unamuniano per l'uomo di carne ed ossa è questo. Per ciò Ortega si firma «discípulo» di Unamuno. In altre parole ha scoperto la radicale piattaforma comune tra il suo e il pensiero di Unamuno.

Finisce la guerra; passano gli anni. I rapporti si fanno rari, restando cordiali. Nel 1919, approfittando dell'occasione di una lettera di presentazione inviata da Ortega, Unamuno gli scrive una lunga lettera. Legge poco di Ortega; qualche volta riprende in mano *El espectador* e vi trova «algo personal, muy personal, demasiado personal» che lo attira: «Ya sabe usted mi vieja manía de buscar a los hombres» (p. 143). «El hombre que llegase a comprender a otro sabría toda la historia que hay que saber». Insomma: ambedue cercano la vita concreta, l'uomo concreto.

In tutto l'arco della «Revista de Occidente» (1923-36) non c'è uno scritto di Unamuno. Nel 1933 Unamuno solidarizza, in una lettera pubblica, con Ortega contro i giornalisti stranieri che divulgano rendendolo volgare il pensiero spagnolo. Poteva essere un'occasione di riprendere contatti personali. A quanto sembra, non ebbe seguito.

Franco Meregalli

Juan Iturralde, *Días de llamas*, Barcelona, Ediciones B, 1987, pp. 535.

«[...] suelto el lápiz, miro a mi alrededor, me pregunto en qué encrucijada de mi vida tomé el camino que me conduciría hasta aquí y, al instante, lo encuentro en mi memoria como si estuviera señalada con un palo de los que usan los agrimensores, un palo pintado a rayas transversales rojas y blancas» (p. 22). Así Tomás Labayen, protagonista y narrador autodiegético de *Días de llamas*, explica cómo, estando preso en un garaje transformado en prisión, con miedo a que le asesinen de un momento a otro, se decide a desgranar sus recuerdos en un vaivén inintermitido de anacronías analépticas que, reanudándose con el presente inmediato,

acompañan su incesante monólogo (a lo largo de unas densas y apretadas quinientas páginas), y le transforman en un fundamental testimonio de lo acontecido en España entre 1936 y 1939.

La prosa vertiginosa y detallista que marca el fluir continuo de los recuerdos se rompe en fragmentos rápidos y puntuales, colocados en una ceñida sucesión paratáctica de focalizaciones que desplazan continuamente puntos de vista, tiempo y espacios, sin olvidar la visión unitaria de la realidad.

El hombre que cuenta las vicisitudes de aquellos «años de humo» es un joven «juez de Primera Instancia e Instrucción del Juzgado número diez» (p. 157) de Madrid el cual, aun perteneciendo a una familia de militares conservadores, profesa arraigadas ideas liberales que le empujan a preguntarse – sin conseguir una contestación adecuada – el por qué de una lucha tan insensata y cruel. Con gran destreza narrativa, Tomás recrea el ambiente incontrolado del Madrid atónido de las primeras horas del *levantamiento*, con la secuela de desafueros y horribles incertidumbres que sacudían cotidianamente la capital, socavando un infierno de sufrimientos completamente inútiles; presenta una Toledo desolada, comprometida con el asalto al Alcázar y al final vencida, donde, actuando él como juez especial de la rebelión en un Tribunal Popular, siente profunda repugnancia por un cargo que le transforma involuntariamente en «el del primer empujón hacia el otro mundo» (p. 271); explica también cómo, en el Madrid sitiado de 1937, su instinto de supervivencia llega a hacerse tan apremiante que consigue borrar en él todo sentimiento humanitario. Un día, frente al cadáver de un hombre destrozado por una bomba, Tomás Labayen confiesa: «Pero aquello no me marcaba, no me hubiera marcado nada ya porque sentía un renacimiento exultante, una marejada de vida que iba subiendo dentro de mí y que me hacía indiferente para todo lo que no fuera mi propia existencia, para los gritos, los quejidos desgarrados, las manchas en el suelo y en las paredes y los cuerpos convertidos en una pulpa inidentificable» (p. 414).

El análisis de cómo un conjunto de sentimientos inhumanos puede apoderarse del individuo, a pesar suyo, alcanza momentos de intensa y lúcida comprensión racional cuando Tomás expone sus problemas personales. El drama de su hermano Miguel (comprometido con los sublevados franquistas, sometido a un proceso durante el cual rechaza todo tipo de ayuda por parte de sus amigos republicanos, y enviado al frente donde – no se sabe a ciencia cierta – es asesinado), entremezclándose con la borrosa pasión que lo ata a Luisa – mujer de Norte, un jefe de izquierdas –, destaca la fuerza brutal y prevaricadora de los sentidos en momentos culminantes de su existencia, dejando sobrentendido que, a menudo, la verdadera guerra del hombre es la que éste debe sostener con sus peores inclinaciones.

leyendo *Días de llamas* se asiste – como ocurre siempre en este género de narraciones – a un despliegue de ambientes que se graban indefectiblemente en la memoria por su crudeza realista y por el agregado de personajes que los recorre y que alcanzan la fuerza expresiva de protagonistas de una trágica gesta colectiva. Todas las grandes y pequeñas figuras del relato, puestas cara a cara con la escalofriante «realidad histórica», se elevan – aun cuando pasan por la escena de manera fugaz y casi imperceptible – a símbolos de una experiencia vivida, que llama la atención sobre valores humanos tan fáciles de olvidar cuando los instintos se desencadenan.

Es por ello que encuentran en seguida afinidad y correspondencia en la conciencia de todos los que aborrecen los horrores de la guerra, en general, y de una contienda civil, en particular.

El lenguaje agudo, sagaz y punzante con que el autor real del volumen, Juan Iturralde (seudónimo del abogado-escritor salmantino José María Pérez Prat), expone la que puede considerarse una magistral evocación histórica, sabe elevar el reportaje novelesco (en parte autobiográfico) a la altura de una obra muy bien lograda en su estructura zigzagueante, hábilmente orquestada en «opera aperta» que, gracias a un acertado juego contrapuntístico de sorpresas, se cierra con una suspensión, para dejar paso a la esperanza: «Pero veinticuatro horas no es nada – concluye Tomás al acabar su confesión –, si no van seguidas de otras veinticuatro. Dos páginas, dos páginas en blanco. Aunque pueden pasar muchas cosas en veinticuatro horas [...]» (p. 535).

Días de llamas se publicó en 1979 por la editorial La Gaya Ciencia e «no dejó de llamar la atención [...] se convirtió en un volumen buscado, agotado, con una pequeña aureola para los breves círculos de lectores empecinados» («El País-Libros», Domingo, 2 de febrero de 1988, p. 16). Presentada, ahora, en primera edición, por la editorial barcelonesa, en la colección *Narradores de Hoy*, resulta un texto de imprescindible lectura para todos los que, frente a los cincuenta años que marcan el final de la guerra civil, deseen reanudar un discurso que «nos devuelve lo que por enseñado mal sabemos a su justo calibre personal» (solapa interior de la obra). Sobre todo, porque las páginas de Juan Iturralde no ignoran las armas dialécticas e ideológicas que admiten distintas perspectivas sobre el asunto, sin permitirse juicios absolutos o excluyentes. Según la opinión de Carmen Martín Gaité, que prologa la novela, resulta bastante evidente, en efecto, que «El secreto de Juan Iturralde [...] reside en que ninguna de las noticias que nos da de las situaciones que retrata (aunque muchas de ellas rigurosamente históricas) está traída a colación por sí misma ni con el ánimo de emitir juicios de tipo político, sino como pretexto para analizar el proceso mediante el cual una serie de síntomas confusos e incomprensibles se van convirtiendo en el cáncer que implanta su ley, dando al traste, en espiral irreversible y vertiginosa, con el ritmo cotidiano de la vida: la transformación de esta cotidianidad, evocada en vivo, a través de la angustia y de la comprensión que produce la constatación de su pérdida, ése es el verdadero tema de la novela» (p. 11).

Emilietta Panizza

Juan Goytisolo, *Las virtudes del pájaro solitario*, Barcelona, Alianza, 1988, pp. 171.

Después del paréntesis autobiográfico representado por sus dos obras anteriores, *Coto vedado* y *En los reinos de taifa*, Goytisolo vuelve a la obra de ficción con su novela *Las virtudes del pájaro solitario*.

El autor prosigue, con esta obra, por el camino iniciado con *D. Julián*, de exploración y de reelaboración de la literatura española, deteniéndose, en este caso, en la obra del poeta místico S. Juan de la Cruz que tomará como modelo literario en la creación de esta novela, según lo que afirma el autor mismo en esta obra. Goytisolo, por medio de la voz narrante, en continua mutación, va esbozando imágenes de un mundo después de una catástrofe radioactiva, o del peligro de una contaminación, o aún, de las elucubraciones de un estudioso de la mística que se interroga sobre las afinidades entre la poesía mística de S. Juan de la Cruz y algunos poetas sufíes, por ej. Mawlana. La voz narrante se va alternando y así también las situaciones que va describiendo, que van de un escenario de desastre ecológico, después de una fuga radioactiva, a imágenes de dogmatismos y censuras de viejas y nuevas formas de inquisición, a los delirios de un infestado de la plaga, a unos estudiosos de poesía mística, a escenas de masas en el acto ritual de tomar el sol o de gritar desafortadamente en los estadios.

En el libro hay un uso recurrente a las aves; el pájaro que da el título a la novela es uno de los símbolos de elevación mística en la poesía sufí, como la tortolita es en el *Cántico* el símbolo de la unión con Dios.

Goytisolo, en su libro, también alude a otras obras de la literatura española, por ej. a la obra *La lozana andaluza* de F. Delicado, en la que la protagonista, Aldonza, se ve obligada a huir a una isla a causa de una epidemia; en *Las virtudes del pájaro solitario* también un desastre obliga a un grupo de prostitutas a huir y a refugiarse en un hotel donde permanecerán aisladas y desde donde describirán la situación que les toca vivir.

La impresión que se siente leyendo el libro de Goytisolo es de que el autor ha puesto como protagonista de su obra al lector, dándole pistas, informaciones, datos que lo induzcan a interesarse aún más por los temas tratados en el libro, en este caso por el paralelismo entre la mística de S. Juan de la Cruz y la mística sufí de los derviches; para ello dota al lector de una bibliografía suplementaria, como si la novela de la época actual tuviese que actuar como verdadero instigador cultural más que como pasatiempo o evasión. Haciendo de este modo, Goytisolo se empujará hacia adelante en esa obsesión suya representada por la función de la novela que desde siempre lo caracteriza.

Angeles Negre Cuevas

José Agustín Goytisolo, *El rey mendigo*, Barcelona, Lumen, 1988, pp. 74.

Es José Goytisolo un poeta de extensa y variada producción; desde que en 1955 publicó *El retorno*, sus obras han sido siempre momentos culminantes en el devenir de la Generación del 50 a la que pertenece. Títulos como *Salmos al viento* (1958), *Taller de arquitectura* (1977), *Los pasos del cazador* (1980), *Final de un adiós* (1977) son

algunos inolvidables ejemplos de la producción de un poeta dedicado desde siempre a la creación y desarrollo de una lengua poética propia mediante la investigación de las posibilidades expresivas del lenguaje.

Ahora, el autor nos presenta su último producto: *El rey mendigo*, obra de la que él mismo dice en la introducción que «intenta indagar, a través de unos pocos poemas, algunos momentos de la paradójica y emocionante condición del hombre».

La obra se estructura en dos partes nítidamente diferenciadas por el carácter del tiempo que el autor maneja. En la primera, el poeta se traslada en el tiempo para situarse en diversos momentos de la historia. Aquí, en un tiempo fijado e inmutable, el autor nos ofrece breves semblanzas de artistas (Lesbia, Marcial, Masaccio), políticos (Constantino, Alfonso X, Juana la Beltraneja) y filósofos (Demócrito, Epicuro) recogidos no en sus momentos de gloria y esplendor, sino en los de su derrota o en su intimidad. De esta manera el autor consigue extraer de ellos aquellos momentos de humanidad que los caracterizaron y con los cuales se siente más identificado. Así, convierte lo que podría haber sido una fría manifestación de saber libresco en palpitantes ejemplos de humanidad capaces de superar las barreras temporales.

La segunda, es el imperio de lo cotidiano, del siglo XX en el que el autor vive; así pues, Goytisolo abandona el campo sin tiempo de la historia para introducirse de lleno en el dominio del presente, en el que el tiempo es fugaz y transitorio. Y será éste, el paso del tiempo, por otra parte tema ya tratado con abundancia por Goytisolo en otras obras, el predominante en estas composiciones, apareciendo bien como tema central de las mismas, bien acompañando a la temática amorosa o existencial.

Es ésta, pues, una obra que, como todas las suyas, es el resultado de una lenta, pero constante evolución del autor y en la que, junto a un particular uso del tiempo, están presentes sus habituales virtudes en el manejo de la lengua y su capacidad para expresar una aguda sensibilidad, lo que ha hecho de Goytisolo un poeta fundamental en el desarrollo de la poesía española de la tres últimas décadas.

Jaime José Martínez Martín

Rosa Montero, *Amado amo*, Madrid, Debate, 1988, pp. 208.

Con questo quarto romanzo che segue a *Crónica del desamor* (1979), *La función delta* (1981), *Te trataré como una reina* (1983), Rosa Montero si consacra scrittrice matura e di sicure qualità narrative. La sua prosa, ora dura e spietata, ora tenera e appassionata, tiene costantemente desta l'attenzione del lettore, assorbito dal dramma di César Miranda.

La lenta e inesauribile discesa del protagonista all'interno dell'azienda è il pretesto adottato dalla scrittrice per descrivere una particolare realtà sociale, quella di un'importante impresa multinazionale, per l'appunto, in cui le relazioni tra diri-

genti e esecutivo ripropongono in tempi moderni l'antico rapporto tra servi e padroni. Secoli di storia, tempeste rivoluzionarie, non hanno eliminato paura, insicurezza e umiliazione che il potere infonde. Ciò nonostante, difficilmente il padrone è odiato, come avviene per Morton, il dirigente massimo che esercita la sua tirannia attraverso la seduzione. Paradossalmente, osserva la scrittrice, il potere possiede un'energia segreta, ovvero «la capacidad de aparejar amor y sufrimiento» (p. 142). Da qui il titolo del libro, *Amado amo*, che in due parole condensa la dicotomia amore-sofferenza emblematica di ogni forma di potere.

A Rosa Montero non piace il mondo che descrive, così come non approva i suoi personaggi, siano essi uomini o donne, divisi in due categorie ben precise: vinti e vincitori. Le donne, tuttavia, hanno una funzione piuttosto marginale nell'economia del romanzo e fungono esclusivamente da referenti al mondo del protagonista. Così Clara e Paula, le amanti di César, o la giovane giornalista, il capriccio di una notte, non hanno spessore, contrariamente ai romanzi precedenti in cui esse costituiscono i personaggi migliori, forse per sottolineare l'inferiorità femminile nel mondo imprenditoriale.

La scena finale del riscatto di César ai danni di Paula, conferma in parte questo atteggiamento, ma è anche significativa della crudeltà del sistema che esige obbedienza assoluta e incondizionata, che spezza l'orgoglio e che annulla ogni sentimento. Anche César, lo spirito libero e sensibile, alla fine viene avvilito nel vischioso ingranaggio del potere, che lusinga corrompendo e finisce per tradire proprio la sola persona che ama, o per lo meno che crede di amare. Con questa delazione egli viene automaticamente reinserito nell'organico dirigenziale: segno tangibile è la famosa convocazione per la riunione annuale dell'azienda, consegnatagli nel momento stesso in cui egli pone la firma sull'atto legale, sentenziando la definitiva esclusione di Paula. Unica amara giustificazione di César è il fatto che Paula lo ha tradito per prima, divenendo l'amante del suo rivale più accanito.

