

# RASSEGNA IBERISTICA

---

36

dicembre 1989

## SOMMARIO

Giovanni Battista De Cesare: *Antonio Machado: intorno agli anni delle «Soledades»* Pag. 3

J.C. Santoyo, *Teoría y crítica de la traducción: antología* (P. Mildonian) p. 17; *Bibliographie der Hispanistik in der Bundesrepublik Deutschland, Österreich und deutschsprachigen Schweiz*. I, 1878-81. Zusammenstellung: T. Heydenreich, Redaktion Ch. Strossetski. II, 1982-1986. Ch. Strossetski (F. Meregalli) p. 21; *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986* (F. Meregalli) p. 22; *Polvo enamorado. Poesie e studi offerti a Giovanni Maria Bertini*. A cura di G. Depretis. Introduzione di O. Macrí (F. Meregalli) p. 24.

AA.VV., *Cancioneros spagnoli a Milano*. A cura di G. Caravaggi (M. Ciceri) p. 24; G. Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*. Edizione, introduzione e note di J.M. Cacho Bleuca (A. Bognolo) p. 28; J. Gómez, *El diálogo en el Renacimiento* (J. Martínez) p. 32; J.A. Parr, *Don Quijote: An Anatomy of Subversive Discourse* (A. Bognolo) p. 33; E. Hidalgo-Serna, *Baltasar Gracián. La logica dell'Ingegno*. Prefazione all'edizione italiana di S. Benassi (F. Gambin) p. 35; *El diablo verde*. Edición, introducción y notas de P. Quel Barastegui (A. Pérez Ovejero) p. 38; J. Issorel, *Fernando Villalón ou la rebellion de l'automne* (G. Mazzocchi) p. 40; G. Chiappini, *Bibliografia degli scritti di Oreste Macrí* (F. Meregalli) p. 42.

E. Cardenal, *Quetzalcoatl. Il serpente piumato*. Presentato e tradotto da D.M. Turolfo (G. Meo Zilio) p. 43; S. Ocampo, *Y así sucesivamente* - S. Ocampo, *Cornelia frente al espejo* (E. Perrassi) p. 47; J. Cortázar, *Il persecutore* (G. Bellini) p. 49; C. Fuentes, *Il gringo vecchio* (G. Bellini) p. 52; L.E. Ribera, *Velador de noche, soñador de día* (J. Martínez) p. 56; H. Castellanos Moya, *La diáspora* (D. Liano) p. 57; J. Corbatta, *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig* (S. Regazzoni) p. 58.

M. Maestri, *Lo Schiavo Coloniale* (D. Gallo) p. 60; F. Pessoa, *Il poeta è un fingitore*. Duecento citazioni scelte da A. Tabucchi (M.G. Simões) p. 62; J. Amado, *Santa Barbara dei Fulmini* (G. Bellini) p. 64.

Publicazioni ricevute p. 69

## «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 88-205-0648-3]

*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 1989

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

Finito di stampare nel dicembre 1989

dal Centro Grafico Linate - S. Donato Milanese

Fascicolo n. 36/1989 L. 14.000

## ANTONIO MACHADO: INTORNO AGLI ANNI DELLE «SOLEDADES»

Definire le *Soledades* (1898-1907) come la prima stagione poetica di Antonio Machado sta bene. Intendere questa «prima stagione» come una fase giovanile, di apprendistato, risulterebbe enormemente riduttivo nei confronti del maggiore poeta spagnolo del nostro secolo. Di fatto, alla perfezione dell'elaborazione metrica e alla genuina freschezza degli esiti ritmici e musicali delle più belle liriche di *Soledades* corrisponde una profondità di valori umani affatto seconda alla produzione successiva; e corrisponde, anche, la prima elaborazione di alcune delle costanti fondamentali della poesia machadiana. Si pensi, per esempio (ma è solo l'esempio più immediato), al simbolo letterario contenuto nella lirica XIII di *Soledades* («[...] / Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera»), che, come è noto, trae origine da un'antica metafora risalente alle *Coplas* di Jorge Manrique e che nella successiva produzione machadiana ricorrerà costantemente come una delle immagini poetiche più care al poeta<sup>1</sup>.

Un carattere importante della poesia machadiana vista nell'arco dell'intera produzione è la fedeltà ad alcuni motivi fortemente legati alla sua esperienza vitale. Già quasi trent'anni fa, di poco aggiustando la linea delle tesi dei maggiori studiosi machadiani del tempo (Rosales, Serrano Poncela, Zubiría, Gullón), Franco Meregalli sosteneva con pregevole lettura questo stesso concetto, e cioè che Machado «[...] scavava profondamente in sé, per cercare il senso o, forse meglio, il ritmo della propria vita. Poche immagini, pochi temi, pochi aggettivi, continuamente elaborati ed innalzati ad esponenti del proprio destino umano, hanno fatto d'una persona apparentemente non

---

<sup>1</sup> Sul concetto di trasformazione della metafora in simbolo letterario, si veda Gregorio Salvador Caja, *Comentario al poema XIII de Soledades*, in *Homenaje a Machado*, Universidad de Salamanca, 1975, pp. 241-258.

superiore al livello comune della gente un grande poeta [...]»<sup>2</sup>.

Di un contenuto nucleo lirico originario mostra di aver coscienza lo stesso Machado quando, nel prologo del 1917 a *Soledades* per l'edizione delle *Poesías Completas*, chiarisce l'orientamento estetico della prima epoca esprimendo sì la propria ammirazione per Rubén Darío, ma rivendicando per sé un diverso intendimento artistico fondato su un «íntimo monólogo», che è comprensione e approfondimento dell'ieri che continua nell'oggi:

[...] Yo también admiraba al autor de *Prosas profanas*, el maestro incomparable de la forma y de la sensación, que más tarde nos reveló la hondura de su alma en *Cantos de Vida y Esperanza*. Pero yo pretendí [...] seguir camino bien distinto. Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpación del espíritu; lo que pone el alma si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta al contacto del mundo. Yo aun pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes, que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento.

Per spiegare la posizione intellettuale di Machado Predmore la pone in rapporto con «la atmósfera regeneracionista» della Spagna della Restauración: «En el mundo corrupto del sistema de la Restauración, el poeta tiene que distinguirse claramente de los políticos y palabreros profesionales». Nella sua ricerca delle idee cordiali e degli universali del sentimento, che sono gli ideali di fraternità del suo republicanesimo, il poeta si sarebbe dovuto districare per distinguere ciò che è vivo da ciò che è morto, per affermare la viva voce della propria emozione «republicana» e appartarsi dagli echi degli impostori di una società decadente: ricercare al proprio interno la linea di un ringiovanimento che guardasse al futuro scartando atteggiamenti e modi di essere appartenenti a un passato morto<sup>3</sup>. Francamente a me appare a dir poco eccessivo andare a pescare le ragioni delle scelte estetiche di Machado nella reazione al provincialismo patriottardo del «regeneracionismo»<sup>4</sup>, un movimento

---

<sup>2</sup> Antonio Machado «nel tempo», in «Annali di Ca' Foscari» V.1 (1962), pp. 59-67.

<sup>3</sup> Cfr. Michael P. Predmore, *Una España joven en la poesía de Antonio Machado*, Madrid, Insula, 1981, p. 210.

<sup>4</sup> A proposito del «regeneracionismo», diventato assai di moda in tutte le sfere politiche spagnole appena consumato il disastro coloniale, Jaime Vicens Vives assicura che «no hubo orador que no propusiera en sus discursos o en sus libros algunas recetas para

dipinto da più storici come la bestia nera della mitologia spagnola sviluppatasi all'indomani della disastrosa guerra ispanoamericana del 1898:

En un coro de voces que cantan todas la misma canción, ¡ cuán difícil es oír la propia voz y establecer la propia identidad! si la canción que se canta es patriótica y trata de los problemas y el futuro de su país, es duro para un verdadero patriota tolerar los hipócritas, los oportunistas y los proveedores profesionales del falso sentimiento. ¡ Cuán desesperadamente debe luchar el poeta, el caminante en busca de la verdad, por desligarse de esta caterva engañosa!<sup>5</sup>

Una siffatta tesi, è evidente, finisce con l'appiattare la personalità di Machado, al quale in prima istanza interessa la poesia nei suoi valori più profondi; e questi, di certo, non possono avere alcun tipo di rapporto con la retorica politica. Ma è comunque un fatto che tra la melma di quella palude intellettuale Antonio Machado si districò — sia pur partecipando al dibattito, ma senza tanto affannarsi —, perseguendo la voce viva della genuinità. Mentre è ancor più certo che le più realistiche riflessioni sull'epoca di formazione di Machado, precedente e coincidente, rimandano unanimemente al ruolo della famiglia e della Institución Libre de Enseñanza, all'influsso dei simbolisti e di Rubén Darío e al movimento storico-letterario e filosofico del Novantotto. Ed è nella famiglia, evidentemente, che risiede in prima istanza la ragione della rigorosa formazione culturale e ideologica del poeta. Al suo interno, sin da piccolo, Antonio Machado sorbí la linfa del krausismo, dal quale pervenne, con la mediazione dell'estetica modernista, all'etica del Novantottismo.

Antonio era nato a Siviglia il 26 agosto 1875 da Ana Ruiz e Antonio Machado y Álvarez. Il padre, collaboratore del «Boletín» della Institu-

---

transformar España en una gran potencia europea» (in *Coyuntura económica y reformismo burgués*, Barcelona, Ariel, 1968, p. 191). Di circostanza, con carattere superficiale e opportunistico, qualifica il fenomeno anche Raymond Carr: «[...] la *regeneración* era un tema abordado por todos: desde el arzobispo cardenal de Valladolid hasta Blasco Ibáñez [...], desde profesores a poetas; desde los herederos de la sobria tradición de Jovellanos hasta los charlatanes políticos; desde los nacionalistas catalanes hasta los patriotas castellanos. Mientras los republicanos celebraban reuniones regeneracionistas, el Congreso Católico debatía sobre la participación del clero en la tarea de la regeneración patriótica. Todos eran regeneracionistas de alguna clase» (in *Spain - 1801-1939* -, Oxford 1966, p. 191. Cito da Predmore, *op. cit.*, p. 207).

<sup>5</sup> Predmore, *op. cit.*, p. 212.

ción Libre de Enseñanza, fu un illustre studioso di folklore e pubblicò alcune raccolte di canti andalusi del genere del *cante jondo* (*Biblioteca de tradiciones populares, Cantes flamencos, Colección de enigmas y adivinanzas*). L'eco degli interessi culturali paterni avrà effetti smaglianti nella poesia del fratello maggiore di un anno Manuel (1874-1947) ed effetti di diverso e più sfumato spessore nella formazione culturale — e nelle successive scelte letterarie ed esistenziali — di Antonio. Manuel resterà sempre un poeta andaluso, sostanzialmente legato a un tipo di poesia che trae origine ed ispirazione dai colori, dai ritmi e dall'anima profonda della tradizione regionale, pur temperando nei contenuti popolari dei suoi motivi modalità estetiche di provenienza parigina. Il decorativismo parnassiano si associò in lui alla ripulsa antiborghese del ribelle Verlaine e a un sentimento nichilista, o comunque di apparente indifferenza, che anticiparono linee e tendenze della poesia esistenziale della generazione posteriore.

La famiglia Machado era notoriamente di tradizione intellettuale liberale. Oltre al padre e allo zio Agustín Durán, compilatore del *Romancero*, è importante ricordare il nonno Antonio Machado y Nuñez, anch'egli collaboratore del «Boletín» e amico di Federico de Castro. Professore universitario di scienze naturali (fra gli introduttori in Spagna del darwinismo), rettore dell'università di Siviglia, il nonno venne poi chiamato dal liberale Sagasta a ricoprire una cattedra dell'università di Madrid, dove fu seguito dall'intera famiglia Machado Álvarez.

Nella capitale, Antonio fu iscritto alla *Institución Libre de Enseñanza*, la scuola che il nonno aveva aiutato a nascere ed a crescere come espressione concreta degli ideali laici del krausismo.

Le vicende familiari andarono per il meglio fin quando la morte del padre, avvenuta nel 1893, e quella del nonno, due anni più tardi, causando un periodo di difficoltà economiche, portarono i fratelli Machado all'interruzione degli studi. Forse le scelte tematiche del primo affacciarsi alla poesia di Antonio trassero da ciò alcuni motivi: il recupero della memoria sivigliana, l'emozione ora evanescente dell'ambito affettivo familiare e dei luoghi dell'infanzia, il ritorno alle radici pure dell'anima e del corpo.

La formazione krausista ricevuta presso la *Institución Libre de Enseñanza*, frequentata negli anni di conduzione dello stesso fondatore Giner de los Ríos, rimase salda a segnare comportamenti umani e posizioni intellettuali di Antonio. Li ritroviamo nelle scelte semplici della vita quotidiana, nella trasparente schiettezza del suo rigore critico e del suo

abito dimesso, nell'assenza complessiva di ogni forma dell'enfasi e di ogni tono della retorica, nel concepire la vita come ricerca della propria identità e del proprio essere nella storia, nella meravigliosa credenza in una società migliore e nella fede che riponeva nella missione storica e rivoluzionaria della repubblica. In questa stagione intensa della sua formazione, i sogni poetici di Antonio sono in palese rapporto con i sogni utopici di Giner de los Ríos, e non solo con la fede di questi nella rinascita della Spagna a nuova anima e vigore, ma anche con taluni principi di estetica espressi dal maestro.

In *Del género de la poesía más propio de nuestro siglo*, Giner aveva osservato che in quell'epoca di transizione e di crisi il poeta ripiega in se stesso per coltivare l'interiore ricchezza e che nell'espressione lirica la visione soggettiva (che soppianta quella oggettiva più propria della poesia di genere diverso dalla lirica) diventa idonea a comunicare significati umani universali, si appropria cioè di significati oggettivi.

Molta parte dell'estetica intimistica di *Soledades* si riconosce nell'idea esposta nel saggio di Giner.

Le stesse non rare confessioni machadiane di filiazione al romanticismo intimista non possono che essere il frutto dell'influsso dell'*Abriss der Aesthetic* di Krause, pubblicato in traduzione ed annotato da Francisco Giner de los Ríos già nel 1883 (quando Antonio era ancora un bambino), ma certamente tenuto presente e letto avidamente dall'appassionato allievo della Institución nei successivi anni di formazione.

A proposito dei rapporti Krause-Machado, Lázaro Carreter ha per primo cercato di dimostrare come l'autore di *Soledades* derivi da Krause la propria concezione della poesia cui assegna il ruolo di «respuesta animada al contacto del mundo», e di processo che trasforma la realtà contemplata o vissuta, conferendole validità temporale e universale. Egli ha anche indicato come la notissima definizione machadiana della poesia come «parola nel tempo» ha in Krause la fonte più diretta e come nel *Compendio* di Krause «hay que buscar el origen de la ambigüedad con que aparecen en Machado las nociones de temporalidad y de tiempo»<sup>6</sup>.

I due soggiorni a Parigi, tra il 1899 e il 1902, dove insieme al fratello Manuel si guadagna da vivere lavorando come traduttore presso l'editore Garnier, serviranno a completare il quadro della prima formazio-

---

<sup>6</sup> *¿Llaves de la poética de Antonio Machado?*, in *Homenaje al Prof. Don Enrique Moreno Báez*, Universidad de Santiago de Compostela, 1975.

ne di Antonio aprendolo alle esperienze letterarie ed intellettuali dell'Europa fine secolo. Immediatamente prima, come anche nel tempo intercorrente tra i due viaggi (il secondo dei quali brevissimo, del resto), Manuel ed Antonio espressero il loro entusiasmo per quel movimento modernista che, predicato dal maestro nicaraguense Rubén Darío, trovava a Madrid un fertile terreno di crescita. S'era incaricato di programmare l'attività Francisco Villaespesa, soprattutto all'indomani del secondo viaggio madrileno di Darío, quando la conoscenza della sua poesia si era fatta più concreta (*Azul*, 1888, e *Prosas profanas*, 1896, e, più tardi, *Cantos de vida y esperanza*, 1905).

Tra le riviste della prima epoca madrilena del modernismo, *Electra* aveva ospitato le collaborazioni dei poeti più apprezzati nel 1901. Rapidamente, a Madrid si moltiplicarono iniziative editoriali con riviste che ebbero vita breve: *Vida Nueva*, *Revista Nueva*, *Juventud*, *Arte Joven*.

L'affermazione delle nuove tendenze poetiche non aveva avuto un percorso agevole. Precisamente in occasione del secondo viaggio in Spagna, Rubén Darío fu molto sorpreso dell'ardore della polemica che si era scatenata tra modernisti e antimodernisti. Ad arrabbiarsi maggiormente contro il modernismo era stata la stampa, che attribuiva alla parola l'equivalente di «decadentismo», di «estetismo» o di «simbolismo» senza però sapersi spiegare il significato di queste etichette. Si trattò di una critica che in effetti prendeva a bersaglio letteratura ed arte con l'intento di colpire fatti di costume, di ordine sociale e di politica<sup>7</sup>. Con una interessante riflessione, Darío giunse alla conclusione che in Spagna non poteva svilupparsi il modernismo perché l'isolamento storico-culturale del paese aveva impedito il verificarsi delle condizioni che invece ne avevano reso possibile il sorgere in America. Si riferiva, ovviamente, alla diffusione delle letterature europee contemporanee e all'esi-

---

<sup>7</sup> Tra i critici antimodernisti spagnoli vanno ricordati due giornalisti e un letterato. I primi due sono l'anarchico Federico Urales e l'antianarchico Deleito y Piñuela, che nel modernismo vede precisamente una manifestazione di anarchia, ritenendolo come il frutto di un'epoca di crisi e di transizione con «confusion de ideales, vagos anhelos, crepusculo de un mundo proximo a hundirse [...]» (*¿Qué es el modernismo?*, in «Gente Vieja» 30.IV.1902, pp. 1-2). Il terzo è Emilio Ferrari, che nel discorso d'ingresso alla Real Academia Espanola, nel 1905, sferra un violento attacco al modernismo. Il Ferrari aveva iniziato la sua campagna avversa al movimento sin dal 1891, quando pubblicò un poemetto satirico intitolato *La nueva estética*: «[...] el vuelo de las aguilas robusto / debe ser condenado / como un cursi lirismo de mal gusto; / que en vez de labrar nidos en la altura, / se escarbe, sin cesar, en la basura [...]» (in «Blanco y Negro» 28.VI.1891).

stenza di un nucleo generazionale disposto a imprimere una rotta nuova all'arte, alle lettere e al pensiero<sup>8</sup>.