Questa, in sostanza, è la storia di un fallimento, o meglio del fallimento dell'individuo in generale, costretto dalla società a competere contro se stesso in un'angosciosa lotta il cui risultato è privo di significato, perché vincendo si perde e viceversa. L'autrice manifesta in questo modo la sua visione malinconica della vita, che è fallimento quotidiano, morte continua.

La novità del libro sta, comunque, nello stile, nella tensione drammatica del racconto, una specie di interminabile monologo. Sono, infatti, completamente aboliti i dialoghi per dare spazio alle ossessioni del protagonista, sempre più paranoico. Grazie al monologo interiore sono mantenuti ritmo interno della trama, drammaticità del momento e tono angoscioso e ossessivo.

Il romanzo, sempre in bilico tra crudeltà e tenerezza – particolarmente poetico è il capitolo 5 che descrive l'amore passato tra César e Paula –, costituisce l'opera più equilibrata e meglio costruita dell'intera produzione di questa giovane scrittrice che si inserisce a viva forza nel panorama letterario spagnolo.

Silvana Serafin

César Antonio Molina, *Derivas*, Madrid, Ediciones La Misma, 1987, pp. 84.

En la excelente crítica que ha dedicado recientemente Yolanda Novo («Ínsula», núm. 491), al último libro de poemas de César Antonio Molina, se refiere a los tres primeros libros de este poeta (p. 1) como a «un viaje iniciático a través de huellas, sombras fósiles, laberintos, detritus y rostros borrados [...] un viaje susceptible de trama y argumento y tan épico como la leyenda por la mitología alternativa que propone». Como esta opinión me parece muy acertada para sintetizar el sentido más íntimo de la poesía de C.A.M., deseo partir de ella para referirme al libro objeto de estas páginas, quinto de un poeta bilingüe – en castellano y en gallego – que empezó a publicar sus versos en 1974 (no mucho después de la célebre antología que lanzó a la generación o el grupo de los *novísimos*) y que es actualmente una de las mejores voces de la joven poesía española, a cuyo prolífico y efervescente fluir ha aportado una obra densa y rica que destaca por haber asumido de una manera muy personal la herencia de los grandes maestros del simbolismo europeo (pienso en Rimbaud, en Baudelaire, en Mallarmé) y de algunos de sus discípulos más directos (como Pound, Rilke y T.S. Eliot), y por haber salido triunfante del amenazador *impasse* que acecha a quienes se arriesgan a seguir las huellas de tan venerados y temibles antepasados líricos.

En *Derivas*, C.A.M. ofrece una colección de poemas relativamente breves – especialmente si se comparan con *La estancia saqueada* o *Últimas horas en Lisca Blanca*, que son un solo y largo poema respectivamente –, independientes entre sí, cuya forma y musicalidad son mucho más marcadamente líricas de lo habitual en este poeta, que hasta ahora había cultivado con preferencia el versículo a la manera poundiana y la prosa fuertemente ritmada, y que en *Derivas* llega a sumir, innovadoramente y con éxito, estructuras cancioneriles en determinados casos en los que concentra el recurso de los estribillos y paralelismos que en su poesía anterior servían para organizar formalmente las grandes masas de versos y su fluir narrativo. Este viraje hacia temas y formas más tradicionalmente líricos me parecen marcar, en nuestro poeta, un momento de afloramiento a la superficie en esa busca interior que Yolanda Novo califica de viaje iniciático, la señal de un espíritu más sereno que toca dos registros diferentes: el oscuro que predomina en algunos grupos de poemas como el titulado *Carcasona* en que la relación del poeta con los lugares que visita lo lanza hacia espacios ancestrales intuidos oníricamente, y un estilo más claro que acompaña a la relación de vivencias más individualizadas. El primer caso, que me parece determinado por la calidad del ambiente elegido para la evocación (*Atrio*, *Grylla*, *Piedra serapea*, *Poterna*, etc.) distancia al poeta de su objeto, con pretendido desasimiento de cámara cinematográfica, para recoger y seleccionar los detalles del paisaje trasponiéndolos en una correspondencia de sonidos, olores o experiencias táctiles («A mis sentidos llega el aroma de una tortuga con piel rugosa que en recipientes de bronce está cociéndose con carne de cordero»; «Cada milenio una pieza de seda se extiende [...] y el tiempo que tarda en desgastarse con el roce») y está dentro de una hermetismo que no pienso que vaya a desaparecer de la obra moliniana, muy determinada por la exploración del subconsciente y por la concien-

cia de estar persiguiendo en él no sólo la clave de su historia individual sino la de una historia colectiva, como un antiguo bardo céltico que crepuscularmente se moviese entre dos mundos y, siguiendo las huellas de Osián, cantase la desolación de los lugares que recorre, devastados por grandes naufragios. Y también muy fiel a la lección aprendida, según me parece, en uno de los grandes poemas sobre los que se asienta la poesía moderna: el *Bateau ivre* rimbaldiano y la función de revelación salutífera que aquel naufragio inolvidable desempeñó para su autor, del que en muchos puntos juzgó un desarrollo (no sé si intencional o no) la poesía de C.A.M.: lo cual no es pequeño mérito para ser destacado, pues pocos han sido los poetas que han recogido el guante arrojado por el terrible Vidente de las Ardenas.

En cualquier caso, en *Derivas*, el mar no ha desaparecido (como es evidente en el título), aunque, como símbolo, se halle dominado por los de las ciudades prestigiosas que el poeta visita – además de Carasona, Cuzco, Roma, Venecia, Lisboa, Parma, Paestum, Trujillo, Medinaceli, y otras más – y que civilizan los espacios ignotos de su poesía anterior, poniendo en ellos piedras millares en las que centran la indagación en el misterio de la personalidad propia, que se sabe irremediablemente fragmentada en los lugares y los tiempos del eterno viaje que es la existencia, dentro del concepto circular del tiempo y el espacio que trasciende los modelos de Proust o de Joyce para adherirse a las fuentes teosóficas de que éstos proceden en última instancia, y que también en la poesía española tiene algunos antecedentes ilustres, como el Juan Ramón Jiménez de la última época, cuyos ecos ocasionalmente pueden encontrarse en algunos de los versos de *Derivas*.

Cuando la experiencia inspiradora conduce a una individualización de las sensaciones (en lugar de a su hundimiento en el yo colectivo) los lugares de *Derivas* se convierten en máscaras y evidencias de las emociones de su autor, a veces mediante símbolos tradicionales como el de la apertura de un castillo en señal de una revelación ambiguamente místico/erótica (*Poterna*) y otras a través de asociaciones entre el paisaje y el estado de ánimo («La palmera al final de la tapia. / Y esos fragores de sus ramas caídas / que son no sé si pasos fugitivos / o los gemidos del amor exangüe») que están dentro del lenguaje impresionista, pero manejado con estilo propio en el modo del desplazamiento de la emoción.

De este estilo más claro e individualizado, el extremo se da en el poema titulado *Pequeña estancia*, donde el poeta, abandonando el símbolo y la trasposición, escribe una sencilla elegía a su cuarto de trabajo cuyo umbral traspondrá algún día «por última vez» dejando atrás «los diccionarios, gramáticas, los viejos mapas de ruinas, / todos los fieles compañeros del baldío esfuerzo», en una interesante confesión de la conciencia de la inutilidad del trabajo a que tan devotamente se entrega. Interesante porque aclara uno de los aspectos más característicos en que la obra de nuestro poeta participa de un tema tan típicamente mallarmeano como es el de la lucha heroica contra un destino por el que se ha de resultar vencido, y proporciona, así, el hilo por donde desatar el ovillo de la continua y reiterada presencia en la obra oscura moliniana de las imágenes de negación, vacío, privación, carencia o abandono, así como del amor por los objetos deshechos que, paradójicamente, resultan agentes salutíferos en su peregrinación iniciática.

Es un tema, este último, que debe ser relacionado, en *Derivas*, con el del arte

como sustituto de la vida, presente en *Regreso al Castelar* (como derivación del viaje como huida), donde se lee: «El poema es un sucedáneo de la mujer que uno amó en esta misma habitación de otros hoteles. Un sucedáneo del paisaje, de las ruinas, de los amigos que ya partieron, de esos rostros y alturas tan remotas»: un tema cuyo origen decimonónico ha recibido carta de modernidad al ser expresado con la lucidez de una sensibilidad de nuestro tiempo, a quien la familiaridad con el psicoanálisis y las lecturas junguianas han explicado la clave de los motivos subconscientes del simbolismo, sin que ello los anule sino que, por el contrario, sirva para revitalizarlos dentro de un contexto que, en mi opinión, valdría la pena calificar de «postmoderno» al margen de la terminología al uso.

Precisamente es la complejidad de la inspiración de nuestro poeta, que es atávica y actual a un tiempo, onírica y vigilante, y que une la historia a la modernidad, lo lírico a lo épico, lo que hace que su poesía escape a la inclusión en cualquiera de los dos grandes grupos en que suele dividirse la española de nuestros días, el culturalismo y la nueva sentimentalidad, porque si es evidente que está lejos de la segunda por la manera en que objetiviza las emociones, tampoco debe considerarse dentro de la primera a pesar de su carga de material libresco y artístico (reseñado a veces con precisión erudita, como ocurre con las citas de los autores considerados inspiradores de *La estancia saqueada*: a saber, Michel Barrault, Gottfried Benn, Giuseppe Ungaretti, William Blake, Patrice de la Tour du Pin, Georges Dumézil, Pierre Jean Jouve, María Zambrano, Milosz, Jorge Guillén, Ezra Pound, Blaise Cendrars, Virgilio) porque este material aparece en los textos manifiestamente cribado por el subconsciente, digerido o indigestado como un alimento, y no elegido por la razón vigilante y la sensibilidad despierta como suele ocurrir en el culturalismo. En solitario, y paralelamente a algunos otros cuya obra se desarrolla al margen de las tendencias de hoy, C.A.M. va indagando la «tenebrosa y profunda unidad» de la Naturaleza, una de cuyas manifestaciones es la cultura.

Pilar Gómez Bedate

Julio Llamazares, *La lluvia amarilla*, «Colec. Biblioteca Breve», Barcelona, Seix Barral, 1988, pp. 143.

Un viejo, poco antes de morir, recuerda el lento proceso de abandono de su pueblo. El drama humano, individual y colectivo que ello provoca – semejante al que se debió producir en España hace algunos años y que quizás aún se produce hoy en día con el abandono de tantos pequeños pueblos y el desarraigo de la población campesina – es la base sobre la que se asienta la novela.

Elemento fundamental de la obra es el tiempo, que se nos presenta como un monótono y lento discurrir que el narrador-protagonista identifica con el caer de las hojas en otoño, la lluvia amarilla que da título a la narración.

La recuperación del pasado mediante el lento y discontinuo fluir de la memoria

es el medio del que se vale el autor para introducirnos en el declinar de una forma de vida y en la progresiva degradación, producto de la soledad a la que se condena el protagonista; la evolución psicológica de éste, en la que se advierte el progresivo desarrollo de los perfiles autodestructivos, logra una figura de gran fuerza, de la que lo mejor que se puede decir es que está a la altura del drama que vive. Además, la alternancia de las situaciones de marcado matiz realista con otras en las que la acción se escapa de esa realidad, favorece la creación de un ambiente inestable y, a veces, misterioso, que es uno de los logros fundamentales de la obra.

El lenguaje, rural y poético, dotado de una frescura y una vitalidad no frecuentes, donde tan sólo hay que lamentar alguna innecesaria, a mi parecer, reiteración, es otro elemento digno de tener en cuenta al comentar esta segunda novela de Julio Llamazares, que viene a confirmar las esperanzas que se pusieron en su autor tras la aparición de la anterior, *Luna de lobos*.

Jaime José Martínez Martín

* * *

Tzvetan Todorov - Georges Baudot, *Racconti aztechi della Conquista*. A cura di Pier Luigi Crovetto, Torino, Einaudi, 1988, pp. LXIX-311.

Da più parti si torna a volgere gli occhi a quella che fu la conquista dei territori americani, con atteggiamento diverso, a seconda che il punto di osservazione sia la Spagna, tornata pian piano alla retorica della grande impresa, o siano altri paesi, d'America e d'Europa, nei quali prevale la critica alle gesta militari e alla imposizione religiosa e culturale, privilegiando, perciò, l'aspetto meno noto: quello della voce indigena.

Nella conquista sono impliciti tutti gli aspetti negativi che ogni azione militare, di sopraffazione, comporta; essa fu per le popolazioni indigene un grande trauma, significò la perdita dell'identità, oltre che della libertà, anche se, vale la pena di richiamarlo, i regimi indigeni americani nulla avevano di democratico, neppure il tanto decantato «impero socialista» degli incas: il popolo viveva in condizioni non certo ideali, asservito all'aristocrazia, esisteva la schiavitù e, almeno in Messico, si praticava il sacrificio umano, sia pure a fini rituali.

I conquistatori portarono una nuova concezione di vita, una diversa cultura, piante diverse, nuovi animali, in primo luogo cavalli, bovini e ovini, e una religione rivoluzionaria, quella cattolica, della quale, in realtà, gli uomini d'arme, e poi i burocrati, fecero un gran parlare, ma che servì loro soprattutto di pretesto per legittimare l'impresa.

Furono i religiosi i grandi diffusori dello spirito evangelico, i difensori degli indigeni, spesso in lotta aperta contro gli stessi spagnoli. Non dimentichiamo i «Dodici Apostoli», i primi francescani giunti in Messico, la loro opera di proselitismo,

ma anche la decisa opposizione al prepotere dei conquistatori. Presto si leverà a denunciare i crimini degli invasori la voce apocalittica del Padre Las Casas, l'«Apostolo degli Indios», la cui opera indurrà Carlo V ad abolire l'istituzione dell'«Encomienda», in realtà una sorta di schiavitù legalizzata degli indigeni, in balia dei loro assegnatari.

La letteratura sull'argomento abbonda, a partire dalle cronache della conquista, ma l'accento sulla visione e sulle reazioni dei vinti di fronte all'arrivo e all'invasione degli spagnoli è stato posto in epoca abbastanza recente. Merito di avere rivelato questo aspetto della testimonianza indigena è di Miguel León Portilla, autore di testi dedicati a *L'altra faccia della conquista* e *La memoria dei vinti*. Sono seguiti lo studio di Wachtel, altri dello stesso Portilla, un ancora recente libro di Tzvetan Todorov su *La conquista dell'America*, che vengono ad aggiungersi al ben noto *La conquista del Messico* di Prescott.

Todorov sembra essersi appassionato, in questi ultimi anni, all'argomento e ora, in compagnia di Georges Baudot, specialista ben noto per un fondamentale studio dedicato a *Utopia e storia in Messico*, dà un nuovo, approfondito contributo alla conoscenza della memoria indigena messicana relativa alle vicende del primo impatto con gli spagnoli. L'edizione originale francese dei *Racconti aztechi della Conquista* è apparsa nel 1983, presso le parigine Editions du Seuil, e tuttavia l'edizione einaudiana finisce per essere più attuale, data la maggiore vicinanza al 1992, nel momento in cui si va intensificando l'interesse non solo per Colombo e la scoperta, ma per il contatto, incontro-scontro, tra europei e americani.

Non si dice nulla di nuovo, né di sorprendente, quando si afferma che gli indigeni reagirono, in modi diversi, all'arrivo degli stranieri. Se, al primo loro contatto con le popolazioni americane del continente – ma già era toccato a Colombo nelle Antille –, gli uomini barbuti, armati di corazza, signori del fulmine – le armi da sparo –, montati, alcuni, su strani animali, i cavalli, definiti dapprima, nell'area azteca, «grandi cervi», e con i quali non era chiaro se formassero un solo essere, furono scambiati per gli dèi di ritorno, ben presto questo carattere divino i fatti si incaricarono di smentirlo e furono considerati più semplicemente nemici. Ben presto poi li si vide così assetati d'oro, che da ogni parte la letteratura indigena denuncia la loro brama e la violenza della ricerca del prezioso metallo.