Per fortuna Darío fu vate di corta vista. Valse a vincere il suo pessimismo una fino ad allora insospettata apertura e sensibilità delle nuove generazioni alla freschezza di un vento cosmopolita, ultrapirenaico e ultraoceanico. Infatti a quel primo gruppo di riviste di breve vita seguirono iniziative più consistenti. Ad opera di Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala e Martínez Sierra nacque la rivista *Helios*, le cui pagine ospitarono nel 1903 un'importante rassegna su Góngora la quale, anticipando di ben ventiquattro anni le note celebrazioni del grande poeta secentesco effettuate da un folto gruppo di esponenti della cultura ispanica, iniziava la riscoperta — secondo lo stile e le intenzioni del decadentismo europeo — di aspetti e motivi del barocco volutamente ignorati o negletti dalla tradizione critica e letteraria del Sette e dell'Ottocento.

Scrittori inequivocabilmente modernisti come Alejandro Sawa, Enrique de Mesa, J. Ortiz de Pinedo, Antonio e Manuel Machado, oltre a Jiménez e a Martínez Sierra, comparirono su *Helios* insieme agli americani Darío, Ugarte, Carlos Arturo Torres, Blanco Fombona ed altri. Gestita dall'entusiasmo del vivace gruppo di giovani e aperta ai nuovi stimoli culturali, la rivista divenne la più cosmopolita di quante ce ne siano mai state in Spagna. «Para los españoles fue el único momento de solidaridad grupal donde los modernistas se diferenciaban de los “noventayochistas” [...]; para los americanos representa, además de su participación en una tribuna de gran celebridad y prestigio, la oportunidad de consolidarse como una corriente homogénea y con identidad propia. *Helios*, finalmente, es la base primaria de dos proyectos (uno español y otro americano) que cristalizarán, en 1907, como formas del “modernismo menguante” que abonarán nuevas tendencias: *Renacimiento* y *El nuevo Mercurio*»<sup>9</sup>.

La vita e le esperienze letterarie dei fratelli Machado si svolsero dunque parallele nell'alveo delle elaborazioni decadentistiche europee e ispanoamericane contribuendo anche esse, ciascuna per la propria parte, alla definizione di quella variante ispanica del movimento che assun-

---

<sup>8</sup> Cfr. R. Darío, «El modernismo» (28.XI.1899), in *España contemporanea, Obras Completas*, III, p. 306.

<sup>9</sup> Ignacio Zuleta, *La polémica modernista. El modernismo de mar a mar (1898-1907)*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, LXXXII (1988), p. 236.

se il nome di modernismo. Le sperimentazioni formative dei due fratelli si affiancarono dunque a quelle di Salvador Rueda, di Francisco Villaespesa, di Miguel de Unamuno, di Juan Ramón Jiménez e di Martínez Sierra.

Nel 1907, la raccolta della rivista *Renacimiento*, nel numero speciale programmato da Martínez Sierra a mo' di antologia scelta, rappresentò un po' la *summa* dei contenuti di una poetica quasi comunitaria che al culto del poeta nicaraguense associava il più generale gusto per la sensazione — raffinata, ricercata, intensa —, per l'evocazione dell'io sognante o anelante il ricordo del «tempo perduto» — dell'infanzia, dell'adolescenza, delle epoche remote —, per l'esplorazione degli angoli nascosti alla coscienza, per gli spazi intimi e per i luoghi dell'anima solitaria vagante tra il verde e i gessi statuari di giardini neoclassici fattisi tristi di malinconici sospiri, per un linguaggio poetico rinnovato ed evoluto che fosse in grado di assumere i nuovi significati della vita e della storia. Ma *Renacimiento* rappresentò anche e soprattutto una porta tra due momenti della storia letteraria spagnola: quello del modernismo «menguante» e quello della «nueva poesía» che diede nella seconda decade del secolo i frutti maturi delle opere di Jiménez, Antonio Machado, Valle Inclán, Ortega y Gasset, d'Ors, *Andrenio*, Cansinos Assens e Gómez de la Serna.

Il primo libro di poesia di Antonio uscì nel 1903 col titolo di *Soledades* (in effetti il volume era stato finito di stampare già nel 1902, ma recava la data del 1903. Nel 1904 uscì una seconda edizione). Il nucleo originario di *Soledades* comprende una sessantina di componimenti, scritti quasi interamente tra il 1898 e il 1900. In una successiva edizione del 1905, Darío premise a *Soledades* un ritratto dell'Autore:

Misterioso y silencioso  
iba una y otra vez.  
Su mirada era tan profunda  
que apenas se podía ver.  
Cuando hablaba tenía un dejo  
de timidez y altivez.  
Y la luz de sus pensamientos  
casi siempre se veía arder.  
Era luminoso y profundo  
como era hombre de buena fe.  
Fuera pastor de mil leones  
y de corderos a la vez.  
Conduciría tempestades

o traería un panal de miel.  
Las maravillas de la vida  
y del amor y del placer  
cantaba en versos profundos  
cuyo secreto era de él.  
Montado en un raro Pegaso,  
un día al imposible fué.  
Ruego por Antonio a mis dioses,  
Ellos le salven siempre. Amén.

Per quanto di circostanza, il ritratto dariano coglie alcuni dei tratti salienti della personalità artistica ed umana di Machado: enigmatico e silenzioso, lo sguardo profondo; timidezza e orgoglio, chiarezza e lealtà; autore di versi profondi, conoscitore del mistero.

L'edizione definitiva della raccolta, rifiuta ed aumentata, uscirà nel 1907 col titolo di *Soledades. Galerías. Otros poemas* che sarà lievemente modificato nel 1919 in *Soledades, Galerías y otros poemas*. Per Manuel Alvar, le *Soledades* sono «un libro teñido de melancolía» da cui traspare «esa veta de romanticismo que nunca / el autor / habrá de abandonar»<sup>10</sup>.

Per Lázaro Carreter, le *Soledades* del 1907 «cabem enteras en el marco krausiano de lo poético. En sus versos el autor realiza un esfuerzo coronado por el éxito para evadirse de las tentaciones literarias que lo cercan: el realismo campoamoriano, el romanticismo descriptivo y gárrulo, el andalucismo superficial, el modernismo vacuo»<sup>11</sup>.

Queste, in termini esemplati, le letture rappresentative intorno a cui si dibatte l'ampia bibliografia degli studi machadiani. «Lo schema romantico-simbolista del sogno-realtà e la sua sintesi nel simbolo — sentenza Oreste Macrì — subisce una graduale alterazione profonda della soluzione classica mallarmeana-verlainiana (nell'interno animistico della pura musica verbale) al suo stesso aprirsi ed esprimersi verso l'esistente, la natura e la storia; in questa autonoma evoluzione la poesia machadiana segna il massimo impegno di umanizzazione cordiale nella lotta e agonia (in senso unamuniano) con la realtà plurima e diversa, con il nemico, con l'altro [...]»<sup>12</sup>.

In pratica, già nelle *Soledades* Machado si confronta con realtà auten-

---

<sup>10</sup> Nel prologo a Antonio Machado, *Poesías Completas*, Espasa-Calpe (Selección Austral), 1980, p. 11.

<sup>11</sup> *El último Machado*, in *Homenaje a Machado* cit., pp. 121-2.

<sup>12</sup> Introduzione a Antonio Machado, *Poesie scelte*, Oscar Mondadori, 1987, pp. VIII-IX.

tiche per tramutare il dato oggettivo, con la mediazione del simbolo, in essenza poetica. Così, anche la sua prima poetica intimistica risulta in contrasto con la ricchezza formale di Rubén Darío. Machado chiarì questa sua posizione nel prologo all'edizione di *Soledades* del 1917 — quando precisò che l'elemento poetico non era dato dalla parola, dal suono, dal colore o da un complesso di sensazioni, bensì dalla profonda palpitazione dello spirito, da ciò che l'anima dice «con voz propia, en respuesta al contacto del mundo».

Ed è un fatto che in molti versi di *Soledades*, oltre le parvenze diafane di evanescenti fanciulle, segni e simboli di stili e di scuole, di modi e di formule, c'è già il marchio indelebile della poetica machadiana dallo spessore umano profondo e l'anima desiderata di una Spagna rinascente. *Orillas del Duero* celebra, per esempio, la rappresentazione di una Spagna vecchia e sonnolenta da cui si leva, nondimeno, un canto nostalgico alla bellezza antica della terra commisto alle note in crescendo di un'alba rinnovellata e solare. Più in là dei motivi di scuola (*cigüeñas, torre, caserón solitario*) stanno, sia pur in forma di sospiri, le esclamazioni alla «pobre tierra soriana», al Duero che scorre «terso y mudo, mansamente», allo spuntare di «alguna humilde flor», alla «mística primavera», al «claro día» e alla trionfante «hermosa tierra de España». Nell'*Horizonte* di Machado è, insomma, il riflesso potente e fantastico di un «grave sueño» che gli fa sentire sonoro lo sprone del passo e vivo il canto di un'alba radiosa:

.....  
La gloria del ocaso era un purpúreo espejo,  
era un cristal de llamas, que al infinito viejo  
iba arrojando el grave soñar en la llanura...  
Y yo sentí la espuela sonora de mi paso  
repercutir lejana en el sangriento ocaso,  
y más alla, la alegre canción de un alba pura.

Ma i segni segreti della speranza, o del destino ambito, s'affacciano persino nella splendida «tarde soñolienta y mustia, / destartalada como el alma mía», dove l'angoscia (il vagare oceanico della nave senza rotta, il girovagare del cane e il perdersi di un bimbo tra la folla in festa) è come l'errare del «borracho melancólico, / guitarrista lunático, poeta, / y pobre hombre en sueños, / siempre buscando a Dios entre la niebla». O come la sera che muore, in *Campo*, dove l'«hogar humilde que se apaga» lascia nondimeno brace viva che consente di scorgere come, «[...] entre los álamos de oro, / lejos, la sombra del amor te aguarda».

È un canto che si realizza nell'attesa e nella dinamica del divenire del tempo, non nella contemplazione estatica od immota. Sicché, anche là dove «Desnuda está la tierra, / y el alma aúlla al horizonte pálido / como loba famélica», il cammino amaro, e leopardiano, del poeta, nel vento gelido, nel buio della notte che avanza, nello sconforto della distanza dalla meta, e il desolato interrogativo finale («¿Qué buscas, poeta, en el ocaso?») celano nel quesito ontologico l'anelito agonico del pensiero unamuniano.

In questi anni, dunque, Antonio Machado, oltre a scrivere poesie, collabora a riviste moderniste. Le indicazioni stilistiche di Campoamor e di Nuñez de Arce non avevano più senso per nessuno, e tanto meno per lui. Il drappello modernista spagnolo raccoglieva spunti innovatori da Manuel Reina<sup>13</sup>, da Salvador Rueda<sup>14</sup>, da Francisco Villaespesa<sup>15</sup> e da Eduardo Marquina<sup>16</sup>. Aveva poi trovato in Rubén Darío il coagulo di esperienze e mode internazionali, americane ed europee, la sintesi di un gusto e di una sensibilità che, se pur con diverse e motivate sfumature storiche, ambientali e geografiche, esprimevano tutto lo spessore letterario e culturale della generazione che precedeva le avanguardie. Ci fu chi per tutta la vita rimase legato a quel gusto, o a quella sensibilità. È il caso del fratello di Antonio, Manuel Machado, la cui produzione complessiva, rispecchiando atteggiamenti e modi d'essere personali — ma anche interpretando aspetti genuini della tradizione popolare spesso spacciati come note di colore da critici frettolosi o sviati da un superficiale confronto col fratello — non subisce evoluzioni importanti, tali cioè da modificarne il percorso stilistico originario (*Alma*, 1900; *La fiesta nacional*, 1906; *Los cantares*, 1907; *El mal poema*, 1909). E ci fu chi, come Ramón María del Valle Inclán, sempre muovendo da una base culturale squisitamente modernista, si rifugiò nell'estetismo per riconsiderare da quella particolare angolazione i valori specifici del popolo e della civiltà spagnoli<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> *La canción de las estrellas*, 1895; *Poemas paganos*, 1896; *Rayo de sol*, 1897; *Robles de la selva sagrada*, 1906.

<sup>14</sup> *Noventa estrofas*, 1883; *Poema nacional*, 1885; *Sinfonía de año*, 1888; *Estrellas errantes*, 1889; *Aires españolas*, 1890; *Cantos a la vendimia*, 1891; *Fornos*, 1896; *Camafeos*, 1897.

<sup>15</sup> *Intimidaciones y flores de almendro*, 1898; *Luchas y confidencias*, 1899; *La copa del rey de Thule*, 1900; *La musa enferma*, 1901; *El alto de los bohemios*, 1902; *Rapsodias*, 1905.

<sup>16</sup> *Odas*, 1900; *Eglogas*, 1902; *Elegías*, 1905 e il dramma *Las hijas del Cid*.

<sup>17</sup> *Sonatas*, 1902-05; *Comedias bárbaras*, 1907-1922; *Divinas palabras*, 1919; *La pipa de kif*, 1919; *Esperpentos*, 1920-24; *Tirano Banderas*, 1926; *Ruedo ibérico*, 1927.

Antonio Machado partecipò in modo vivace nel processo di rinnovamento culturale e di trasformazione del gusto delle forme letterarie che interessò la Spagna tra la fine del secolo scorso e i primi due decenni del secolo nostro. Un processo che, singolarmente, in Spagna ebbe due facce e due nomi, affiancando, o sovrapponendo, a quello di provenienza latinoamericana di «modernismo», quello più iberico di «generazione del 98», che pure con l'America latina aveva la sua contingente ragione storica connessa al crollo definitivo dell'ultimo residuo dell'impero coloniale.

Evidentemente, i due movimenti non possono essere considerati formule di una stessa realtà. Il Novantotto si poneva semmai come atteggiamento di reazione (o di contraddizione, se si considera che molti scrittori partecipano dell'uno e dell'altro modo di far cultura) alla ventata di internazionalismo portata dal modernismo, dal decadentismo europeo in genere, dal nicaraguense Rubén Darío, dall'attenzione rivolta alla scuola parigina e ai movimenti poetici, troppo spesso ignorati, che si andavano sviluppando in paesi latinoamericani, specialmente in Colombia, in Argentina e in Brasile. Basti pensare che uno dei dati più caratterizzanti degli esponenti della cosiddetta generazione del novantotto è costituito da una atmosfera di totale pessimismo e di raccoglimento nel sentimento nazionale: un rifarsi alle tradizioni, agli usi, alla lingua, ai gusti e allo spirito del popolo spagnolo (ma soprattutto castigliano) che nasce dalla noia per il descrittivismo naturalistico o da un modo elitario di concepire la cultura (cultura della capitale Madrid) o da un ripiegamento all'analisi e all'autocritica, rivolti comunque al riscatto storico dei tempi gloriosi dell'impero e al rinnegamento della miseria dell'oggi.

Se poi si considera che nella saggistica spagnola il fervore con cui vengono espresse le tendenze della crisi generazionale si accompagna a una generale esigenza di profondo rinnovamento linguistico che investe proficuamente sia gli scrittori cosiddetti modernisti, sia quelli cosiddetti novantottisti, allora emergerà un dato comune che segna l'unico punto d'incontro sui contenuti.

In questo senso, anzi, il Modernismo afferma l'urgenza di una ricerca formale intesa a perseguire un arricchimento del linguaggio letterario: una operazione tendente a svecchiare la tradizione del realismo descrittivo-ritrattistico ritenuto ormai non più idoneo a rappresentare poeticamente la realtà. All'insegna del nuovo gusto si ripropongono arcaismi ed ellenismi, entrano a far parte della lingua spagnola voci straniere e neologismi; la poesia si arricchisce e si articola con effetti ritmici

e musicali. È rintracciabile un certo ritorno tematico al romanticismo nella riproposta del clima medievale — e da queste tentazioni non è scervo Machado —, ma nella nuova poesia ha un chiaro sopravvento l'estetismo, aspetto comune, del resto, a tutta la letteratura decadente. Tale gusto attecchì in Spagna in poeti e scrittori che si dibattevano nella problematica della crisi senza che dalla divergenza tra le due correnti nascesse antinomia. L'istintiva tendenza di alcuni novantottisti a respingere il formalismo modernista non fa pensare ad una ripulsa, che, semmai vi fu, si limitò al virtuosismo e alle combinazioni strofiche aritmetiche. L'antipatia di Unamuno per Darío si bilanciava con la profonda simpatia per José Asunción Silva. Oggi noi sappiamo quanto fosse «modernista» il poeta colombiano amato da Unamuno. È che, semplicemente, Unamuno detestava la vuotezza mascherata di perfezione formale, fine a se stessa, di Darío, mentre apprezzava in sommo grado la poesia di Asunción Silva, nella quale la bella veste formale si associava ad una densa tematica esistenziale<sup>18</sup>.

D'altra parte, gli stessi novantottisti, e in ciò Machado fu tutt'altro che un'eccezione, non furono alieni dall'influenza del Modernismo, inteso come eco europea del gusto rinnovato in quanto esso apportò all'arricchimento del linguaggio e dell'espressione. In sostanza oggi risulta difficile e rischioso dare qualificazioni ed etichette a «novantottisti» e «modernisti»; dire che i primi, per esempio, fossero privi d'ogni sfumatura decadente anche nel caso, non raro, in cui si schierarono verbalmente contro il Modernismo. Si può anzi dire che al di fuori della tacita alleanza che nei complessi modi finora rassegnati legava gli uni agli altri — pur esprimenti due facce diverse di una stessa cultura in evoluzione — restano soltanto alcuni continuatori della prosa narrativa e del teatro dell'ottocento: Vicente Blasco Ibáñez, Armando Palacio Valdés, Concha Espina, Ricardo León, Jacinto Benavente. Fuori restò pure, coscientemente e intenzionalmente, Pío Baroja, anche se la sua polemica negazione del novantotto e la sua tenace attenzione ai grandi narratori francesi e russi dell'ottocento non valsero a farne un autore di epoca diversa da quella in cui visse.

Antonio Machado, per rispettabile che io ritenga la diversa opinione di Francisco Rico<sup>19</sup>, non tentò di sfuggire al suo tempo, che fu la porta

---

<sup>18</sup> Cfr. anche Meregalli, *Antonio Machado «nel tempo»* cit.

<sup>19</sup> «Pertenece demostrablemente a otro siglo: acendra las mejores vetas de Espron-

obbligata del nostro tempo, ma lo visse in modo intenso e diretto, profondamente partecipe dei fermenti del Modernismo e delle inquietudini del Novantottismo. La sua grandezza, o meglio, la bellezza della sua poesia, deriva innanzitutto dal non aver mai abdicato alle vibrazioni genuine della propria personalità poetica. Nemmeno a quelle della sua prima stagione, quella in cui produsse le *Soledades*, nelle quali le suggestioni moderniste, pur orientando in larga misura lo stile, non riescono mai a ridurre le esplorazioni dell'io a una ricerca prevalentemente formale.