Permangono, comunque, molti misteri, ai quali nessuno ha potuto dare ancora risposta, tra essi la passività di Montezuma, il quale, pur avendo un esercito numeroso e ben armato, si rassegnò, in sostanza, al suo destino, si consegnò prigioniero, soccombendo, forse, alla convinzione che il mondo da lui governato era giunto alla fine.

Poi, la sua morte misteriosa: da parte ispanica si afferma che, salito sulla terrazza del palazzo dove era tenuto prigioniero, per calmare con la sua parola il popolo in rivolta, lo avesse colpito una pietra lanciata dagli esasperati sudditi, provocandone il decesso.

Tuttavia, il *Codice Ramírez* richiama che «Dio soltanto conosce il vero»; il fatto certo è che all'alba l'imperatore fu trovato morto; d'altra parte, aggiunge l'anonimo narratore, se anche Montezuma fosse stato colpito da una pietra, essa non avrebbe potuto fargli male «perché già da cinque ore era morto». Tragedie della

storia, alle quali la lontananza temporale dà un fascino particolare, quello dei baratri nei quali s'individua la presenza spietata della ragion di Stato.

Si è sempre molto parlato del peso avuto nell'atteggiamento del re azteco delle predizioni e dei presagi. I segni funesti parvero infittirsi sul mondo messicano in prossimità dell'arrivo degli spagnoli. Ma non v'è dubbio – lo sostiene esattamente il Todorov – che segni e predizioni, raccolti per primo dal francescano Bernardino de Sahagún nel testo del *Codice Fiorentino*, furono in realtà «profezie retrospettive». Ossia, diremo noi, legittimi tentativi per giustificare la catastrofe, da parte indigena, e da parte europea invenzioni per sottolineare la provvidenzialità degli eventi che, attraverso la fede cattolica, dovevano condurre al riscatto di un mondo immerso nell'errore.

Ben noto è anche che Cortés si valse abilmente delle discordie interne all'impero azteco, sotto il quale ancora fremevano compagini statali di recente vinte e sottomesse. L'aiuto dei tlaxcaltechi è significativo e valse a mantenere gli spagnoli sul territorio messicano nei momenti più difficili, a dar loro respiro dopo la famosa *Noche triste*, quando il condottiero e i suoi uomini furono costretti a fuggire a precipizio dalla capitale, perdendo materiali, uomini e bottino: il ritorno, e questa volta con brigantini che vennero montati ai bordi della laguna di Messico, fu possibile solo grazie all'aiuto dei tlaxcaltechi, i più fedeli alleati degli spagnoli, acerrimi nemici dei loro vincitori aztechi.

Il libro del duo Todorov-Baudot non è una semplice antologia, ma un apporto rilevante di sistemazione e di indagine critica. Todorov scrive uno studio introduttivo su *I racconti della Conquista*, in cui la competenza è affinata rispetto al suo precedente libro. Anche qui, comunque, l'entusiasmo è trasparente, e giustificato, ma numerose sono le osservazioni pregnanti, quelle relative, ad esempio, alla somiglianza che i racconti aztechi presentano con quelli dell'epica, e l'interpretazione data alla figura di Montezuma, condannato dagli autori dei testi indigeni per il suo orgoglio, perciò destinato a produrre la perdita dell'impero perché non ubbidiente al volere degli dèi.

Ma che cosa volevano gli dei? È domanda pertinente: essi volevano la fine dell'impero e l'avvento del nuovo ordine, come interpretano, ormai nel secolo XVI, i vinti, inseriti nella visione ispanica dell'evento. Una situazione di cui il Todorov sottolinea l'aspetto paradossale: «Se è vero, infatti, che l'apparizione degli Spagnoli sulla costa atlantica non avrebbe potuto avvenire senza il consenso divino, allora essa, già da subito, racchiude in sé i germi del suo esito fatale; gli Spagnoli resteranno qui, in Messico, per la semplice ragione d'esservi approdati».

Tuttavia i testi náhuatl hanno anche un altro significato, che sempre il Todorov sottolinea: «asserendo la colpevolezza del re azteco, i testi indigeni fragrantemente rifiutano la nuova ideologia importata dagli spagnoli. La stessa esistenza di questi scritti diviene, dunque, di per sé, un atto di opposizione e di resistenza alla conquista – non più militare, ma spirituale – subita dal Messico. È una forma per superare la sconfitta stessa.

Georges Baudot, nel suo studio, si sofferma a descrivere le fonti dalle quali sono presi i testi riprodotti: tre codici in lingua náhuatl, trascritti in caratteri latini, redatti nel XVI secolo, tra gli anni 1528-1586 (*Codice Fiorentino*, *Annali storici di Tla-*

telolco, *Codice Aubin*), quando ormai l'opera docente dei francescani aveva introdotto la possibilità della rappresentazione della lingua indigena con segni grafici latini, e tre testi in lingua spagnola (*Codice Ramírez*, *Storia di Tlaxcala*, di Diego Muñoz Camargo, *Storia delle Indie della Nuova Spagna e delle isole di «Tierra Firme»*, di fra' Diego Durán), «chiavi di lettura assolutamente uniche» per comprendere la «vertiginosa portata» del primo impatto degli europei col mondo indigeno. Ma lo studioso francese torna anche a sottolineare l'impegno religioso-culturale dei Padri serafici, già argomento del suo citato libro sull'utopia.

Il materiale presentato nei *Racconti aztechi della Conquista* costituisce un'affascinante lettura; fascino quale promana da mondi inediti e dalle grandi catastrofi della storia. Tornano a sfilare, attraverso i testi antologizzati, le figure emblematiche della tragedia e continuamente inducono a riflessione, sugli eventi e sugli uomini che ne furono i protagonisti. Qui Cortés rimane, nonostante tutto, alquanto in ombra, malgrado il suo ruolo decisivo, e più emergono le figure del mondo indigeno. Tra esse, non solo Montezuma, ma quell'Hernando Ixtlilxochitl – lo tenne a battesimo Cortés, e ne prese il nome – risentito signore di Texcoco, eroe del collaborazionismo più fanatico, e interessato, che camuffava sotto un'adesione appassionata alla nuova fede e una dedizione assoluta al nuovo, lontano e mai visto signore, Carlo V. Il *Codice Ramírez* ne fa il suo protagonista privilegiato.

Interessante è anche il rilievo dato alla Malinche, o doña Marina, interprete e amante di Cortés, una delle chiavi più efficaci per la penetrazione degli spagnoli nel Messico, e a Jerónimo de Aguilar, provvidenziale naufrago sulle coste messicane e interprete-falsificatore egli stesso, in perfetta intesa con la Malinche e con Cortés, per la riuscita dell'impresa. Né va passato sotto silenzio il cupo fascino del racconto nella rappresentazione degli orrori della guerra, quale ci viene proposta negli *Annali storici di Tlatelolco*: «Allora, subito, tutti i cittadini, eran duemila, sono periti laggiù, e tutti, di Tlatelolco».

Una battaglia che dura dieci giorni, dopo la quale tutto è morte e distruzione:

Brulicano i vermi nelle strade e nelle piazze
E i muri sono lordi di schizzi di cervello.
Le acque, rosse, come se le avessero tinte di rosso
e, quando le abbiamo bevute
era come bere acqua di salnitro.
Abbiamo percosso, allora, i muri di creta,
e il nostro retaggio altro non era che nulla.

Parimenti drammatica, per le sue conseguenze e per la carneficina, fu l'invasione araba della Spagna: il fiume Guadalete scorreva tinto di sangue, come tramanda nel *Romancero* il ciclo del re don Rodrigo. Nella perdita della nazione messicana sembra ripetersi uguale catastrofe. Su di essa i francescani, con lodevole zelo, cercheranno di ricostruire qualche cosa, di porre le basi per una visione nuova del mondo, attraverso la religione cattolica e una malcelata ribellione contro il potere peninsulare. Ma quale nota dolente ci trasmette il testo – qui non incluso – del *Colloquio dei Dodici*, quando, in risposta al tentativo dei citati «Dodici Apostoli» di convincere gli interpreti del vecchio ordine spirituale circa la bontà della nuova religio-

ne, essi rispondono:

lasciateci, dunque, ormai morire,
lasciateci ormai perire,
poiché ormai i nostri dèi sono morti.

La medesima stanchezza cosmica permea le pagine dei *Racconti aztechi della Conquista*, un libro prezioso anche dal punto di vista letterario, che il curatore, Pier Luigi Crovetto, conclude con una lucida postfazione dedicata a «Il racconto spagnolo», ponendo in rilievo le «trampas» dell'interpretazione, l'artificio del discorso finalizzato, la malafede dei conquistatori e dei loro aiutanti, il sorgere di una civiltà che, fondata sulla diseguaglianza, l'ha perpetuata fino ad oggi, senza visibili speranze per il futuro.

Giuseppe Bellini

Pablo Neruda, *Poesie (1924-1964)*. Introduzione e traduzione di Roberto Paoli, Milano, Rizzoli, 1988, pp. 309.

L'antologia curata dal Paoli per la BUR, viene ad aggiungersi, a breve distanza di tempo, e con criterio diverso, a una mia scelta antologica abbracciante tutto il periodo creativo di Neruda, pubblicata dall'Editore Bulzoni di Roma, *Attraverso l'oscuro splendore* (1985). Ciò conforta gli estimatori del poeta cileno, per il rinnovato interesse della nostra editoria nei confronti della sua opera, dopo un periodo, se non di oblio, di diminuita attenzione, seguita al boom degli anni in cui Neruda era in vita e di quelli immediatamente successivi alla sua morte e all'inizio della tragedia cilena con il «golpe» dei militari. È recente anche una nuova ristampa, a mia insaputa, del volume *Poesie d'amore*, antologia da me curata anni fa e che appare inclusa nei «Grandi tascabili economici» della Newton (Roma 1988), sempre con un'equivoca illustrazione di copertina, a fini certo di richiamo, ma del tutto stonata e per il poeta e per il contenuto del libro.

Neruda è stato una delle maggiori espressioni della poesia del secolo XX e ha dominato per decenni la scena internazionale, fino alla sua improvvisa scomparsa, nel 1973, proprio nei giorni della presa del potere in Cile da parte dei militari. Fu anche, come si ricorderà, Premio Nobel nel 1971. Il Paoli, ispanoamericanista di vaglia, specialista di Borges e di Vallejo, del quale ultimo ha curato l'edizione completa dell'opera poetica, presso le Edizioni Accademia, premette al volume della BUR un breve saggio, affrontando i principali testi nerudiani del periodo antologizzato, con giudizio sintetico, attento e distaccato, in un discorso coerente, reso in una prosa che si può legittimamente definire asettica, controllata, senza lasciarsi catturare dal fascino che su altri studiosi ha esercitato e continua ad esercitare la poesia nerudiana.

Ne viene, inevitabilmente, una certa freddezza, forse controproducente per il

lettore - lontano, ormai, dal Neruda vivo, mitico, degli anni «ruggenti» - che si accinge ad affrontare un poeta praticamente a lui sconosciuto, del quale, forse, ha udito solamente il nome o, nel migliore dei casi, di cui ha letto qualche breve composizione in antologie liceali, mentre la lettura dovrebbe averlo partecipe. Ma forse è solo una mia impressione.

Una sorta di pietra tombale sulla «vitalità» della figura di Neruda fu posta, si può dire, allorché si pubblicarono i libri poetici postumi e le memorie, *Confesso che ho vissuto* e *Per nascere sono nato*. Dopo la comparsa di questi testi, Neruda fu, in brevi anni, «archiviato», entrò a far parte delle figure letterarie consacrate, fu pasto di specialisti, e di pettegoli. Ma la parte più cospicua della sua opera, quella che sempre ho ritenuto di valore permanente, al di sopra di ogni coloritura politica, manifestazione di un impegno umano non passeggero, ha pieno titolo alla permanenza. Come tale merita di essere lettura meditata, da parte di chi è sensibile al problema dell'esistere, mai con tanta efficacia e suggestione interpretato come dalla poesia nerudiana.

Ora, il libro del Paoli, che appare in una collana di vasta diffusione, varrà certamente a ridestare questo interesse, anche se non contempla tutta la traiettoria poetica nerudiana - ma non se ne dà una spiegazione - ed è impostato a una scelta di gusto che prende ostensibilmente le distanze da un troppo diretto coinvolgimento. L'antologista lascia libero, comunque, il lettore di effettuare una sua lettura di Neruda secondo il gusto personale, ma è fuor di dubbio che, per quanto egli abbia tentato un approccio «corretto e imparziale», come dichiara, ponendo un limite «ragionevole» alle pretese dei suoi «preconcetti», la scelta proposta corrisponde essenzialmente, né poteva essere altrimenti, a una lettura del curatore dell'antologia.

La libertà del lettore esigente e indipendente, quindi, non ha altro modo per esercitarsi che ricorrere alla fonte stessa della scelta, all'opera del poeta nella sua totalità, per isolare in essa ciò che risponde meglio alla sua sensibilità, alle sue personali esigenze, al suo gusto.

Ognuno effettua la propria scelta. La mia va in altre direzioni, si costruisce su motivi esistenziali e di profonda suggestione. Non è solo il drammatico senso del sentimento amoroso, riflesso dal paesaggio, nelle *Venti poesie d'amore e una canzone disperata*, ma tutta una serie di segni partecipi della condizione dell'uomo sulla terra, interpretazioni sofferte dell'esistere e del limite umano, il senso di una fraternità di cui si ha assoluto bisogno, il grido levato contro la violenza e l'ingiustizia, da qualunque parte provengano, la piena adesione a una natura madre e matrigna, la presenza costante di una nota autobiografica che, lungi da ogni narcisismo, fa del poeta un uomo tra gli uomini. Attendendo a questi problemi, come si esprimeva il poeta nel discorso di accettazione del Premio Nobel, la poesia compie la sua missione.

È facile, quindi, per me, dimenticare di Neruda le stucchevoli dichiarazioni politiche, gli sbandamenti sorprendenti, le celebrazioni piattamente encomiastiche di personaggi che rappresentarono il trionfo dell'ideale di parte. Neruda fu un marxista non dogmatico, ma sentimentale. Un volta gli chiesi se avesse mai letto il *Capitale*, mi rispose sornione, come era sua abitudine, che si trattava di un mattone troppo pesante per lui. Oggi non ci stupiremmo di questa dichiarazione, dopo il

declassamento del «testo sacro» del marxismo da parte socialista. Ma, per comprendere la posizione politica di Neruda occorre considerare la particolare realtà latinoamericana, della quale il metro europeo non vale a dare spiegazione.

Con ciò non intendo giustificare gli «errori» del poeta, che tante critiche gli valsero, e dei quali, peraltro, egli stesso tentò, goffamente, di dar ragione, dopo il crollo del mito di Stalin e l'eresia di Mao. Basterebbe, del resto, a riscattare la sua «onestà», la denuncia, in *Fine del mondo*, dell'invasione di Praga, con il terrificante richiamo, evocando la morte di un giornalista amico stritolato da un carro armato sovietico: «Prepariamoci a morire / tra mandibole macchinarie».

Allo stesso modo Neruda aveva protestato contro le stragi della guerra del Vietnam, facendo uno straziante elenco delle cose sopravvissute alla morte dei loro possessori, come la patetica bambola rimasta abbandonata tra le risaie dopo la morte della sua padroncina. La pietà nerudiana raggiunge in questa occasione uno dei suoi momenti più intensi; immagini e parole sono destinati a operare profondamente nella sensibilità del lettore:

Bambola dell'Asia bruciata
dagli aerei assassini,
presenta i tuoi occhi vuoti
senza la cintola della bimba
che ti abbandonò quando ardeva
sotto i muri incendiati
o nella morte della risaia.