Giovanni Battista De Cesare

---

ceda, Campoamor, Bécquer; y quizá [su poesía] convierte al autor en el más alto lírico castellano del diecinueve», in «El Ciervo», n. 261-2 (Junio 1975), p. 44 (cito da Lázaro Carreter, *op. cit.*, p. 120).

## RECENSIONI

Julio-César Santoyo, *Teoría y crítica de la traducción: antología*, Bellaterra, UAB, 1987, pp. 358.

«Brotos espontáneos e individuales» destinati generalmente all'oblio e alla dispersione, scritti in gran parte secondari (dedicatorie, lettere introduttive, prefazioni), i novantanove brani (ed i novantadue autori!) che ci vengono qui proposti in ordine rigorosamente cronologico, pur senza dipendere strettamente gli uni dagli altri, finiscono per suggerire alcune linee di continuità nella storia delle teorie della traduzione d'ambito iberico. Non ne emerge certo una tradizione autorevole e compatta come quella dell'Umanesimo italiano o del Rinascimento francese o dell'età elisabettiana; né un'*ars poetica* come nel caso delle «belles infidèles», né una riflessione estetica ed una teoria dell'interpretazione rivoluzionarie come quelle che presero avvio da Novalis, da Goethe o da Schleiermacher; ma si tratta pur sempre d'una riflessione qualificata da stretti legami con queste tradizioni più note ed indubbiamente maggiori, e sostenuta da un'eccezionale diffusione e continuità delle pratiche del tradurre a partire dal IX-X sec. sino ai nostri giorni.

I testi segnatamente teorici sono senza dubbio rari, ma non si può ignorare che, proprio per il loro carattere un po' erratico ed occasionale, prologhi e dedicatorie — appelli incontestabili al lettore, scritti talvolta da persona diversa dal traduttore, come nel caso di Garcilaso, collaboratore e prefatore del *Cortesano* di Boscán, o di Gregorio Morillo che completa e introduce *La Tebaida* di Juan de Arjona — ci illuminano sulla ricezione attiva e passiva delle forme traduttive.

Il legame tra questi testi minori e gli scritti teorici propriamente detti emerge tra le righe in ogni pagina dell'antologia e, a partire dalla fine del XIV secolo sino all'inizio del XVIII, ci permette di individuare il contributo delle traduzioni alla formazione delle lingue e delle letterature moderne ed allo sviluppo del pensiero linguistico ed estetico; non fa meraviglia che nel 1699, nel Prologo della sua traduzione di Curzio Rufo, Mateo Ibáñez di Segovia ribadisca l'importanza di una letteratura di traduzioni per il castigliano e insieme offra, in un paio di pagine, la prima sintesi storica, la prima *biblioteca de traductores*, come nucleo non trascurabile delle lettere di una nazione.

I sei secoli (1367-1984) rappresentati in questa antologia testimoniano d'altro canto una ricerca insistente di fondamenti linguistici adeguati (o più semplicemente di una terminologia appropriata) ad una «scienza» del tradurre.

I dettati metodologici di Cicerone, Orazio, Quintiliano e S. Gerolamo non sono solo sottoposti al vaglio di una pratica diffusa e precoce di versioni dalle lingue classiche, dall'ebraico e dall'arabo, oltre che dalle altre lingue romanze, ma sono costantemente posti a confronto con le riflessioni dei moderni.

Così nel '400 la discussione intorno ai compiti filologici del tradurre, ispirata al magistero di Leonardo Bruni e recepita dal maiorchino Ferrando Valentí e da Pedro Díaz di Toledo, si apre ad una considerazione della traduzione all'interno delle teorie della rappresentazione linguistica e artistica.

Se già alla fine del '300 Pedro López de Ayala si pone il problema de «la virtud de los vocablos y la significación dellos segunt la realidad», due secoli più tardi Pedro Simón Abril non ha dubbi che l'ignoranza della lingua «impide el llegar al cabo de entender el ser y la naturaleza de las cosas, las cuales tratan los hombres mediante los vocablos, como las contrataciones mediante los dineros [...]». La traduzione è già riconosciuta come il luogo in cui si evidenzia la dinamica tra *significazione* e *valore* della parola. Perciò, osserva Fray Luis de León, le comparazioni del *Cantico dei cantici* sono così difficili da tradurre.

L'ideale è «traducir poesías elegantes de una lengua extraña en la suya sin añadir ni quitar sentencia, y guardar quanto es posible las figuras de su original y su donaire, y hacer que hablen en castellano, y no como extrangeras y advendizas, sino como nacidas en él», ma questa norma di Fray Luis si scontra continuamente con la pregnanza linguistica dell'originale; Simón Abril nota come sia difficile rispettare lo spessore etimologico di certi termini greci e latini e Diego Gracián mette in guardia dinanzi alle traduzioni di seconda mano (per il tramite del latino) dei testi greci: una considerazione già *tipologica* rileva infatti la maggior vicinanza del greco al castigliano.

Salvaguardare la specificità della lingua dell'originale è la preoccupazione costante di chi traduce dalle lingue classiche; una preoccupazione già espressa da Alonso de Madrigal, e per tutto il '400 rapportata all'insufficienza e all'imperfezione dei volgari rispetto al latino, per cui si è costretti in più d'un caso ad accettare, secondo il modello medievale, una traduzione che s'accontenta d'una buona resa del senso: («si careçemos de las formas, seamos contentos de las materias» dice Iñigo López de Mendoza). Parallelamente, però, e con notevole anticipo sulle teorie inglesi si auspica che il traduttore possa ripercorrere l'itinerario dell'ispirazione del poeta secondo il dettato platonico («como las abejas roban la sustancia de las melifluas de los huertos ajenos»), salvo poi a dover fare i conti con «el rudo y desierto romance» (Juan de Mena).

I primi decenni del '500 registrano un mutamento radicale in questo quadro; la nuova dignità tributata ai volgari induce l'anonimo traduttore della *Divina Commedia*, pubblicata da Francisco R. de Uhagón (1520 c.), ad affrontare con categorie moderne il problema del plurilinguismo dell'originale, a cercare equivalenze metriche convalidate da usi paralleli nei due sistemi letterari (per cui l'endecasillabo è reso con l'ottosillabo), a fare scelte lessicali che privilegino il ritmo e la rima. I risultati sono forse discutibili, ma le premesse teoriche che muovono ad una rivalutazione dell'uso quotidiano appaiono indubbiamente stimolanti.

In quegli stessi anni, e poco prima del *Sendbrief vom Dolmetschen* di Lutero, l'«e-

rasmiano» Alonso Fernández di Madrid insisteva sulla necessità che il Nuovo Testamento, tradotto in *romance*, fosse a disposizione di tutti nella lingua di tutti.

Parallelamente J.L. Vives definiva attraverso le aporie della traduzione quella regola della sostanziale incommensurabilità delle lingue che sarà riproposta tre secoli dopo da A.W. Schlegel («Nulla est enim adeo copiosa lingua et uaria, quae possit per omnia respondere figuris et conformationibus etiam infantissimae»). Vives rileva per primo che il polimorfismo delle lingue denuncia un mancato isomorfismo tra mondi descritti e sistemi di descrizione («Verba enim finita sunt, res infinitae»), facendo vacillare i principi tradizionali della mimesi e della rappresentazione, oltre che i criteri di somiglianza tra le lingue, e anticipando i problemi del contatto linguistico.

L'eccezionalità delle intuizioni linguistiche di Vives isola di fatto le sue teorie affidate a poche pagine fulminanti. Protagonista insieme a Juan de Valdés del dialogo del *Desengaño de malos traductores* (1786), non pare capito nella sostanza delle sue idee nemmeno da quel secolo dei Lumi che pure dà un contributo inestimabile alla linguistica. Forse è davvero E. Coseriu il primo a scoprire la modernità del pensiero di Vives.

La speculazione del '600 è infatti più interessata agli aspetti poetici che non a quelli linguistici: risolve il problema della rappresentazione prevalentemente in termini di *aemulatio*, e nel trasferimento di generi e forme, sulla scorta dei francesi, ama farsi guidare da criteri di *bienséance*, adattando la scelta delle parole ai dettami del gusto e alle disposizioni delle poetiche. L'ironia di Cervantes ha pure le sue giustificazioni quando colpisce prassi troppo superficiali in una fase così complessa della traduzione letteraria. Ma alla fine del secolo nelle pagine di Francisco de la Torre, Gómez de la Rocha e Mateo Ibáñez di Segovia, i problemi del tradurre sono letti nel contesto di una poetica dell'espressione e non solo dell'imitazione e si rapportano agli interrogativi del mondo moderno intorno alla riproducibilità dell'oggetto artistico, al rapporto con l'alterità e alle valenze ermeneutiche e conoscitive d'ogni atto linguistico.

A partire, però, da questo momento, diviene più difficile stabilire delle linee di continuità tra i materiali dell'antologia che stiamo esaminando. Le problematiche si fanno indubbiamente più complesse, ma gioca un ruolo non indifferente anche l'idea pregiudiziale che fino alla fine dell'800 e forse addirittura fino agli anni quaranta del nostro secolo non si sviluppano, in Spagna, se non metodologie e didattiche della traduzione, mai vere e proprie teorie.

Per il '700 si privilegiano gli scritti polemici, diretti contro le «traducciones esguízaras y mestizas, que nos han afrancesado nuestro purísimo y elegantísimo idioma» (Isla); l'aspetto più eclatante, senza dubbio, ma non quello destinato all'approfondimento delle speculazioni successive.