Questo è il Neruda permanente: quello che denuncia soffrendo il limite dell'essere, l'ingiustizia, la malvagità. Non occorre che il poeta elabori un suo sistema filosofico – il Paoli sembrerebbe rimproverargli la mancanza di un vigoroso pensiero in tal senso –: la filosofia è trasparente e si manifesta nella partecipazione. È questa partecipazione continua alla vicenda dell'uomo sulla terra che fa della poesia nerudiana qualche cosa di vivo, di immediatamente comunicativo. I risultati di stile, i raggiungimenti espressivi sono tutti al servizio di un messaggio che perviene per via diretta all'intimo del lettore.

Come non è possibile rimanere indifferenti di fronte all'ampio senso nerudiano della natura, allo stesso modo, e più ancora, non si può restare insensibili di fronte ai grandi richiami che interpretano la nostra tragedia, i nostri problemi più tormentosi, mai definitivamente risolti. Si pensi a liriche come «Sepoltura all'Est» e «Solo la Morte», di *Residenza sulla terra*. A distanza di anni, risuona ancora nel nostro intimo il lugubre accompagnamento, che conclude nel fuoco e nella cenere l'apparente potenza dell'uomo, e continua la sfilata del raccapricciante corteo di «bare a vela» che risalgono il funebre fiume, fino a un porto dove la Morte attende, vestita da ammiraglio.

Ma la poesia di Neruda è anche consolazione. Più di una volta egli ha dichiarato che funzione del poeta è di ricostruire incessantemente la speranza. Anche dai momenti più cupi Neruda proietta un'immagine aperta a una possibile prospettiva felice; scrive in *2000*:

Frutto a frutto giungerà la pace:

l'albero della gioia si prepara
dall'accanita radice che sopravvive
cercando l'acqua, la verità, la vita.

È un modo per imporre ottimismo a se stesso, prima che agli altri.

Giuseppe Bellini

Mario Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, Barcelona, Tusquets, 1988, pp. 201.

Vargas Llosa è sempre fonte di sorprese, non solo nell'ambito politico, ma in quello della creazione letteraria. Ogni suo libro rappresenta una novità degna della maggiore attenzione, eppure non era mai accaduto fino ad ora che il suo estro creativo si avventurasse in un campo così provocatorio come il romanzo erotico. Di qui la grande curiosità che ha accolto l'*Elogio de la madrastra*, apparso in una ben qualificata, e birichina, collana, «La sonrisa vertical», edita da Tusquets e diretta da Luis G. Berlanga. Una collana che conta numerosi titoli, ben diffusa e certamente con affezionati lettori, particolarmente curata e di elegante presentazione, in un sottolineato colore violetto, sul quale spiccano efficaci riferimenti grafici al contenuto.

Sembra che al libro di Vargas Llosa sia arriuso un lusinghiero successo, se nel giro di pochi mesi è giunto alla seconda edizione. È vero che ogni testo del romanziere peruviano rappresenta un sicuro esito di vendita, tanto egli è ormai noto, e spesso polemicamente, ma in questo caso interviene anche la novità del tema, che l'inserimento nell'accennata collana subito propaganda: l'erotismo.

Non che Vargas Llosa affronti questo tema per la prima volta; già lo aveva fatto ne *La casa verde*, in *Conversación en la Catedral*, e in altri libri più recenti, tra essi il divertente *Pantaleón y las visitadoras*, libro di grande novità satirica, autentica sorpresa nel bel mezzo di una produzione di deciso impegno, e comunque testo sempre fondamentalmente impegnato anche questo.

Erano seguiti altri romanzi, tra essi il sorprendente *La tía Julia y el escribidor*, una sorta di originale iniziazione sentimentale, tra realtà e finzione, forse il più diretto antecedente del romanzo di cui trattiamo. In seguito, l'instancabile narratore - e saggista rilevante: si pensi all'edizione di *Tirant lo Blanc* e al saggio su Flaubert e Madame Bovary, *La orgía perpétua* - aveva affrontato nuovamente il tema dell'impegno, ma ora in chiave diversa, quella della crisi del guerrigliero, in *La muerte de Mayta*; quindi ci aveva dato addirittura un romanzo a suo modo poliziesco, *¿Quién mató a Palomino Molero?*, forse per mostrare all'amico-nemico e rivale letterario García Márquez di *Crónica de una muerte anunciada*, che non era da meno di lui; infine un libro sul quale il giudizio si fa difficile, ma che, certamente, non è tra i suoi migliori, *El hablador*.

Con *Elogio de la madrastra*, scontata l'esaltazione della bellezza e delle forme

femminili, Mario Vargas Llosa ci dà un libro singolare. L'averlo inserito in una collana erotica fa parte, non v'è dubbio, della provocazione. Infatti, non si tratta, qui, di un testo dove l'erotismo sia fine a se stesso, ma esso diviene il mezzo per denunciare la vanità, l'impossibilità dell'illusione.

La trama è semplice: un ragazzino adesca abilmente la matrigna, ed è da essa, alla fine, per noia o per attrazione dell'ibrido, adescato. Il risultato finale è la cacciata della donna dalla casa, con il che il diabolico bimbo impedisce l'usurpazione del posto prima occupato dalla madre morta. Il padre, che vive una felicità da seconda giovinezza nell'amore, apprende della tresca dall'«innocente» - ma è davvero innocente? - ragazzino dalla faccia angelica. Un gioco diabolico, evidentemente, quasi credibile, non impossibile, che serve allo scrittore per tessere la sua trama e con essa levare il suo inno alla distruzione, che è dei corpi e delle cose, dei sentimenti e delle illusioni.

Nel testo non vi è nulla di morboso o di sconveniente, nessuna scena è insistita. Il linguaggio è fine, tutto metafore. La fantasia erotica degli amanti reinventa, giorno per giorno, attraverso il piacere dei sensi, l'illusione della giovinezza e della vita, per concludere inevitabilmente nella sottolineatura della morte.

Reca un contributo raffinato di significati simbolici la riproduzione, a colori, di quadri famosi, di Jordaens, di Boucher, del Tiziano, levigate e morbose nudità femminili, di facile interpretazione; la pittura astratta accompagna invece l'aggrovigliarsi delle situazioni, con quadri di Francis Bacon e di Szyslos; conclude *L'Annunciazione* del Beato Angelico.

La fusione tra immagine e testo appare felice e il risultato di particolare finezza. Giunto alla fine del romanzo il lettore rimane a interrogarsi circa le intenzioni dello scrittore, che lo ha condotto, abilmente, per gradi, a constatare l'errore dei sensi, la brevità dell'esistere. Il tripudio di forme e di amplessi, il terreno prodigo di invenzioni erotiche, è divenuto terra fatale. Mai Eros e Thanatos sono stati così vicini; due facce di un unico dramma, che è quello del falso inganno di eternità proposto dai sensi. Non esistono nuove primavere; nessuno rinasce a nuova vita, sembra voler affermare l'autore, tutto volge fatalmente verso la morte. Non vale tentare di stordirsi: neppure l'amore può arrestare l'usura degli esseri e delle cose. Lo aveva già ricordato Neruda, e prima di lui Quevedo, e prima ancora Seneca ed Eraclito e tanti altri: nessuno può trattenere il tempo che fugge, nessun sentimento, nessun artificio può arrestare, o rimandare, la distruzione.

Sotto l'apparenza di un libro inneggiante alla carne, quindi alla vita, Mario Vargas Llosa ci dà, in *Elogio de la madrastra*, una delle più profonde, e sconvolgenti, meditazioni sulla brevità dell'esistere e sul destino dell'uomo. Per farlo, egli ricorre anche a efficaci allegorie della stoltezza umana, che affondano nella mania e nell'ibrido, come l'ossessiva preoccupazione per l'igiene personale da parte di don Rigo-berto, marito e padre, che passa ore rituali nella stanza da bagno, avendo suddiviso la cura del suo corpo in minute operazioni riservate a giorni fissi della settimana. Vana battaglia contro la inevitabile decadenza, che la passione erotica rende più drammatica.

L'erotismo finisce per divenire, quindi, nel romanzo, il «rivelatore» del motivo opposto, denuncia della vana fatica di esorcizzare la fine, che del resto anche l'in-

tenso ed entusiastico rapporto con la nuova donna rende palese: «in questo modo, tratteneva in qualche misura – don Rigoberto – la cruenta zappa del tempo, il faticoso deterioramento imposto dall’impietosa Natura a tutto ciò che esiste».

Un libro rilevante, questo dello scrittore peruviano, abilmente contrabbandato come qualche cosa di fondamentalmente diverso da ciò che è, frutto di una filosofia del disinganno che a giusto titolo lo pone tra i libri più pregnanti di Vargas Llosa, del tutto estraneo a una collana di raffinata peccaminosità, che appunto per questo ne sottolinea la diversa natura.

Giuseppe Bellini

Octavio Paz, *Una terra, quattro o cinque mondi*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 120.

Tra i molti libri che il messicano Octavio Paz, una delle espressioni più alte della poesia e della saggistica latinoamericana contemporanea, ha dedicato alla situazione politica del mondo e all’interpretazione delle ragioni che gli eventi storici sottendono, alle conseguenze determinanti per il divenire, questo libro, *Una terra, quattro o cinque mondi*, è uno dei più rilevanti.

Il filo conduttore che unisce i vari saggi è la preoccupazione per il futuro, sia del vecchio mondo, sia dell’America Latina, tema sempre vivo, questo, per lo scrittore, ripreso e approfondito continuamente. Il Paz è stato fin dagli inizi della sua attività letteraria una sorta di coscienza del mondo messicano, e latinoamericano in senso ampio. Un testo come *Il labirinto della solitudine*, di epoca ormai remota (1947), non ha perduto ancora il suo valore per lo studio della complessità messicana. Sono seguiti, poi, in epoca più tarda, altri libri, dedicati sia all’indagine politica, sia alla riflessione intorno a diverse esperienze di indole personale, soprattutto dopo la residenza in India dello scrittore – fu ambasciatore a Nuova Delhi –, risultata decisiva per il suo orientamento spirituale.

Il tema della libertà e della democrazia domina il nuovo libro. Un testo che, in qualche occasione, appare datato – i saggi, in genere, risalgono al 1980-84 –, tanto il ritmo della storia è rapido, e, in taluni casi, ripetitivo, composto com’è di scritti che non di rado tornano, sia pure in breve, su temi già affrontati precedentemente.

Una terra, quattro o cinque mondi, si presenta, in sostanza, come un’ampia, appassionata e lucida riflessione sugli eventi storici recenti del mondo, europeo, asiatico e latinoamericano, eventi che valgono a spiegare la storia remota e che da questa stessa storia sono spiegati. La grande preoccupazione del Paz è il futuro, la democrazia, che identifica con la libertà, la quale si fonda sul dialogo e sulla tolleranza. L’ultimo saggio «Pace e democrazia», discorso pronunciato in occasione del conferimento del Premio della Pace, nel 1984, conclude: « Il dialogo ci proibisce di negarci e di negare l’umanità del nostro avversario [...]. Il dialogo non è se non una delle forme, forse la più alta, della simpatia cosmica».

Non riandrò tutto il contenuto del libro, così pregno di significato e così stimolante. Tuttavia, alcuni punti mi sembra vadano sottolineati, come l'approfondito esame, nel primo saggio, dei fatti della storia recente del Vecchio Mondo. Octavio Paz vede smentite dalla realtà, nella situazione europea del 1960, le tesi marxiste circa il ruolo, nel mutamento della società, della crisi economica, che non vi fu, e del proletariato, sostituito dagli studenti, vale a dire da un gruppo privilegiato, che in seguito diede origine alle bande terroristiche. Fu anche l'epoca della comparsa dei dissidenti, quindi dello smascheramento del mito del «socialismo reale».

Un grave rimprovero muove lo scrittore messicano alla società opulenta, cresciuta nel clima del secondo dopoguerra: alla grande prosperità non corrispose pari cultura. Il giudizio del Paz, «Il panorama spirituale dell'Occidente è desolante: trivialità, frivolezza, rinascita delle superstizioni, degradazione dell'erotismo, il piacere al servizio del commercio e la libertà divenuta manutengola dei mezzi di comunicazione», è valido, purtroppo, ancor oggi.

Il profondo senso morale dello scrittore si manifesta nell'interpretazione degli eventi politici. Le critiche vanno in particolare al partito comunista; ma a tutti i partiti viene rimproverato l'arrivismo, l'attivismo dei singoli per la conquista unicamente delle poltrone del potere. Ai paesi ricchi il Paz rimprovera di non aver fatto nulla a beneficio dei paesi poveri e meno sviluppati, «Il che è stato funesto, perché quei paesi, siano in Asia, in Africa o in America, sono e saranno focolai di turbamenti e conflitti».

Il problema è senza dubbio scottante. Dalla sua soluzione dipende l'esistenza stessa dell'Occidente, dove peraltro la maggior insidia è costituita, secondo lo studioso, dal «culto della rivoluzione», da lui intesa come «una delle espressioni della smoderatezza moderna», che non ha portato ad alcuna liberazione, ad alcun progresso. La confusione regna dovunque, e ciò significa sovvertimento dei valori fondamentali.

Per un latinoamericano, e più per un messicano, il tema degli Stati Uniti era d'obbligo; il Paz torna più volte sull'argomento, affrontando diverse sfaccettature. Nel saggio sulla «Democrazia imperiale» egli individua acutamente il dilemma in cui si dibatte la grande potenza nordamericana. La sua sincera vocazione democratica, frutto delle origini storiche e spirituali della nazione, contrasta in modo stridente con la politica esterna di grande potenza imperiale. La ricerca costante di una legittimazione storica da parte degli USA, lo scrittore messicano la vede realizzarsi nel momento – sono gli anni del Vietnam – della decadenza. Ma la crisi non è solo dell'America, è dell'intero mondo, di fronte alla prospettiva della fine, la distruzione atomica.

Molto realisticamente il Paz vede che neppure l'alleanza occidentale contribuisce a rischiarare l'orizzonte, poiché non vi è assunzione di responsabilità. Dall'altro lato sta la Russia, potenza imperiale anch'essa, ma non indebolita nella sua azione espansiva dalle ricorrenti crisi di coscienza che si verificano nel mondo nordamericano. Di contro alla politica estera «zigzagante» degli USA, sta, perciò, una politica decisa, che non deve fare i conti con l'opinione pubblica, né con la tendenza all'autoflagellazione, propria dei nordamericani. Tendenza che, tuttavia, vale a salvare la democrazia degli Stati Uniti, a imprimerle una sempre nuova vitalità, ma

che conferisce alla sua condotta una notevole ingenuità, un'incapacità di comprendere le conseguenze dei fatti storici, col risultato, per chi guarda agli USA, di una inevitabile inquietudine in seguito alle ricorrenti tentazioni isolazioniste.

Di fronte agli USA, quindi, sta l'«impero totalitario» dell'URSS. Il Paz nega che la Russia sia un paese socialista; essa è, in realtà, al tempo stesso una società gerarchica di caste e una società industriale, immobile, perciò, e dinamica al contempo. In politica continuatrice dello zarismo, ma minacciata sempre più dalle tensioni nazionali all'interno del grande mosaico statale, in particolare dai paesi di fede maomettana, che finiranno per procurare molte inquietudini. Il saggio è dell'ottantatré, ma il Paz aveva visto bene, come possiamo constatare oggi. Regime poliziesco e dispotico, la Russia – ai nostri giorni, sembra, in via di trasformazione – vive, per il Paz, tra la pietrificazione e l'esplosione.

Anche nel sistema di alleanze vi è tra Stati Uniti e Russia opposizione simmetrica: ubbidienza senza discussione negli stati satelliti dell'URSS, uniti intorno all'ideologia: autonomia e relativa libertà d'azione negli alleati degli USA, che esercitano una non sempre indiscussa egemonia. Gli alleati non mancano di affermare la propria indipendenza di giudizio, difendendo interessi nazionali.

Quanto al problema delle relazioni Messico-Stati Uniti, questi sono, in sostanza, per i messicani, il nemico che li ha depredati di una gran parte del territorio nazionale – Texas e California – e il modello cui, loro malgrado, mirano. Anche la costituzione dei paesi latinoamericani ha preso a modello quella degli Stati Uniti. Il Paz afferma che vi è nel mondo dell'America Latina un sincero spirito democratico, nonostante l'avvento continuo di dittature, che tuttavia si presentano, per dichiarazione esplicita dei loro capi, come deroga alla norma costituzionale e democratica, in attesa della sua restaurazione, passata l'emergenza, quindi con carattere in partenza di provvisorietà.

Tra le dittature, naturalmente, il Paz pone quella marxista cubana, che non fa professione di provvisorietà, e individua nel regime sandinista del Nicaragua un uguale processo. Al problema centroamericano lo scrittore dedica particolare attenzione. La sua fiducia va ai paesi del gruppo di «Contadora». Egli pone in rilievo gli errori degli Stati Uniti nei confronti degli stati dell'America Latina, mentre richiama l'attenzione del governo messicano sulla necessità di vigilare affinché un regime marxista non si instauri in nessun paese centroamericano, in quanto le conseguenze si farebbero immediatamente sentire in tutta l'area e nello stesso Messico. Sembra impossibile allo studioso che tanti intellettuali d'America e d'Europa chiudano gli occhi di proposito di fronte a regimi di sinistra del tutto antidemocratici.

Particolare attenzione il Paz dedica alla storia della formazione del mondo latinoamericano. Il paragone con il sorgere e lo svilupparsi degli Stati Uniti è continuo. Egli vede nella modernità della nazione nordamericana la conseguenza positiva delle sue origini dalla Riforma. Il mondo latinoamericano, invece, trae le sue origini dalla Controriforma. Il successo della guerra d'Indipendenza, quindi il formarsi delle varie nazionalità – deprecato come frazionamento illogico –, si deve soprattutto allo sgretolamento dello stato spagnolo, alla sua decadenza. Il Paz rileva le contraddizioni inerenti allo spirito latinoamericano, le molte negazioni, che hanno finito per costituire l'affermazione di un futuro. In Messico fu, in sostanza,

l'avvento di un mondo meticcio, quale parte «più viva e dinamica» della società, e la Rivoluzione messicana un tentativo di recuperare il passato e di elaborare finalmente un progetto nazionale che non fosse la negazione di ciò che essi erano stati.

E il futuro dell'America Latina? Il Paz sembra ottimista: pur con tutte le differenze, i latinoamericani sono un prolungamento dell'Occidente, quindi della democrazia. La storia dell'America indipendente non è stata tutta un fallimento: ha dato luogo a nazioni che hanno consolidato la forma democratica. Dal Portogallo e dalla Spagna, ora rinnovati dal socialismo, potrà certo venire qualche cosa di positivo, che del resto già si intravede. Ma un grande pericolo si presenta: se per la dottrina di Monroe il mondo latinoamericano visse al sicuro dalle ambizioni europee - superato tragicamente l'episodio di Napoleone III e dell'impero di Massimiliano d'Asburgo -, la presenza russa a Cuba, e quella che si annuncia in Nicaragua, riaprono l'America all'avventura politica, ne fanno il teatro di guerra delle due superpotenze.

L'acuto esame del Paz si volge anche al mondo asiatico; egli considera la storia cinese e quella russa, le vicende dell'India, dell'Iran e dell'Irak, per dare al lettore una chiave interpretativa dei fatti che ora destano la preoccupazione internazionale. Ma soprattutto è l'America che interessa il Paz, settore del mondo sul quale si riflettono gli avvenimenti della storia internazionale. Domina la sua indagine una fede incrollabile nella forza vincente della democrazia, che ripudia i settarismi e le intransigenze, gli odi e le facili giustificazioni del delitto in nome del fine, l'intolleranza che conduce al crimine. «Il male - afferma - è la disumanizzazione». E ancora: «negare l'umanità dell'altro significa negare la nostra».

Questo del Paz è un libro che bisogna leggere, per capire la concatenazione dei fatti che fanno oggi il mondo, nel suo insieme, così complesso, turbolento e inquietante.

Giuseppe Bellini

Alfredo Bryce Echenique, *Magdalena peruana y otros cuentos*, Barcelona, Plaza-Janés Editores, 1986, pp. 188.

Questo libro di racconti, apparso nell'ottobre dell'86, e non ancora recensito, merita un'attenzione particolare, perché conferma più che mai le qualità narrative dello scrittore peruviano.

Con ironia, precisione e umorismo l'autore presenta situazioni, personaggi e ambienti diversi, trasportando il lettore da Jaén al centro di Lima, da Parigi a New York, dalle Baleari all'Africa, in dodici significativi racconti.

Ciò che colpisce è, tuttavia, la sua analisi, profonda e tagliente, della società limegna, classista e ricca di contrasti. Una società che egli conosce bene in quanto ne è parte integrante, ma dalla quale prende le debite distanze. Lo si nota nell'atteggiamento distaccato con cui l'autore, presenta il mondo superficiale, dai mille pregiudizi e dalle molteplici contraddizioni.

I personaggi sono, infatti «ricos peruanos con conta bancaria en el extranjero» (p. 169), che vivono in case lussuose, contornati da servitori ai quali non permettono alcuna familiarità perché sono «gente de la ínfima» (p. 26).

Significativo è il racconto «Anorexia y tjerita», che rivela i pensieri più intimi di Joaquín Bermejo, ex avvocato ed ex ministro del Lavoro e delle Opere Pubbliche, privo di qualsiasi morale. Attorno a lui gravitano le figure di Vicky, la sua amante sempre più esigente, e di Raquelita, la moglie, sempre più anoressica con le sue tre mele al giorno, sempre più debole psichicamente nel crederci invulnerabile grazie alle sue forcicine d'oro e sempre più classista, ossessionata com'è dalla «gente de la ínfima», dal sudore repellente della loro fronte.

Emblematica è la conclusione del racconto, che denota la crudeltà e la superficialità dell'alta società, di cui Raquelita è il simbolo più significativo. Essa, dopo aver ferito un povero negro credendo di aver subito il furto del proprio orologio con diamanti, ritorna a casa soddisfatta. Non importa che l'orologio si trovi sul comodino nella stanza da letto: importa solo che da certi tipi è necessario difendersi.

Nemmeno la Chiesa sfugge alla radiografia di Bryce Echenique, che nel racconto «El papa Guido Sin Número» pone in evidenza la corruzione e la falsità del sistema, lontano dall'originaria purezza di ideali.

Quella di A.B.E. è una letteratura tutt'altro che tranquillizzante, in quanto pone sul tappeto problemi gravi e, purtroppo, ancora insoluti, sia pure trattati con sottile ironia, che a volte sfiora l'umorismo. Un umorismo, tuttavia, che non produce una franca risata, ma un sorriso amaro.

Susanna Regazzoni

Lucía Guerra Cunningham, *Texto e ideología en la narrativa chilena*, Minneapolis, Prisma Institute in Cooperation with the Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987, pp. 249.

L'autrice, partendo da una premessa fondamentale che concepisce la letteratura «como actividad cultural íntimamente ligada a su contexto social e histórico» (p. 9), analizza i momenti chiave, le tappe obbligate della narrativa cilena, i cui legami con la società sono più che mai evidenti.

Dodici sono i saggi che costituiscono l'itinerario selezionato dalla G.C.: «Ideología política y alegoría en *Don Guillermo* de José Victorino Lastarria»; «Estética realista y liberalismo en *La aritmética en el amor* de Alberto Blest Gana»; «Crisis de la identidad cultural y génesis del criollismo: Visión oficial del campesino en la cuentística de Federico Gana»; «La aventura del héroe como representación de la visión del mundo en *Alsino* de Pedro Prado»; «*El habitante y su esperanza* de Pablo Neruda: Primer exponente vanguardista en la novela chilena»; «Estética y compromiso social en la Generación de 1938»; «Pasividad y existencia enajenada: Hacia una caracterización de la novela femenina chilena»; «Visión de lo femenino en la narrati-

va de María Luisa Bombal: Una dualidad contradictoria del Ser y del Deber-Ser»; «La problemática de la existencia en la novela chilena de la Generación de 1950»; «Conformismo y liberación en *Paseo* de José Donoso: Una dualidad no resuelta»; «Femenismo y subversión en *La Brecha* de Mercedes Valdivieso»; «Polivalencias de la confesión en la novela chilena del exilio».

Dal romanticismo di Lastarria, di cui il *Don Guillermo* è espressione emblematica, sia pur implicitamente, in quanto tutta l'opera è un'allegoria retta sui tipici elementi del racconto fantastico, si passa al realismo di Blest Gana, la cui critica severa coinvolge l'intera società cilena, lo sviluppo economico dell'epoca e l'ascesa della borghesia plutocratica. Aspetto questo che la studiosa ha colto con efficacia.

Altra tappa fondamentale è offerta dal libro di Federico Gana, iniziatore della letteratura *criollista* in un momento in cui predominano in Cile le tendenze europee e il linguaggio raffinato del Modernismo. I suoi racconti, pur presentando un microcosmo tipicamente locale quanto a paesaggio e ad usi e costumi dei contadini, manifestano la contraddizione di una società di classe, che cerca nell'autoctono la propria identità, minacciata paradossalmente dall'indipendenza.

Una crisi che si spinge fino al 1920, data di pubblicazione di *Alsino* di Pedro Prado. Opera che auspica un ritorno alla natura, un recupero dei valori cristiani come reazione al particolare momento storico, come risposta al senso dell'esistenza umana in un mondo guerrafondaio (l'Europa è appena uscita da una guerra catastrofica), dominato dal pragmatismo e dal progresso tecnologico.

Questa non è che una delle soluzioni proposte da un determinato tipo di letteratura. Parallelamente, nella decade che va dal 1920 al 1930, sotto l'impulso delle avanguardie europee, un gruppo di scrittori cerca di presentare la crisi del pensiero positivista, l'interpretazione della realtà come fenomeno ambiguo e polivalente attraverso l'uso di un linguaggio equivoco, la scomposizione dell'ordine sintattico, la giustapposizione di concreto e di onirico. Tutti temi che riaffiorano con uguale intensità nella opere di Pablo Neruda, di Vicente Huidobro, di Carlos Sepúlveda, di María Luisa Bombal ... Non fuga dalla realtà, comunque, ma predominio della realtà interiore su quella esteriore, difficilmente comprensibile.

Diverso atteggiamento contraddistingue la Generazione del '38, il cui impegno sociale e la cui presa di coscienza sono le caratteristiche principali. Gli scrittori, di chiara ideologia marxista, distruggono il concetto *criollista* del nazionale come un insieme prettamente geografico e *costumbrista*, per concepirlo unicamente in termini di classi sociali. La letteratura diviene veicolo di denuncia, di diffusione dell'ideologia nel tentativo di attuare un cambiamento socio-politico totale. Perciò la produzione letteraria di questo periodo è stata quasi del tutto ignorata. Non si tratta che di un pregiudizio ideologico - conclude piuttosto critica la G.C. -, «que supone que el adoctrinamiento político rebaje la calidad estética en un texto de ficción» (p. 127). È una sua opinione che non mi trova d'accordo: com'è noto, la letteratura (se così si può chiamare) di propaganda non ha mai raggiunto vette artistiche per ovvie ragioni.

Gli anni Cinquanta sono, invece, caratterizzati da mancanza di ideali e da scetticismo politico. Mentre gli scrittori della Generazione del '38 vedevano nel sistema socialista la salvezza per il proletariato, la nuova generazione rifiuta la lette-

ratura come impegno politico orientandosi verso una narrativa individualista, priva di messaggi confessionali, ritenuti per lo più servili. Suo fine è la presentazione dei conflitti universali dell'uomo in senso lato e di conseguenza dell'uomo cileno, libero da limitazioni imposte dal *criollismo*. Il tutto reso attraverso l'utilizzazione di tecniche innovatrici: elaborazione non lineare della *fabula*, duplicazione interiore, uso di miti anticipatori. Un esempio per tutti è dato dall'opera di José Donoso, la cui concezione della realtà come «una dualidad no resuelta» (p. 211), sintetizza la presentazione di una società nella quale tutto sembra convivere in modo conflittuale.

Di pari passo con la letteratura «maschile», tra il 1930 e il 1950 si sviluppa il romanzo femminile, che parte da presupposti ben diversi. Esso ha come obiettivo principale la presentazione delle frustrazioni della donna, lontana da impegni politici ed economici. L'unica conquista agognata è l'amore, che permette all'eroina di raggiungere la propria realizzazione in un «orden social cuyo código moral asignó a la mujer una conducta específica» (p. 145). In tutti questi romanzi predomina un femminismo implicito che significa presa di coscienza dei problemi della donna, ma non postulazione di basi teoriche per un effettivo cambiamento sociale. Ciò appare evidente anche in una scrittrice come la Bombal, che si mantiene ai margini del femminismo conservando intatte le categorie ideologiche dell'alta borghesia. Bisognerà attendere la pubblicazione de *La Brecha* (1961) di Mercedes Valdivieso, per avere una diversa visione del mondo femminile. Ormai la donna cilena ha ottenuto il diritto di voto e l'accesso più ampio all'educazione, per cui è uscita dalla marginalità, dallo spazio alienante della casa borghese, divenendo parte integrante della società.

L'ultimo saggio, che chiude il libro e la traiettoria della narrativa cilena, è dedicato al romanzo dell'esilio, sorto in seguito all'ormai noto *golpe* del 1973. Gli scrittori scoprono un rinnovato impegno politico, che si manifesta nel desiderio di assumere la realtà concreta per fare del romanzo una testimonianza, per diffondere una verità nascosta dalla dittatura. Hernán Valdés, Aníbal Quijada, Ama Vázquez, Fernando Alegría sono gli autori presi in esame dalla G.C., la cui analisi risulta esaustiva.

Questo libro non vuol essere una storia della letteratura cilena, come indica la stessa autrice nel prologo, ma un itinerario ideologico, lontano da schemi cronologici e generazionali limitativi. Al di là di tale motivazione e delle inevitabili carenze dovute a necessità di scelta, la G.C. offre un panorama efficace della letteratura cilena i cui testi, oltre a rappresentare la risoluzione immaginaria di una contraddizione economica e di una stratificazione di classe (secondo la ben nota teoria di F. Jameson) mettono in evidenza i problemi estetici in relazione a una tradizione letteraria e alla sua intertestualità potenziale, che si concretizza nell'imitazione parziale, nella sovversione e nell'emarginazione (secondo l'altrettanto nota teoria di Y.M. Lotman). Il risultato è più che mai apprezzabile; il discorso è condotto con intelligenza ed acume critico, e rende il libro estremamente interessante non soltanto per gli addetti ai lavori.

Silvana Serafin

José González, *Diccionario de autores hondureños*, Tegucigalpa, Editores Unidos, 1987, pp. 120.

Si bien la literatura centroamericana, con la excepción de alguna que otra figura como Darío, Asturias o Cardenal, es muy poco conocida fuera de Centroamérica, la literatura hondureña parece ser la menos conocida de la de todos los países centroamericanos. Esto coincide con el hecho de que tradicionalmente Honduras ha sido el país más pobre y menos desarrollado de los seis que componen el istmo centroamericano. Entre las múltiples razones que explican este desconocimiento, casi todas vinculadas directa o indirectamente con el subdesarrollo, está la ausencia de información y crítica accesible al estudioso o al simple lector sobre la producción literaria de este país. Al lector, incluso al crítico hispanoamericanista, que reside fuera de Honduras, le puede dar la impresión errónea de que la literatura hondureña no existe o de que la que existe no es digna de su atención. No obstante, existe una literatura hondureña cuya calidad y cantidad se ha intensificado apreciablemente en los últimos años. Sin su conocimiento estaría incompleto el mapa literario de Nuestra América.