Si sacrificano invece pagine significative di Antonio Capmany che alle teorie universalistiche seppa contrapporre i principi di una linguistica funzionale e di una antropologia della traduzione. Limitati anche i passi dedicati alla sintassi della traduzione, e nel campo più specifico delle poetiche, i problemi inerenti al trasferimento da una lingua all'altra o da un'epoca all'altra dei generi letterari (si vedano comunque le osservazioni tratte da Cadalso e da Nicolás de Azara sulla traduzione dei generi burleschi e della storia antica).

Che sin dall'inizio del sec. XIX la traduzione possa essere considerata luogo di verifica privilegiata del prospettivismo storico e degli anacronismi delle lingue, delle distanze (e differenze), nello spazio e nel tempo delle tradizioni, tra generi, forme e stili del discorso scritto e orale, un evento letterario che misura la stabilità dei testi nella trasmissione e la loro compresenza simultanea nella *Weltliteratur*, è di valore non secondario per la moderna storiografia della letteratura.

E ancora a leggere le pagine degli autori ottocenteschi colpisce la sensibilità moderna di Larra nel puntualizzare i problemi delle traduzioni dei generi drammatici fortemente legati all'istanza dell'enunciazione, o la corrispondenza tra certe affermazioni di José Marchena e le osservazioni leopardiane, oppure tra Cesarotti e Andrés Bello sulle traduzioni di Omero e della Bibbia.

Desti interesse soprattutto il caso della Ispanoamerica che è, in fatto di teorie e di prassi traduttive, direttamente influenzata dall'area anglosassone, in particolare dalla polemica tra M. Arnold e F.W. Newman. E non meraviglia che proprio dall'area sudamericana, da Miguel Antonio Caro, giungano alla fine del secolo, le motivazioni più moderne per una storia della traduzione che saprebbe riunire in sé la storia dei linguaggi e delle forme, dei discorsi e dei testi letterari.

Enucleare questi temi, ripercorrere queste motivazioni non è assolutamente agevole. Il lettore dell'antologia è abbandonato infatti a sé stesso, poiché il curatore limita la propria presenza a quattordici stringatissime pagine introduttive, criticamente fini, ma molto asettiche e comunque attente a problematiche generali, che non offrono percorsi di lettura, né rivelano i criteri e gli scopi della scelta.

Un'antologia è un'operazione ideologica e le presenze vi sono quantitativamente rapportate ai giudizi di valore; non solo non ha il dovere, ma in certi casi forse non ha nemmeno il diritto di fingersi troppo obiettiva. Brevi note di raffronto, poche pagine d'inquadramento storico-critico ai capitoli (d'un secolo ciascuno) e agli autori, oppure una sostanziosa introduzione (sull'esempio di quanto T.R. Steiner e A. Lefevere hanno fatto rispettivamente per il dominio inglese e tedesco) non solo avrebbe facilitato l'intelligenza della raccolta, ma probabilmente avrebbe guidato con maggior rigore la scelta; invece, soprattutto per i primi quarant'anni del nostro secolo, s'affastellano materiali talora ripetitivi e inconsistenti, e, a partire dagli anni settanta, le teorie funzionalistiche di Mounin e di Nida (V. García Yebra) variamente si collocano vicino alle osservazioni degli scrittori intorno a creazione e riproduzione (Javier Marías), agli echi jakobsoniani e hielmsleviani (O. Paz e J.B. Alvarez-Buylla), senza che al lettore non specialista possano chiarirsi le linee portanti delle problematiche fondamentali (v. ad esempio la dialettica tra processi comunicativi e processi cognitivi che ha raggiunto una sua composizione nella teoria degli atti linguistici illustrata da M. García Landa).

Questi rilievi nulla vogliono togliere al merito pionieristico di questa ennesima eccezionale fatica di J.C. Santoyo, che per la ricchezza e la varietà dei materiali che ci offre desidereremmo fosse valorizzata al massimo.

Paola Mildonian

*Bibliographie der Hispanistik in der Bundesrepublik Deutschland, Österreich und deutschsprachigen Schweiz.* I, 1978-1981. Zusammenstellung: Titus Heydenreich, Redaktion Christoph Strosetzki. II, 1982-1986. Christoph Strosetzki, Frankfurt a.M., Vervuert, 1988, pp. 125 e 179.

Nello stesso anno escono due bibliografie quadriennali dell'ispanismo tedesco, redatte «im Auftrage des Deutschen Hispanistenverbandes»; un terzo volume, riguardante il biennio 1987-1988, è annunciato per quest'anno 1989. È da sperare che, grazie a questa iniziativa, l'ispanismo tedesco esca da quel tendenziale isolamento in cui la scarsa conoscenza della lingua tedesca da parte di molti ispanisti l'ha in questi ultimi decenni collocato. È comprensibile che l'ispanismo della «Repubblica democratica tedesca» non sia compreso; sorprendente resta che ad esso non venga fatto alcun cenno, né si esprima almeno l'augurio che tale totale assenza possa essere superata. Per «Hispanistik» è inteso l'intero dominio delle lingue e delle letterature iberiche ed iberoamericane.

La raccolta del materiale bibliografico è stata fatta non sulla base di dirette ricerche, ma sui dati forniti dagli stessi ricercatori. Ciò ha, nota Manfred Tietz nella prefazione, scritta nella sua veste di presidente del «Deutscher Hispanistenverband», il vantaggio di poter inserire anche segnalazioni di scritti pubblicati in sedi lontane da quelle in cui può risultare più verosimile ricercare scritti ispanistici; anche se, rileva lo stesso Tietz, può essere successo che singoli autori non siano stati interessati, o che non abbiano risposto. Inconvenienti questi, è da supporre, che tendenzialmente scompariranno coll'affermarsi della bibliografia come stabile istituzione.

L'ordinamento di questa è fatta sulla base di uno schema uguale nei due volumi: dopo una parte generale (*Festschriften*, congressi, *In Memoriam*, pubblicazioni superanti l'ambito di una lingua), troviamo tre settori di *Literaturwissenschaft*: Spagnola, Catalana, portoghese; e tre analoghi di *Sprachwissenschaft* (in realtà, se ne aggiungono due altri, estremamente esigui: galiziano e basco). La parte linguistica, non sorprendentemente data la tradizione tedesca, ha un volume notevole: 32 delle 115 pagine del primo volume, 45 delle 165 del secondo.

Ci si può chiedere se, così come la diversa estensione dei due volumi dimostra un aumento della produzione totale, è possibile dedurre dalla diversa estensione delle singole parti uno spostamento di interessi. Forse è un po' incauto voler trarre conclusioni da un confronto puramente bilaterale; ma qualche osservazione è pur lecito fare. Per esempio, per quanto riguarda le letterature in lingua spagnola, nel primo volume sono dedicate 19 pagine alla letteratura ispanoamericana contro 50 alla spagnola; nel secondo 34 contro 72: vi è dunque un certo spostamento delle proporzioni a favore della letteratura ispanoamericana, cui sono dedicati nel quadriennio 1982-1986 quasi un terzo dei contributi, contro due settimi nel quadriennio anteriore.

Molte altre osservazioni del genere possono essere fatte. Per esempio possiamo osservare che a Calderón sono dedicati, nel primo quadriennio, 42 titoli (25 nel se-

condo), a Cervantes 7 (e 12), a Lope 3 (e 7). Anche se teniamo conto che il 1981 fu l'anno del centenario calderoniano, le differenze rivelano un atteggiamento di fondo, almeno per quanto riguarda il rapporto Lope-Calderón.

Risulta interessante un confronto col «Bulletin bibliographique» della Société des Hispanistes Français. Anche questo include nell'ispanismo anche gli studi di argomento catalano e portoghese, ma è organizzato in modo totalmente diverso: in ordine alfabetico di autori, con una descrizione di ogni contenuto e qualificazioni tematiche e metodologiche (per esempio uno scritto di Jacques Joset su José Donoso è qualificato una «analyse sémiologique» ed ha rimandi a «Autobiographie, Sémiologie, Histoire littéraire», oltre che a «Donoso» e a «Amérique latine») e indici finali geografici, onomastici (degli autori studiati) e per materia. Il bollettino francese non menziona le recensioni, come invece fa la bibliografia tedesca, e dà una descrizione precisa degli scritti, cosa che talora non avviene nella bibliografia tedesca, almeno quando si tratta di pubblicazioni autonome, presumibilmente in forma di libro: proprio in questi casi mancano spesso la menzione dell'editore e il numero delle pagine.

Franco Meregalli

*Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986*, Berlin - Frankfurt a.M., Vervuert, 1989, V. I, pp. XX-700; V. II, pp. 749.

È ormai una tradizione che si dia qui notizia degli *Atti* dei successivi congressi triennali della A.I.H.: nel n. 4 riferii (pp. 61-63) degli atti del Congresso di Bordeaux 1974, pubblicati nel 1977; nel n. 12 (pp. 43-44) di quelli del Congresso di Toronto 1977, pubblicati nel 1980; nel n. 29 degli atti dell'VIII congresso, tenuto a Brown University, Providence R.I. nel 1983. Non riferii di quelli di Venezia 1980 per trattarsi di una cosa fatta in famiglia, il cui giudizio era preferibile lasciare ad altri.

Puntualmente, Sebastian Neumeister ha presentato a Barcellona questo mese di agosto, in occasione del X Congresso, quelli, da lui curati, del Congresso tenuto a Berlino nel 1986. I trienni passano come un batter d'occhio, ma non per tutti; non, per esempio, per chi deve occuparsi di atti che totalizzano 1449 pagine, come questi di Berlino (eppure non sono i più voluminosi).