Desgraciadamente, ni siquiera la crisis política centroamericana, uno de cuyos pocos efectos positivos ha sido llamar la atención sobre la cultura de estos países, ha producido el marcado interés que debe producirse en el estudio y la difusión de fenómenos culturales como la literatura. No obstante se evidencian señales positivas en la propia Centroamérica. Dentro de la propia Honduras han surgido nuevas promociones de críticos y creadores que se han propuesto muy seriamente la tarea de proyectarse con fuerza dentro y fuera del ámbito nacional. Dada la situación de desconocimiento y falta de información y análisis, cobran una gran importancia obras recientes como *Literatura hondureña contemporánea* (Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, 1986) de Helen Umaña, colección de veinticinco ensayos críticos sobre la poesía y la narrativa actual, y *Literatura hondureña* (Tegucigalpa, Editores Unidos, 1987) de Rigoberto Paredes y Manuel Salinas Paguada donde sus editores, a falta de una historia de la literatura de Honduras que aún no existe, recogen una decena de trabajos panorámicos de diversos autores que abarcan, en su conjunto, la casi totalidad de la producción literaria del país. Dentro de este esfuerzo tan loable como necesario podemos ubicar el utilísimo *Diccionario de autores hondureños* (Tegucigalpa, Editores Unidos, 1987) que acaba de publicar el joven poeta e investigador José González.

¿Quién es José González? La utilidad de su diccionario comienza a ser evidente. Una entrada nos informa sobriamente lo siguiente y nos permite iniciar la aproximación a su libro:

González, José (1953). Realizó estudios de Ingeniería Agronómica. En 1980, su libro *Pido la palabra* resultó finalista del premio de Poesía convocado por la Universidad Nacional Autónoma de Honduras. En 1984, con su poema «Monólogo de Roque Dalton», ganó el premio latinoamericano Plural de Poesía en México. Formó parte del consejo de redacción de la revista *Estiquirín* que alcanzó cinco números. Colabora con las revistas

Tragaluz e Imaginaria. Reside en La Paz. Obra: Poesía: *Poemas del cariato* (1984); *Las órdenes superiores* (1985). Bibliografía: *Diccionario de autores hondureños* (1987).

Ya debidamente presentado el autor, entremos en su obra. El diccionario de González es un libro de bolsillo de unas ciento veinte páginas, pulcramente impreso y muy manejable. Está dividido en dos partes. La primera, el diccionario propiamente dicho, ocupa hasta la página ochenta y tres y en el resto se incluye un «Glosario de términos literarios» de S. Turaiev. Es evidente la intención didáctica e informativa del libro y su proyección hacia un público amplio, no necesariamente especializado. El diccionario incluye ciento veinticuatro entradas, naturalmente por orden alfabético, que corresponden a la misma cantidad de autores. González explica que han sido dos los principales criterios de inclusión de los autores: que su creación escrita haya sido netamente literaria y que hayan sido autores con obra publicada «ya sea como libro o como parte integrante de una antología» (p. 5).

El diccionario comienza con el poeta, narrador, periodista y diplomático Oscar Acosta, una de las figuras claves de la literatura hondureña contemporánea y de las más conocidas fuera del país; y termina con Luis Andrés Zúñiga, poeta, narrador y dramaturgo, secretario de Darío, diplomático, director de revistas literarias y Premio Nacional de Literatura en 1951.

Las entradas suelen ser muy sintéticas y se concentran en lo informativo. El autor, con raras excepciones, no incluye juicios críticos, lo cual supondría un trabajo mucho más arduo y más propio para todo un equipo. Tampoco incluye bibliografía pasiva, aunque, como hemos visto en su propio caso, sí incluye un listado de obras clasificadas por género y con sus respectivos años de publicación.

La extensión de las entradas varía de acuerdo con la importancia y la magnitud de la producción respectiva de cada escritor. Al polígrafo Rafael Heliodoro Valle (1891-1959), por ejemplo, autor de una vasta obra ensayística y de un hermoso libro sobre Honduras, *Tierra de pan llevar*, se le dedican dos páginas. Lo mismo ocurre con el poeta y prosista modernista Juan Ramón Molina (1875-1908), considerado como el mejor poeta modernista centroamericano después de Darío. Entre los escritores contemporáneos a quienes más espacio se les dedica está el poeta Roberto Sosa, fundador de la nueva poesía hondureña, ganador del Premio Adonais de Poesía en España y del Premio Casa de las Américas en Cuba, cuya poesía, ampliamente conocida, ha sido traducida ya al francés y al inglés. También se encuentra el ensayista y narrador Julio Escoto, ganador de premios internacionales por sus cuentos y novelas, y Rigoberto Paredes, quien ya se destaca como una de las voces poéticas más auténticas y originales de Centroamérica.

La escritura femenina está representada por autoras como Lucila Gamero, que figura entre los fundadores de la novelística hondureña; Clementina Suárez, poeta apasionada e innovadora, principal precursora del vanguardismo en Honduras, y Argentina Díaz Lozano, autora de varias novelas, una de las cuales, *Peregrinaje*, obtuvo en 1943 el codiciado Premio Latinoamericano de Novela de la Editorial Farrar and Rinehart y la Unión Panamericana.

Como no existe una apreciable producción de literatura colonial en Honduras, este diccionario sólo abarca los siglos XIX y XX. El autor más antiguo es el dra-

maturo José Trinidad Reyes (1797-1855), eclesiástico considerado como el primer poeta hondureño. El más joven es Roberto Quesada (1962) quien ya se ha destacado por su libro de cuentos *El desertor* (1985) y quien actualmente dirige con mucho éxito la revista «Sobre Vuelo». De hecho, una de las peculiaridades de esta obra de consulta es que, contrario a lo que usualmente ocurre, se concentra en los autores actuales y no en los consagrados del pasado. Autores jóvenes y en plena producción como Roberto Castillo, Jorge Luis Oviedo, Candelario Reyes y José Luis Quesada, figuran con prominencia. Si por un lado esto refleja la progresiva intensificación, en calidad y cantidad, de las letras hondureñas, por otro lado también refleja la perspectiva actualizadora del autor.

Como vemos, a pesar de su brevedad y su carácter sintético, este *Diccionario de autores hondureños* es muy completo. Sólo notamos una ausencia inexplicable que debe remediarse en una próxima edición. No hemos encontrado una entrada correspondiente a José Cecilio del Valle, uno de los escritores de mayor relieve y valor que ha dado Honduras y uno de los fundadores del pensamiento hispanoamericano cuya producción corresponde a las primeras décadas del siglo XIX. Tal vez González no lo considere literato, puesto que su producción se da mayormente en forma de artículos periodísticos; pero muchos de ellos son auténticos ensayos. Al «Sabio Valle» aún no se le ha hecho justicia. Hay que considerarlo junto con Bolívar, a quien supera como ensayista en algunos aspectos, como uno de los fundadores del ensayo no solamente hispanoamericano, sino hispanoamericanista. Sin embargo, no se le incluye en la conocida *Historia del ensayo hispanoamericano* de Peter G. Earle y Robert G. Mead, obra de referencia obligada. Textos suyos como «América» y «La historia y los historiadores de Indias» sorprenden por lo avanzado y claro de su pensamiento americanista y hasta tercermundista. Otros como «El sabio» y «Pensamientos» recuerdan, por su estilo aforístico, su postura ética y la densidad del pensamiento, escritos posteriores de Eugenio María de Hostos y José Martí. Hasta se puede espigar alguno como «Tres semblanzas» que por su voluntad de estilo artístico y su manejo de la parábola recuerda a José Enrique Rodó. Tal vez con la reciente edición que ha hecho la Editorial Ayacucho de Venezuela de su obra se le llegue a conocer y a reconocer mejor como ensayista.

La omisión de Valle, fácil de remediar, no impide que este diccionario sea una utilísima obra de consulta. Tal vez en futuras ediciones se le podría añadir también una breve bibliografía de obras fundamentales sobre literatura hondureña que permita al lector interesado ampliar sus conocimientos sobre esta materia. Repasando las páginas de este diccionario confirmamos la idea de que existe una apreciable producción literaria en Honduras que merece ser más y mejor conocida. A ello contribuirá, sin duda, este libro tan útil como necesario de José González.

Ramón Luis Acevedo

Fernando Guimarães, *Poética do Saudosismo*, Lisboa, Editorial Presença, 1988, pp. 212.

Fernando Guimarães si può senz'altro annoverare fra i più interessanti ed attendibili critici attuali della poesia portoghese del Novecento. Tra le sue doti maggiori spiccano la padronanza sicura degli strumenti di analisi letteraria più recenti ed una erudizione notevole costruita sulla conoscenza, di prima mano, di libri e riviste: si veda a questo proposito il suo volume *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, in cui alla acuta analisi della «modernità» nei movimenti poetici contemporanei segue una utilissima rassegna di tutte le riviste letterarie del nostro secolo. Il suo ultimo lavoro, un libro di stampo manualistico che unisce ad un saggio interpretativo una ampia antologia di testi teorici e di liriche, riguarda quel movimento poetico, denominato saudosismo, che ebbe il suo momento di massima diffusione e risonanza tra il 1912 ed il 1917, quando alla guida della rivista «A Águia», la più rappresentativa del movimento e tra le più importanti riviste letterarie del periodo, vi era Teixeira de Pascoaes. La scelta di riproporre, mediante l'antologia, la lettura della poesia del saudosismo è certamente valida, soprattutto perché permette di avere una immagine più nitida del panorama poetico del secondo decennio del Novecento. Come si sa, infatti, nel 1915 esplose il «primo modernismo» con la pubblicazione della rivista «Orpheu» e quella data segna una rivoluzione del linguaggio poetico da cui muoverà la successiva lirica portoghese, ma non vi è dubbio che la poetica dominante di quel periodo e degli anni successivi, almeno sino alla fine degli anni Venti, era quella saudosista, alla quale si può affiancare la persistenza di un certo «tardo-simbolismo». L'importanza, l'egemonia di questo movimento complesso, propugnatore di un panteismo mistico, esaltatore della saudade, intesa come «recordação e desejo», che «realiza através do amor, do sonho ou da memória, um acto fundamental de conhecimento que tende a exprimir uma comunhão com os seres» (p. 45), è testimoniata dalla attrazione che esercitò, sia pur per un breve periodo, su spiriti così diversi come, per esempio, Fernando Pessoa e António Sérgio.

Della prima parte del libro, il saggio interpretativo, vanno sottolineati i due capitoli sulla rivista «A Águia», solidamente documentati e ricchi di informazioni sui collaboratori, ed il capitolo dedicato alla poetica del «saudosismo» che ne mette in luce la filiazione romantica, sia per quanto riguarda la tematica, il rilievo dato all'amore su moduli riconducibili a João de Deus, sia per il linguaggio poetico (il «verso escultural») immune dalle innovazioni dei simbolisti. Tra i testi teorici raccolti nella seconda parte segnaliamo quello polemico con cui António Sérgio prende decisamente le distanze da Teixeira de Pascoaes e dagli altri esponenti del «saudosismo»; li accusa di aver fatto della «saudade» un «programa literário, uma combinação entre poetas, um "mot d'ordre", uma mania, uma tabuleta, um artifício» (p. 85), insomma di volerla fabbricare artificialmente. Di un certo interesse anche il testo di Pascoaes sulla differenza tra Simbolismo e Saudosismo: il primo poesia della «nuance» («o revelado tornado indeciso»), il secondo del «mistério» («o não revelado ainda»), più profondo ed autentico, quindi, nella sua ricerca di attingere l'in-

timo senso della realtà. Sorvolando sulla discutibile interpretazione di Pascoaes, è vero, invece, che molto spesso, come ben sottolinea Guimarães, il ricorso al parallelismo analogico da parte dei «saudosistas» si esaurisce in un mero svolgimento allegorico. L'antologia poetica con testi di 21 scrittori offre un vasto ed esauriente campionario. Si va dal 1898, con le composizioni tratte da *Sempre* di Pascoaes, sino al 1917, grosso modo, attraverso autori come Afonso Lopes Vieira, Afonso Duarte, Mário Beirão, António de Portucale, etc. Chiude il volume una utile indicazione bibliografica. Un libro, in conclusione, pienamente riuscito, la cui struttura ne fa sia un ottimo testo di consultazione, per chi abbia necessità di documentarsi su questo movimento poetico, sia uno stimolante punto di partenza per ulteriori ricerche.

Gianluca Miraglia

AA.VV., *Teatro Africano*. A cura di Egi Volterrani, nota di Giuliano Soria, Roma, Bulzoni Editore, 1988, pp. 475.

As literaturas africanas, quer se trate da área lusófona, como da francófona ou da anglófona, inserem-se hoje no grupo das novas literaturas capazes de produzir um discurso inovador, libertando-se da tutela de fórmulas que lhes serviram de modelo para enfrentar motivos e temas referenciais especificamente africanos e, através deles, patentear as marcas da sua africanidade. Exemplo paradigmático é o presente volume antológico que reúne textos dramáticos de oito autores africanos, três de língua francesa, quatro de língua inglesa e um de língua portuguesa, cujas obras apresentam em comum, como refere E. Volterrani na sua inteligente introdução «La trappola del centauro», a procura de «un'oralità intensa che il teatro occidentale non possiede o che forse ha perduto» (p. VI).

Dos oito textos, ocupar-nos-emos aqui, por razões óbvias, apenas da peça de Pepetela, *A revolta da casa dos ídolos*, de cuja tradução se encarregou Giuliano Soria. Pepetela é um escritor angolano já consagrado, porventura o maior narrador africano de língua portuguesa, mais conhecido precisamente como romancista pelo grande sucesso de três das suas narrativas (*As aventuras de Ngunga*, *Mayombe* e *Yaka*), traduzidas em várias línguas, entre as quais se contam o alemão, o russo e o inglês, o que confirma o prestígio alcançado como narrador. Além das obras de narrativa, Pepetela publicou duas obras teatrais: uma muito breve e explicitamente didáctica (*A corda*, 1980), cujos objectivos se podem inserir no âmbito dos sócio-dramas divulgados pelo MPLA depois da independência de Angola, com função prevalentemente educativa e ideológica; e a segunda, *A revolta da casa dos ídolos* (1980), a peça incluída neste volume, de igual modo com implicações políticas, na linha do teatro brechtiano, mas que obedece a uma intenção programática mais profunda, como justamente refere Giuliano Soria na sua nota: a da «ricerca dell'identità culturale del suo paese e qui si fa avanti un nuovo asse oppositivo della pièce, quello fra cul-

tura della tradizione e cultura del presente» (p. 466). Apoiando-se num material histórico – a revolta no antigo reino do Congo, que englobava o actual território de Angola, em 1514 – e recuperando uma acção que só aparentemente se pode circunscrever no passado, o texto de Pepetela recusa a África arcaica para pôr em discussão os modelos que se projectam no teatro (lugar de acções) onde se confrontam gerações através do exercício da crítica permanente e da transposição imprevista, mas eficaz, do passado para o presente.

A tradução de Giuliano Soria, operação não fácil pela necessidade de interpretar correctamente sentenças ou provérbios como elementos da estrutura profunda, impõe-se pela fluidez do discurso e pela capacidade de recriação duma linguagem teatral, já presente no texto de partida. Além disso, quando necessário, o tradutor «transforma» o tecido verbal no sentido de lhe conferir uma autonomia e uma construção que, de outro modo, sugeriria de imediato o carácter de tradução, sem deixar de reconduzir escrupulosamente algumas subtilezas de Pepetela, tendentes a transpor o tempo da acção, e quase sempre sugeridas linguisticamente. Observam-se apenas algumas dissonâncias, aliás a outro nível, produto certamente do «excesso de confiança» em relação ao controle da língua portuguesa: a tradução de «machados de Portugal» por «scudi del Portogallo» (pp. 24-25); de «avô» por «zio» (pp. 38-39); de «este gentio» por «questa gente» (pp. 40-41), perdendo-se em parte a conotação pejorativa do texto de Pepetela, que lhe advém sobretudo da longa tradição colonizadora que com o vocábulo «gentio» sempre entendeu significar o «ser sem qualquer religião», o «infel»; e de «prenda» («regalo») por «preda» (pp. 44-45), neste caso induzido em erro pelo contexto.

Deve porém referir-se a maneira feliz como Giuliano Soria resolveu os idiomatismos (por exemplo: «passei as passas do Algarve» / «ne ho passate di tutti i colori», pp. 40-41), alguns de grande dificuldade, segmentos textuais que o tradutor decifrou com absoluta perspicácia e intuição, para além, é claro, dum evidente saber linguístico.

Manuel G. Simões

Darcy Loss Luzzatto, *Ghen'avemo fàto arquante ...*, Porto Alegre, D.C. Luzzatto Ed., 1985, pp. 171.

Darcy Loss Luzzatto, *'L mio paese 'lè così!*, Porto Alegre, D.C. Luzzatto Ed., 1987, pp. 147.

In questa stessa rivista (maggio '87), recensendo il volume di José Curi, *Racconti de Rio Cedro*, dicevo che «ultimi preziosi esempi [di opere letterarie in prosa *veneto-brasiliana*] troviamo rispettivamente in *Ghen'avemo fàto arquante ...* di Darcy Loss Luzzatto (Porto Alegre 1985) e *Stianni in colónia* di João Leonir Dall'Alba (Caxias do Sul 1986) dei quali mi occuperò prossimamente» (p. 78). Successivamente (maggio 1988), recensendo il cit. volume di Dall'Alba, informavo che, nel frattempo, Loss

Luzzatto aveva pubblicato un nuovo volume in prosa, *'L mio paese 'l è così!* «che merita di essere recensito contestualmente col primo» (p. 58). La contestualità si rende oggi opportuna appunto perché ci consente, fra l'altro, di apprezzare una evoluzione fra le due opere (che qui citerò con i n. I e II). Infatti il secondo volume rivela, sul piano linguistico, una maggiore sicurezza nell'uso del veneto e una minore interferenza del portoghese-brasiliano; sul piano stilistico maggiore scorrevolezza, proprietà e tensione letteraria. Da una parte si vede che la lingua materna, appresa da bambino nel paesello natale e poi abbandonata a causa del trasferimento nella metropoli di Porto Alegre, riaffiora a poco a poco («Quei che i ze'ndati avanti co'i studi, co'l tempo i gâ imparà a ragionar in brasilian e, pian-pian, il [al] véneto le [l'è] restà come le bronse co'la çenere par sora, come se le fusse morte. Mà, come [*bras. como* = «siccome»] la morte la zera soltanto una finta, basta una sufiada e il fuoco [fogo] scominçia un'altra olta, co'l só calore e la só belessa: I, p. 27); e dall'altra che, alimentata da tale «fuogo» [incrocio con it. *fuoco*], cresce l'afflato poetico e si vanno affinando gli strumenti stilistici, il *métier* del prosatore (non bisogna dimenticare che l'autore proviene dalle scienze esatte e non dalla letteratura). Dico del «prosatore» perché, dai pochi versi che egli tenta qua e là (cfr., per es., I, pp. 39, 53-55 e 79-81), risulta chiara la sua inesperienza versale; come egli stesso d'altronde riconosce: «De mi nó ghe d'spetar poesie, parché nó sò farle» (I, p. 39).

La lingua dichiarata di Loss Luzzatto, date le sue origini, è una mescolanza di bellunese e di trentino; infatti «a casa nostra se parleva un *misto de belunat* (il [al] nono Luzzatto 'l zera de Belluno) e de *trentino* (il [al] nono Loss 'l zera de Caoria soto Trento»: I, p. 29). Ma si devono aggiungere gli altri elementi veneti (soprattutto trevisano e vicentino) presenti nella *koiné* interdialettale del suo paese di nascita, Pinto Bandeira (presso Bento Gonçalves nello stato di Rio Grande do Sul), dove ancora oggi quasi la totalità della popolazione è di origine veneta. A fronte del testo veneto appare il testo in portoghese-brasiliano il quale, tuttavia, non gli corrisponde esattamente ma solo a grandi linee (in generale è più ampio e dettagliato) in quanto, pur narrando gli stessi fatti, è stato concepito e scritto indipendentemente da quello. Sembrerebbe che l'uno fosse destinato al lettore brasilianofono e l'altro al lettore venetofono. Ma non risulterebbe del tutto motivata allora la compresenza dei due testi in un unico volume, dato che il lettore venetofono bilingue può prescindere dal testo portoghese e il normale lettore brasiliano monolingue non è in grado di capire alcunché del testo veneto. Forse sarebbe stato più utile che nel testo bilingue le due parti corrispondessero esattamente. Ciò, fra l'altro, avrebbe consentito, ai lusofoni che non possiedono completamente il veneto, di completarne la comprensione mediante il raffronto puntuale col portoghese, e a noi linguisti di ubicare meglio le interferenze reciproche fra le due lingue in contatto a livello letterario. Ma va riconosciuto comunque che il testo brasiliano così com'è, appunto perché più ampio e dettagliato, offre una cospicua messe di notizie, informazioni e considerazioni socioculturali integrative di grande interesse per gli studiosi. Basti citare il seguente prezioso commento che accompagna la descrizione della scommessa di *Chi gâ depì soldi?* di II, p. 101: «Ter dinheiro, muito dinheiro – e trazê-lo consigo –, naqueles tempos, era sinal de *status*. Filhos de pobres imigrantes, a primeira geração de ítalo-brasileiros valorizava de maneira quase doentia os mil-réis economizados».

Il testo veneto si caratterizza, com'era da aspettarsi, per le solite interferenze del portoghese-brasiliano le quali sembrano tuttavia, nell'insieme, poco numerose rispetto ad altri testi letterari veneto-brasiliani precedenti (ma bisognerà accertarlo, a suo tempo, mediante un esame statistico) il che fa supporre una base linguistica di partenza dell'autore e una coscienza dei due diversi livelli linguistici relativamente solide e resistenti. Tale carattere, già presente nel primo volume, si accentua nel secondo, di pari passo con l'evoluzione stilistica. D'altra parte l'autore stesso si rende perfettamente conto che in lui agisce il fenomeno automatico dell'interferenza («Dele olte vegnarà fora qualche parola brasiliana, senza volér. Scuséme. La sarà sbrissiada fora, senza incórdeme»: I, p. 31) e aggiunge, qua e là, certe osservazioni linguistiche penetranti del tipo di: «me gò deciso de scrìver in véneto per [par] mantegnàr le stòrie co'l só gusto medésimo» [cfr. ven. *medèmo* + bras. *mesmo*] (*ibid.*). In altre parole: il gusto di una storia raccontata da veneti è proporzionale alla conoscenza della lingua (o, come si direbbe a livello specialistico, della sua *forma interna*) da parte dell'ascoltatore. Al riguardo egli narra un episodio illuminante: «Na olta, un brasilian che 'l vardéa un zugo de briscola co'na mùcia de gente in torno a la tòla, il ['l] me gà domandà cosa che ghe zera che tutti i ridéva. Gò proà farghe 'na traduçion e lù 'l me gà dito che zera <<uma estória [historia] sem graça ['una storia insulsa'] >>» (I, p. 31).

Lasciando per altra occasione l'analisi dei vari fenomeni linguistici specifici e delle incertezze ed oscillazioni (anche grafiche) riscontrabili nell'opera, mi limiterò, in questo primo esame, a segnalare una costante del linguaggio veneto che l'autore trasferisce dal parlato-vissuto allo scritto-narrato.

Si tratta dei continui riferimenti coprolalici di tipo iconico-lessicale espressi veristicamente sia a livello apodittico («Quà a la Pinta [= Pinto Bandeira, ex *Nova Pompèia*] no se pol neméno [*< ital. nemmeno; ven. gnanca*] cagàre in pace. Con quella de cagàre in latrina, con tute quèle mosche e moscàti que ghe ze, gò fin paùra che i me magne la pissaróla!»: I, p. 135); sia a livello narrativo («Le tosete [tozete] [...] 'na nòte, co le gà visto che lù ormai 'l zera drìo laorar, le ze ndate pianpianéto e ben davanti la porta, ogni una a la volta [cfr. it. *una alla volta* + *ognuna a sua volta*] le gà fàto 'na bèla cagada nte'l scalin. Dòpo le gà batesto nte la porta e le ze scam-pade via. Lù 'l ze vegnésto fóra par védar chi che batéva e co'l se gà incòrto 'l gavéa le sinèle [*< bras. chinelas* = pantofole] piene de merda. Gavéo visto, che laori che le féa anca lóre?» (I, p. 165).

Altre volte è il riferimento urinario che si colloca all'interno di (e fa tutt'uno con) divertenti aneddoti plebei di tipo picaresco e burlone: «'L ghen'à fàto arquantate [*arequante; bras. umas quantas* "più d'una"] [...]. E, allora, Mèmi 'l ghe dize: - Ben, Tòni, spèto che te gàbia cambià de vita sù par de là. Me par che no te sè più [pí] dispetoso e pien de morbin come'na olta! Inveçe, lù, Badotti, nte quel momento medésimo [cfr. più sopra] 'l zera drìo a pissarghe dentro nte la scarçèla de la gichéta [giacheta] de Mèmi» (I, pp. 155-157).

L'aneddoto coprolalico arriva ad essere addirittura oggetto di versificazione poetica (cosa eccezionale per l'autore che, come si è detto e come lui ha detto, non sa fare versi):

Le sòre le gavéa
cambià de posto la latrina.
La merda dentro 'l buzo vèrto
la zera ancora molesìna.

Gnèche, com [bras. *com.* = "con"] quella
da vegnar fora svèlta
e col scuro che féa,
'l sà desmentegà dal buzo,
robe che 'l se neghéa.

- Aiùto, Aiùto! 'l ciaméa.
- Déme 'na man,
no son bon de vegnar fóra!
Lon [L'on] tirà sù co'na rama,
parché 'l spusséa:
E dòpo 'l se lamentéa:
- Gò perso le sinèle de la mama! (I, p. 55)

La situazione comica si conclude con la battuta umoristica; il povero Gneque, ripescato puzzolente dal pozzo di sterco, si lamenta di una sola cosa: di aver perso lì dentro le pantofole della mamma!

Un altro episodio del genere è *Netàr 'l cul con nòte* [<bras. *notas* = «biglietti di banca»] *de 500*... in cui la povera nonna ammalata, al posto della carta igienica, usa, per errore, i biglietti di banca; il padre li ripescò dalla fogna e la madre li lava, li stira e li deodora col talco mentre i ragazzi vi scherzano sopra: «La nona sí che la ze siora. La se néta con pelèghe [<bras. pop. *pelega* = «biglietti di banca»] *de 500!*» (I, p. 129).

La costante coprolalica riappare nel II volume e costituisce, fra l'altro, la base di una incredibile storia gastronomico-fecale intitolata *Cagar trè olte al dì no pol èssar normale!* (I, pp. 65-69) in cui il medico italiano, di fronte al paziente insaziabile e caccone, conclude (in una lingua mista italo-veneta che rivela le sue origini allofone rispetto al contesto venetofono): «Veramente impressionante, signora Maria, ma no se può fare gnente. Con tùto quello che mangia, per cagare una volta al giorno, ghe volaria ch'èl gavésse trè cùli invece de uno. Non cè altro rimèdio!» (II, p. 69).

L'immagine anale ritorna a p. 125 dello stesso volume dove si narra di una povera donna all'ospedale con una serie di acciacchi nelle varie parti del corpo; e si descrivono i commenti dei curiosi al riguardo: «e'ì soféro [<bras. *chofer* = «autista»] zera Gioanin Nicchet. E lù no'èl gavéa mia paçienza. Romai tùti i zera a posto per [par] partir, 'l motor impissà, ma come [= «siccome» cfr. *supra*] la Vitòria Valente la stéa pròpio mal, mal da morir, le persone le diventa pì curiòse:

- Ma stàla pròpio così [cussì] mal?
 - A cara, 'l dotor 'l dize che no la gà salvaçion! [<bras. *salvação* = «salvezza»]
 - Ma gàla che?
 - A cara, la gà 'l figà, la gà 'l stómego, la gà 'l cor, la gà le budèle [...].
- E Gioanin, che de cativo romai gnanca no'èl fuméa - 'l mastighéa 'l cìgàro -, stufo con [bras. *cansado com* = «stanco di»] tante gà, 'l ghe ùrla:
- E GALÀ MIA ANCA 'L CUL?
 - La ciàcola la segà [= se ga] finida e 'l ònibus [<bras. *ônibus* = «autobus»] 'l gà ciapà la riva in direçion a [<bras. *em direção a* = «in direzione di»] la Pinta».

Alle espressioni coprolaliche e alle immagini anali vanno aggiunti certi ipocoristici sintomatici (presi dalla realtà narrata), del tipo di *Scorezín* che rientrano nella stessa area semantica (cfr. *Scorezín nte 'l penèo* [<bras. *pneu* = «pneumatico»] in II, p. 93).

Ma l'aspetto burlone, scanzonato, semiserio tradizionale, a cui partecipa in prima persona lo stesso narratore, appare anche al di fuori del linguaggio coprolalico e delle situazioni ad esso collegate. Esso costituisce una costante stilistica generale del veneto di campagna. Ecco un gustoso frammento a metà strada fra la serietà narrativa e l'ironia: «El pupá 'l ze rivà a casa co'un ràdio. Un dei primi de la Pinta [...]. A la doméneга tùti i se tiréva darente par védar che cosa che 'l zera sto ràdio. Tùti siti par scoltar cosa che 'l parléva. Mi, de le olte, cambiei de staçion e, sicuro, cambiava anca la mùsica. Alora me gà vegnésto darente un òmo, de la Linha [bras. *linha* = «strada»] Brasil, se no me sbàglio [sbàlio] 'l zera un Sganzerla, e 'l me dize: - Toséto [Tozeto], ti che te ghe pràtica, dighe che 'l sone 'na valsa! [bras. *valsa* = «valzer»]» (I, p. 115).

Questo aspetto del dialetto che è «meio de expressão [...] direto, não sofisticado e de expressividade e calor humano, e faz bom uso de humor», è stato giustamente sottolineato dal prof. Heinrich A.W. Bunse, dell'Università di Porto Alegre (e autore di un noto lavoro su *Os dialetos italianos do Rio Grande do Sul*) nella sua prefazione al I volume, p. 12.

Un'altra (antica e volgare) costante elocutiva dei veneti che si affaccia nella narrativa di Loss Luzzatto è quella dell'abbondanza delle bestemmie (in un contesto portoghesofono che non bestemmia). Al riguardo è sintomatico il divertente personaggio *Màio* (*Mário Assarin*) «che 'l ze bon de mantegnar una conversaçion sol a bestéme» e si esprime tutto a base di *póco Ìo* (porco Dio) e *pòca Maòna* (porca Madonna): «Dele olte vien fora qualche paròla senza un *porco*, ma le ze póche [...]» (*ibid.*). Che i veneti di campagna fossero tradizionalmente degli incorreggibili bestemmiatori è ben noto, ma l'autore vi aggiunge, nel brano citato, una penetrante osservazione di semantica che meriterebbe di essere approfondita sistematicamente dai linguisti, e cioè che «La medésima bestéma la pol significar le piú [pi] diverse parole. Un *póco Ìo* (porco Dio) pol dir *sicuro* o *meno* [manco] *mal* o *così-così*. Mà, 'l medésimo [cfr. *supra*] *póco Ìo* 'l pol significar *mai*, *gnente*, o n'altra paròla. Tuto dipende de come la bestéma la ze dita. [...] - *Póco Ìo, pòca Maòna!* ('L vol dir: *sicuro che me ricòrde!*)» (I, p. 93) [il corsivo è mio].