Non ripeterò qui considerazioni fatte nelle precedenti occasioni, circa l'impossibilità di scrivere «recensioni» di simili sillogi: quella di Berlino riunisce 147 comunicazioni (cui sono da aggiungere 4 plenarie); quella di Providence 154 (più 5 plenarie), quella di Venezia 105 (oltre a 5 plenarie), quella di Toronto 198 (e 4 plenarie).

Gli organizzatori di Providence sentirono il bisogno di orientare il consultatore pubblicando un *Indice classificatorio*, che causò alcuni miei rilievi, ma senza dubbio

svolgeva una funzione. I Berlinesi hanno cercato di soddisfare quella necessità di orientamento semplicemente raggruppando le comunicazioni con un criterio vario: così notiamo 8 comunicazioni di linguistica, 10 di «Edad Media», 46 di «Siglo de oro», 11 dedicate ai secoli XVIII o XIX; 38 al secolo XX; 34 a «Latinoamérica». I raggruppamenti, per quanto molto ampi, ci rivelano pure qualcosa: continua lo scarsissimo interesse per il secolo XVIII (due comunicazioni; a Brown si lessero solo 3 comunicazioni sul Settecento; ed ho visto a Barcellona, in agosto, che il fenomeno continua). È singolare, perché non corrisponde all'effettiva consistenza dell'ispanismo dei nostri tempi. Faccio un confronto del tutto casuale, dovuto al fatto che ho a portata di mano il volume VI, 1988, degli *Anales de literatura española* di Alicante: vi trovo 19 articoli: 3 si riferiscono al XVIII e due agli ultimi decenni del XVIII e ai primi del XIX.

All'interno dei suddetti settori si adotta l'ordine alfabetico. Così si divide la massa delle comunicazioni in due volumi: il primo riguarda la letteratura anteriore al 1700, il secondo la posteriore: il secondo volume, infatti, contiene anche le comunicazioni di tema ispanoamericano, ma queste riguardano schiacciatemente la letteratura contemporanea: ne ho contate solo tre che trattino di letteratura coloniale.

Non sorprendentemente, l'autore del *Siglo de oro* più studiato risulta Cervantes: gli sono dedicate nove comunicazioni, molte di più che ad ogni altro.

Uno dei caratteri tradizionali dei nostri congressi è la serie di incontri di investigatori. Si tratta di una dimensione del congresso che ha sempre creato problemi ai redattori delle *Actas*, perché comprensibilmente i due «copresidenti» di ognuno degli incontri si trovano a disagio quando si tratta di fare una relazione su una discussione che talora è apparsa inconcludente, magari per la sua accentuata polemicità; oppure l'incontro è risultato quasi deserto, o viceversa pletoricamente numeroso. Eppure credo che tali riunioni, benché talora creino problemi e delusioni, siano un elemento essenziale del congresso, che, permettendo interventi vivaci ed estemporanei, lo drammatizzano alquanto e danno ad esso una vibrazione che la lettura di centinaia di scritti, fatta talora con la preoccupazione dominante dell'orologio, difficilmente dà. Il congresso è e deve essere un incontro di persone vive, ed è naturale che qualche volta l'incontro di persone vive divenga uno scontro. I redattori di Berlino sono giunti alla conclusione, nuova, di non pubblicare alcun resoconto di tali riunioni, di «carácter sumamente disímil en cuanto al número de participantes, aporte y estilo se refiere». Forse la stessa *Junta Directiva* dell'associazione (che a Berlino era presieduta dallo scrivente, sicché l'osservazione implica un'autocritica) avrebbe opportunamente agito intervenendo direttamente e prima del congresso, per impegnare i presidenti (l'esperienza ci induce a chiederci se sia opportuna la nomina di due copresidenti) a redigere non dico un verbale, ma una relazione scritta, da contenere in limiti elastici ma prestabiliti, e da consegnare al redattore degli atti durante lo stesso congresso, o pochi giorni dopo.

Franco Meregalli

*Polvo enamorado. Poesie e studi offerti a Giovanni Maria Bertini.* A cura di Giancarlo Depretis; introduzione di Oreste Macrí, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1989, pp. XXIV-233.

«Distante dalla retorica della celebrazione e più prossimo ai riti della vita e della poesia» vuol essere questo volume, a cura di G.C. Depretis, e promosso da Pablo Luis Avila. Nella prima sua parte si raccolgono scritti aventi un esplicito od implicito (ma a chi conosce il dedicatario trasparente) riferimento al decano dell'ispanismo italiano. Spicca tra di essi l'introduzione su *L'ispanismo militante di G.M. Bertini* di Oreste Macrí, che caratterizza l'opera di Bertini in modo rapido (tre pagine) ma incisivo.

Tre lettere scritte a Bertini negli anni 1937-8 da Ramón Menéndez Pidal (da tre città: La Habana, New York, Parigi), finora inedite, sono importanti per ricostruire le vicende e gli stati d'animo del grande filologo in quegli anni tremendi. Commuovono chi conosce bene Bertini le pagine da lui premesse (XIII-XV) e dirette «a tutti i miei allievi», compresi quelli che ormai conoscono la «folle corsa delle giornate».

Non mi risulta chiaro il rapporto con Bertini della seconda parte del volume, costituita da quindici scritti su Alejo Carpentier, sui quali sarebbe da fare un discorso a parte.

Franco Meregalli

\* \* \*

AA. VV., *Cancioneros spagnoli a Milano.* A cura di Giovanni Caravaggi, Firenze, La Nuova Italia, 1989, pp. 300.

Si tratta di un volume micellaneo, che prende nome dal primo studio, di G. Caravaggi, al quale fanno seguito: *Un manoscritto milanese (Biblioteca Ambrosiana S.P. II.100) e l'ispanismo del Bembo* di G. Mazzocchi, *I testi spagnoli nel codice 1001 della Biblioteca Trivulziana di Milano* di A. Manera e *Esperienze e relazioni letterarie di Alfonso d'Avalos, governatore di Milano* di G. Morelli.

I canzonieri spagnoli rinascimentali e barocchi presenti nelle biblioteche milanesi costituiscono «una testimonianza preziosa [...] dell'influenza della cultura ispanica dell'Italia Settentrionale già ancora prima della conquista del *Milanesado* e ovviamente durante il periodo del dominio politico di Madrid».

La descrizione di questi canzonieri da parte di Giovanni Caravaggi apporta un contributo non solo allo studio di questo «cospicuo materiale letterario», ma allo studio dei rapporti culturali tra Italia e Spagna che avevano iniziato ad indagare

Benedetto Croce e Arturo Farinelli (ricordiamo con Caravaggi l'ampia ricerca del compianto amico Cesare Acutis sulla *Presenza del Romancero in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII*). I *cancioneros* «milanesi» comprendono florilegi di autori vari, noti e anonimi, ma anche raccolte personali di un solo autore. Mi sembra utile farne qui una succinta rassegna:

- Biblioteca Ambrosiana, S.N.V.III.17: *pliegos sueltos* stampati a Valencia tra il 1589 e il 1594, recentemente riprodotti in edizione facsimilare (accompagnata da uno studio) da María Cruz García de Enterría (*Pliegos poéticos españoles en la Biblioteca Ambrosiana de Milán*), «esemplari rarissimi, che anzi costituiscono l'unica testimonianza nota per più di cinquanta liriche». Si tratta di raccolte di testi di «orientamento popolare», attribuiti o attribuibili ad autori quali Juan del Encina, Luis de Góngora, Lope de Vega.
- Biblioteca Trivulziana, Ms. 990: «esempio pregevole di *cancionero* cortese» dell'inizio del XVI secolo, che conserva una selezione di testi quattrocenteschi e del primo Cinquecento, codice miscelaneo che include alcune opere in prosa e in cui «sono rappresentati poeti e narratori di notevole interesse come il marchese di Santillana [...] Juan de Flores e Diego de San Pedro».
- Biblioteca Ambrosiana, Ms. S.P.II.100: miscellanea spagnola che contiene un piccolo canzoniere di undici strofe di autori spagnoli (in parte anonimi) della seconda metà del Quattrocento trascritte dal Bembo per Lucrezia Borgia. Di mano di quest'ultima una canzone di Lope de Estúñiga: vedremo più avanti la puntuale ricerca condotta da G. Mazzocchi su questo manoscritto.
- Biblioteca Trivulziana, Ms. 1001: codice mutilo e lacunoso, dalla struttura miscelanea e composita, con inserite due brevi raccolte a stampa (1616 e 1619), che riunisce testi in spagnolo, italiano, latino, dialetto milanese e altri dialetti. Il codice è stato parzialmente utilizzato da C. Acutis che pubblicò quattro dei cinque *romances* in esso conservati. Dei testi spagnoli raccolti in questo *cancionero* vedremo più avanti l'edizione di A. Manera.
- Biblioteca Braidense Ms. AD.XI.57: una raccolta di rime seicentesche di carattere prevalentemente satirico appartenenti ad autori famosi quali Lope, Góngora, Quevedo; di grande interesse la presenza di poeti di origine ebraica, «una produzione poetica emarginata ma vivacissima, che, pur ripetutamente condannata dall'Inquisizione spagnola, riuscì a diffondersi in aree periferiche più tolleranti».
- Biblioteca Braidense, Ms. AC. VIII. 7: *Cancionero hispano-sardo* della fine del XVII secolo, studiato da Acutis che ne pubblicò venti *romances* e che, data l'ispirazione prevalentemente religiosa delle composizioni, dedusse «che il compilatore della raccolta fosse legato all'ambiente dei gesuiti». Non possediamo ancora un'edizione né una descrizione completa di questo codice.
- Biblioteca Trivulziana, Ms. 994: «un *cancionero* prevalentemente orientato verso la tradizione folclorica e strettamente legato alle tendenze della melica spagnola della fine del Cinquecento». Fu studiato da C. Acutis che ne pubblicò cinque *romances* inediti. Oltre ai succitati *romances* vi compaiono *glosas* di *romances* celebri, canzoni, *coplas* e *letras* per lo più anonime, due sonetti e un contrasto poetico in forma di dialogo amoroso; alcune di queste composizioni sono trasmesse

in Italia da altri testimoni (il *Cancionero* spagnolo della Classense di Ravenna e il *Cancionerillo musical* della Corsiniana di Roma) dove compare l'annotazione alfabetica del *trasteado*. Il codice costituisce un documento di grande importanza «sulla produzione melica che la moda spagnola andava diffondendo nell'Italia Settentrionale» e sull'«espansione del codice poetico *cancioneril*», in cui «è rappresentata dunque una vasta gamma di un repertorio fresco e frizzante, supporto ormai accertato anche di molte esperienze auliche del tardo Cinquecento e del primo Seicento». G. Caravaggi si sofferma ad osservare con gusto sottile alcune composizioni e la fortuna dei loro motivi.