A questo punto si può aggiungere che la conversazione del personaggio, trascritta dall'autore, avrebbe potuto essere nutrita di un ben più ampio ventaglio di bestemmie (più o meno eufemistizzate) se si tiene conto delle numerose varianti usuali nel veneto rurale. Cito qui le più frequenti che ho risentito nel Rio Grande do Sul: porco Dio, porco zio, porco dí, Dio povero, orco Dio, orco zio, Dio can, Dio chín, Dio canarin, Dio canaia, Dio bestia, Dio coión, porca Madonna, orca Madonna, porca mastea, porca madosca, ostia, ostrega, ostreggheta, ostregón, sacramento, sacramegna, sacranón, cramento, cramegna ...

Fra le altre esclamazioni plebee dei veneti d'oltremare (come dei veneti nostrani) non manca il solito *casso!*: «Per baco, 'l mulo 'l ze sparío! Casso [...]» (I, p. 135). Esso tende a perdere il significato primario di «pene» che infatti appare sosti-

tuito da *pissarola* (cfr. il cit. «con tùte quèle mosche e moscàti que ghe ze, gò fin paùra che i me magna la pissarola!»). Vi appaiono inoltre certi modi di dire esclamativi, appartenenti alla stessa area semantica, che, dopo cent'anni, si sono conservati tali e quali, come: «Pori coióni» («poveri stupidi»), I, p. 145; o «fracarghe-lo sù» («metterglielo in quel posto!»), I, p. 171; II, p. 83.

Chi si stupisse dell'abbondanza di temi coprolalici e della *crudezza* dei relativi termini nei testi narrativi esaminati, lungi dal ricorrere a spiegazioni di tipo psicoanalitico (ipotetiche ossessioni anali dell'autore, ecc.), dovrebbe tener presente che egli racconta episodi ripescati nella sua memoria storica reale, trascritti dalla vita campestre locale, riemersi dal vissuto dell'infanzia e narrati col linguaggio di allora. E si sa che il linguaggio dei contadini in generale, e dei bambini in particolare, è meno condizionato dalla censura sociolinguistica e che essi, per lo stesso ambiente o il modo di vita, sono avvezzi al contatto fecale (animale ed umano); pertanto più disinvolti nel parlarne apertamente e nel farne oggetto di molte delle loro storie tramandate appunto nelle stalle, durante il *filò*, e quindi in un contesto a sua volta saturo di materia organica che finisce col diventare consueta. Tutto ciò potevamo ritrovare, anche in Italia, nel Veneto rurale di cinquant'anni fa.

In ogni modo, prescindendo dall'analisi iconica, va ribadito che nella prosa di Loss Luzzatto si percepisce sotto le immagini, una crescente tensione letteraria (e quindi stilistica) insolita in un uomo addestrato alle scienze esatte; insieme a quel *pathos* esistenziale, quella emozione delle proprie origini etniche, quella ricerca (e scoperta) della propria identità storica e socioculturale che caratterizzano le comunità allofone trapiantate nel nuovo mondo e, *in primis*, quelle venetofone le quali hanno popolato e trasfigurato miracolosamente le selve del Rio Grande do Sul (come quelle di Santa Catarina, Paraná o Espírito Santo) con lotte, lacrime e sacrifici inenarrabili.

Di quest'ultimo aspetto che emerge intensamente da tutta la sua opera come da quella degli altri scrittori già recensiti in questa rivista (nn. 19, 28 e 31), mi occuperò, in altra occasione, insieme all'esame degli aspetti linguistici più tecnici.

Comunque si può concludere, per ora, che i due volumi oggetto della presente recensione, aggiungendosi degnamente alla serie delle opere veneto-brasiliane dei Balen, i Curi o i Dall'Alba, che sono esplose letterariamente dopo cent'anni di silenzio quasi totale, costituiscono un nuovo e importante anello di una catena ideale che rappresenta il risveglio, a livello sempre più alto, di quella coscienza della propria identità etnico-linguistico-culturale da parte dei veneto-brasiliani a cui anche noi, veneti d'Italia e di Venezia, afferenti al «Centro Interuniversitario di Studi Veneti», abbiamo modestamente ma tenacemente contribuito.

Giovanni Meo Zilio

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

a) Riviste

- Acta poética*, Universidad Nacional Autónoma de México, n. 7, 1987.
- Annali - Sezione romanza*, Istituto Universitario Orientale di Napoli, vol. XXIX, n. 1, 1987.
- Cadernos de estudos lingüísticos*, Universidade Estadual de Campinas, n. 13, 1987.
- Colóquio/Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 101, 1988.
- Criticón*, Université de Toulouse-Le Mirail, n. 42, 1988.
- Cuadernos de teatro clásico*, Ministerio de Cultura, n. 1, 1988: «La comedia de capa y espada».
- Dispositio (Revista hispánica de semiótica literaria)*, University of Michigan, vol. X, n. 27, 1985.
- Estudios. Filosofía / historia / letras*, Instituto Tecnológico Autónomo de México, nn. 12, 13, 1988.
- Fragmentos*, Universidad Federal de Santa Catarina, vol. 1, n. 2, 1986.
- Ibero-Romania*, Max Niemeyer Verlag, n. 26, 1987,
- Ideology & Literature (A journal of hispanic and luso-brasilian literatures)*, University of Minnesota, vol. II, n. 2, 1987.
- Il confronto letterario*, Università di Pavia, anno V, n. 9, 1988.
- Journal of Hispanic Philology*, Florida State University, vol. XI, nn. 1, 2, 1987.
- Khipu (Revista bilingüe sobre América Latina)*, n. 20, 1988.
- Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, n. 41, 1988 (número extraordinario sobre «La ilustración»).
- Letterature*, Università di Genova, n. 10, 1987.
- Letras de hoje*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, n. 70, 1987; n. 71, 1988.
- Línea plural - Arte y literatura*, University of Illinois, primavera 1988.
- L'ordinaire du mexicaniste*, Université de Toulouse-Le Mirail, nn. 115, 116, 1988.
- Montalbán*, Universidad Católica Andrés Bello de Caracas, n. 19, 1987.
- Revista chilena de literatura*, Universidad de Chile, n. 31, 1988.

Revista da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 5ª serie, n. 6, 1986; n. 7, 1987.

Revista de filología románica, Universidad Complutense de Madrid, IV, 1986.

Revista Iberoamericana, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, n. 143, 1988.

Studi e ricerche, Università di Bari, III, IV, V, 1987.

Ventanal, Université de Perpignan, n. 13, 1987.

b) *Libri*

Botrel J.F., *La diffusion du livre en Espagne (1868-1914)*, Madrid, Casa de Velázquez, 1988, pp. 291.

Revol E.L., *Mitos, letras y masas*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1986, pp. 111.

Rojas M. Elena, *Americanismos usados en Tucumán*, Tucumán, «Cuadernos de Humanista», n. 48, Universidad Nacional de Tucumán, 1976, pp. 174.

La narrativa romantica, Atti del IV Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano (Bordighera, 9-11 aprile 1987), a cura di Ermanno Caldera, Genova, Biblioteca di Letteratura, 1988, pp. 191.

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> | 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) | L. 6.000 |
| 3. Alvar García da Santa María, <i>Le parti inedite della Crónica de Juan II</i> (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro) | L. 5.000 |
| 4. <i>Libro de Apolonio</i> (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare) | L. 3.200 |
| 5. C. Romero, <i>Para la edición crítica del «Persiles»</i> (bibliografia, aparato y notas) | L. 6.000 |
| 6. <i>Annuario degli Iberisti italiani</i> | L. 5.000 |

RASSEGNA IBERISTICA

Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

- | | | | |
|------------------------|----------|------------------------|-----------|
| n. 1 (gennaio 1978) | L. 3.000 | n. 18 (dicembre 1983) | L. 8.000 |
| n. 2 (giugno 1978) | L. 3.000 | n. 19 (febbraio 1984) | L. 10.000 |
| n. 3 (dicembre 1978) | L. 3.000 | n. 20 (settembre 1984) | L. 10.000 |
| n. 4 (aprile 1979) | L. 4.000 | n. 21 (dicembre 1984) | L. 10.000 |
| n. 5 (settembre 1979) | L. 4.000 | n. 22 (maggio 1985) | L. 12.000 |
| n. 6 (dicembre 1979) | L. 4.000 | n. 23 (settembre 1985) | L. 12.000 |
| n. 7 (maggio 1980) | L. 5.000 | n. 24 (dicembre 1985) | L. 12.000 |
| n. 8 (settembre 1980) | L. 5.000 | n. 25 (maggio 1986) | L. 12.000 |
| n. 9 (dicembre 1980) | L. 5.000 | n. 26 (settembre 1986) | L. 12.000 |
| n. 10 (marzo 1981) | L. 6.000 | n. 27 (dicembre 1986) | L. 12.000 |
| n. 11 (ottobre 1981) | L. 6.000 | n. 28 (maggio 1987) | L. 12.000 |
| n. 12 (dicembre 1981) | L. 6.000 | n. 29 (settembre 1987) | L. 12.000 |
| n. 13 (aprile 1982) | L. 7.000 | n. 30 (dicembre 1987) | L. 12.000 |
| n. 14 (ottobre 1982) | L. 7.000 | n. 31 (maggio 1988) | L. 13.000 |
| n. 15 (dicembre 1982) | L. 7.000 | n. 32 (settembre 1988) | L. 13.000 |
| n. 16 (marzo 1983) | L. 8.000 | n. 33 (dicembre 1988) | L. 13.000 |
| n. 17 (settembre 1983) | L. 8.000 | | |

PUBBLICAZIONI IBERISTICHE DELL'ISTITUTO EDITORIALE
CISALPINO - LA GOLIARDICA

G. Bellini, <i>Teatro messicano del Novecento</i>	L. 10.000
G. Bellini, <i>L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz</i> :	L. 2.500
G. Bellini, <i>La narrativa di Miguel Angel Asturias</i>	L. 2.500
G. Bellini, <i>Il labirinto magico. Studi sul nuovo romanzo ispano-americano</i>	L. 8.000
G. Bellini, <i>Quevedo in America</i>	L. 1.600
G. Bellini, <i>Il mondo allucinante. Da Asturias a García Márquez. Studi sul romanzo ispano-americano della dittatura</i>	L. 8.000
G. Bellini, <i>La poesia modernista</i>	L. 1.200
A. Bugliani, <i>La presenza di D'Annunzio in Valle Inclán</i>	L. 5.000
M.T. Cattaneo, <i>M.J. Quintana e R. Del Valle Inclán</i>	L. 8.000
A. Del Monte, <i>La sera nello specchio</i>	L. 10.000
F. Meregalli, <i>La vida política del canceller Ayala</i>	L. 1.200
F. Meregalli, <i>Semantica pratica italo-spagnola</i>	<i>esaurito</i>
G. Morelli, <i>Linguaggio poetico del primo Alexandre</i>	L. 8.000
S. Sarti, <i>Panorama della filosofia ispano-americana</i>	L. 20.000
<i>Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas de Lugano</i>	L. 7.000
A. Albónico, <i>Da «Alfanhuí» alla «leyenda negra»: «andanza» di R. Sánchez Ferlosio</i>	L. 16.000

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Direttore: *Giuseppe Bellini*

Vol. I (1967)	L. 8.000	Vol. X (1980)	L. 10.000
Vol. II (1969)	L. 8.000	Vol. XI (1981)	<i>esaurito</i>
Vol. III (1971)	L. 8.000	Vol. XII (1982)	L. 8.000
Vol. IV (1973)	L. 8.000	Vol. XIII-XIV (1983)	L. 20.000
Vol. V (1974)	L. 8.000	Vol. XV-XVI (1984)	L. 18.000
Vol. VI (1975)	L. 8.000	Vol. XVII (1985)	L. 15.000
Vol. VII (1976)	L. 8.000	Vol. XVIII (1986)	L. 18.000
Vol. VIII (1978)	L. 10.000	Vol. XIX (1987)	L. 12.000
Vol. IX (1979)	L. 10.000	Vol. XX (1988)	L. 30.000

STUDI E TESTI DI LETTERATURE IBERICHE E AMERICANE

Collana diretta da G. Bellini

Serie I:

1. P. Neruda, *Memorial de Isla Negra*. A cura di Giuseppe Bellini esaurito
2. *Sei racconti nicaraguensi*. A cura di F. Cerutti esaurito
3. S. Serafin, *Miguel Angel Asturias. Bibliografía italiana y antología crítica* L. 4.500
4. G. Morelli, *Strutture e lessico nei « Veinte poemas de amor... » di Pablo Neruda* . L. 5.000
5. M. Simões, *García Lorca e Manuel de Fonseca. Dois poetas em confronto* L. 6.000

Serie II:

1. G. Francini, *Orientaciones de la novelística española actual* L. 4.000
2. G. Lanciani, *Mito ed esperienza nella nomenclatura geografica dei « Lusiadi »* . . L. 3.000
3. L. Bonzi, *D'Annunzio nella stampa spagnola tra il 1880 e il 1920* L. 5.000
4. S. Regazzoni, *Cuatro novelistas españolas de hoy. Estudio y entrevistas* L. 9.000
5. L. De Llera Estéban, *Relaciones entre la Iglesia y el Estado desde la restauración hasta la guerra civil de 1936. El Archivo Miralles de Palma de Mallorca* . . . L. 7.000
6. M. Scaramuzza Vidoni, *Il linguaggio dell'utopia nel Cinquecento ispanico* . . . L. 8.000
7. L. De Llera Estéban, *Relaciones culturales italo-hispánicas. La embajada de T. Gallarati Scotti en Madrid (1945-1946)* L. 9.000
8. L. Bonzi, *Due studi sulle relazioni letterarie italo-ispatiche* L. 10.000
9. G. Francini, *Cuestiones de microlengua* L. 8.000
10. L. Bonzi, *Dino Buzzati in Spagna* L. 5.000
11. S. Regazzoni, *Cristoforo Colombo nella letteratura spagnola dell'Ottocento* L. 20.000

CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE

« LETTERATURE E CULTURE DELL'AMERICA LATINA »

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

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

ANALE GALDOSIANOS

Publica anualmente artículos, reseñas y documentos sobre la obra de Benito Pérez Galdós y otros autores del siglo diecinueve y textos para la historia intelectual de la España de Galdós y sobre los problemas teóricos de la novela realista.

Fundador y Director Honorario: Rodolfo Cardona

Director: John W. Kronik

Redactores: Alicia G. Andreu, Alfonso Armas Ayala, Laureano Bonet, Jean-François Botrel, Harold L. Boudreau, Francisco Caudet, Vernon A. Chamberlin, Agnes M. Gullón, Hans Hinterhäuser, Sebastián de la Nuez Caballero, Antonio Ramos-Gascón, Geoffrey W. Ribbans, Eamonn J. Rodgers, Gonzalo Sobejano.

Recensiones: Peter A. Bly

Asistente: Debra A. Castillo

REDACCION Y ADMINISTRACION:

Department of Romance Studies / Goldwin Smith Hall
Cornell University
Ithaca, NY 14853-3201 USA

The Canadian Journal of Italian Studies

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

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

Abbonamento annuale

Individui: US \$ 20.00

Istituzioni: US \$ 30.00

Numeri arretrati: US \$ 8.00, incluse le spese postali;

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

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

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

CANADIAN
JOURNAL
*of Italian
Studies*

Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional
de Literatura Iberoamericana

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

SUSCRIPCION ANUAL (1989)

Miembros en Latinoamérica:	US\$ 25.00*
Instituciones en Latinoamérica:	US\$ 30.00
Suscriptor regular:	US\$ 40.00
Miembro regular:	US\$ 45.00*
Instituciones:	US\$ 60.00
Socío Protector:	US\$ 70.00**
Instituciones Protectoras:	US\$ 70.00**

SUSCRIPCIONES Y VENTAS:

Erika Arredondo

CANJE:

Lillian Seddon Lozano

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

* Los miembros del Instituto reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

** Los socios protectores del Instituto reciben la *Revista Iberoamericana*, las *Memorias* y la información sobre los congresos.