- Biblioteca Trivulziana, Ms. 63: il ms. contiene un canzoniere sicuramente autografo di un autore spagnolo della seconda metà del Cinquecento che rielaborò «modelli dominanti sui due versanti della sua cultura, il Petrarca e Garcilaso de la Vega». «La raccolta comprende una ventina di canzoni petrarcheggianti, più di centocinquanta sonetti (amorosi, politici e di circostanza) e qualche altra forma lirica (terzina, sestina, ottave, madrigali), quasi sempre riconducibili alla corrente del secondo petrarchismo spagnolo». Nel foglio 1° r. si legge: *Don Gonzalo de Paternoy y de Aragón a XIII / de junio año 1556 en Bolonia en el / Colegio de Hespaña [...]*. Sulla figura di Gonzalo de Paternoy y de Aragón, «finora sconosciuto come poeta», ha raccolto essenziali notizie G. Caravaggi, che trascrive e analizza finemente vari sonetti (tra cui cinque databili tra il 1558 e il 1564), alcune canzoni tra cui di particolare interesse mi sembra una (*Rheno que vas la una y la otra vanda*) che compare nel codice in due stesure, «caso esemplare di intertestualità poetica, poiché il richiamo alle *Rime* del Petrarca vi risulta esplicito in quasi ogni stanza»; e ancora una canzone (*Sobre un hermoso prado*) che attraverso Garcilaso risale sino al Petrarca, che mette in evidenza tre fasi redazionali, e ancora altre canzoni e sonetti in cui Gonzalo de Paternoy «mostra di conoscere a fondo quella tecnica di appropriazione delle *auctoritates* ancora largamente diffusa nella prima metà del secolo XVI attraverso le sottili variazioni della *glosa* poetica».

L'interesse di Giuseppe Mazzocchi si rivolge al ms. S.P.II.100 dell'Ambrosiana, una delle «gioie di interesse ispanico custodite dalle biblioteche milanesi». Il ms., accuratamente descritto da G. Mazzocchi, contiene nove lettere autografe di Lucrezia Borgia a Pietro Bembo e, di mano di lei, una *copla* di Lope de Stúñiga; una quartina in spagnolo del Bembo e versi spagnoli di mano del Bembo (più un brevissimo testo italiano di questi). Le lettere di Lucrezia furono edite dal Gatti nel 1859, mentre i versi di mano del Bembo vedranno la luce nel 1883 sul «Giornale di Filologia romanza» ad opera del Teza, che li attribuiva allo stesso Bembo: una segnalazione di Carolina Micaëlis de Vasconcellos al Teza lo farà ricredere (molti di questi versi compaiono infatti nel *Cancionero General* del 1511). Da ultimo si occupò di questo ms. Pio Rajna che chiarì il sistema di citazioni bembesco e attribuì al Bembo la quartina precedentemente creduta di Lucrezia. Mazzocchi individua ben sette *cancioneros* manoscritti e dodici a stampa (dieci edizioni del *Cancionero General*) in cui compaiono molte delle composizioni da cui il Bembo attinge (è da notare che assai raramente il Bembo trascrisse l'intera composizione, bensì, dopo aver scritto il primo verso, di seguito citò i versi che gli interessano).

Mazzocchi ci dà i testi del ms. ambrosiano in edizione diplomatica (emendando a volte la lezione proposta dal Rajna), la relativa attribuzione, l'elenco dei testimoni in cui compare la composizione e le eventuali varianti; da notare che tre delle citazioni del Bembo non trovano corrispondenza in nessuna delle raccolte a noi note. Al foglio 13 del ms. «sono attestate le fasi di elaborazione, da parte del Bembo, di una quartina spagnola a rime alterne» il cui «esito definitivo» compare al foglio 11. Nel denso studio conclusivo Mazzocchi prova che il materiale che servì al Bembo «doveva essere vicinissimo a quello utilizzato da Hernando del Castillo». Non posso, per ragioni di spazio, riferire delle altre puntuali annotazioni di Mazzocchi su questa «antologia» spagnola di mano del Bembo che rappresenta «un fossile prezioso e illuminante sulla diffusione dei testi raccolti da Hernando del Castillo prima dell'apparizione della grande stampa di Valenza».

Anna Manera pubblica qui i testi spagnoli del codice 1001 della Biblioteca Trivulziana, annotandoli e, nel caso di corrispondenza con altri canzonieri fornendone le varianti (e integrandone, in corsivo, sulla base di altre testimonianze, gli eventuali versi mancanti). Al centro dell'edizione di A. Manera si raccolgono, «in un piccolo sottinsieme testuale, alcuni componimenti satirici, genericamente riconducibili alla paternità di Don Juan de Tassis y Peralta, Conde de Villamediana» che si innestano in una «tradizione manoscritta affollatissima e ancora parzialmente inesplorata» che purtroppo rimane tale perché A. Manera non ha potuto esaminare la maggior parte delle testimonianze. Sarebbe augurabile che la studiosa, superate queste difficoltà, potesse fornirci un'edizione critica di questi testi. Il lavoro svolto da A. Manera è comunque assai puntule e di grande interesse.

Il saggio conclusivo di Gabriele Morelli sulle relazioni letterarie dei Marchesi del Vasto, Alfonso d'Avalos e Maria d'Aragona, pur non riguardando direttamente la produzione *cancioneril* spagnola conservata nelle biblioteche milanesi, si inquadra in questo volume nel suo più vasto intento, quello di far luce sui rapporti culturali tra Italia e Spagna e in particolare sulla «realità culturale milanese del primo Cinquecento» sinora ben poco conosciuta.

Alfonso d'Avalos viene nominato governatore dell'ex ducato di Milano nel 1538: «nella raffinata corte milanese del Marchese del Vasto, alla cui generosa opera di mecenate e amante delle lettere era dovuta la rinascita culturale della città, [...] accorrevano numerosi artisti e letterati [...]» italiani e spagnoli (tra questi l'Aretino, Bernardo Cappello e Gerolamo Muzio le cui relazioni — tempestose per quanto riguarda l'Aretino — col Marchese del Vasto si sofferma ad esemplificare G. Morelli). «La figura di Alfonso d'Avalos va quindi anche considerata quale importante intermediario tra due culture e due lingue [...]»; letterato egli stesso ha lasciato una notevole produzione poetica ed epistolare (in italiano) di cui dà uno *specimen* G. Morelli pubblicando qui nove sonetti inediti dal codice n. XIII. D. 22 della B.N. di Napoli.

Minuziosi e puntuali indici e un'ampia bibliografia completano il pregevole volume.

Marcella Ciceri

Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*. Edizione, introduzione e note di Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 1987-1988, 2 vols., pp. 1807.

Finalmente possiamo accedere al testo del primo e più famoso dei «libros de caballerías» castigliani in un'edizione che unisce l'affidabilità di un rigoroso lavoro filologico alla (per quanto possibile) maneggevolezza del formato. Si può sperare che in questa forma l'*Amadís* trovi un maggior numero di lettori anche tra i non addetti ai lavori; per lo studioso di letteratura spagnola questa edizione viene comunque a colmare una lacuna. L'edizione su cui ci si basava finora, infatti, quella di E.B. Place, risale ormai a vent'anni fa, e non offre assolutamente un testo affidabile (si veda la rec. di R. Walker in «Romance Philology» XXXIII,3, 1980). Ora qualsiasi studio sull'*Amadís* può partire da questa edizione, basata, come la precedente, sul testo pubblicato a Saragozza da Jorge Coci nel 1508, riprodotto però con criteri molto più rigorosi attraverso il confronto con le edizioni successive di Roma 1519 e di Siviglia 1526. Non è quindi un testo critico in senso stretto, ma il testo dell'edizione più antica pervenuti, depurato attentamente dagli errori.

Questo lavoro meritorio è preceduto da una ponderosa introduzione (più di 200 pagine), che informa il lettore sul contesto letterario e storico nel quale l'*Amadís* si situa, ed analizza l'opera secondo vari aspetti tecnici e tematici, servendosi dei risultati di un precedente studio del curatore, *Amadís, heroismo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa, 1979. Si va dalla ricostruzione delle diverse tradizioni cui l'*Amadís* si può ricollegare, al problema della data e del paese d'origine dell'opera; si seguono poi alcune linee d'analisi interne al testo, come il rapporto tra narratore, testo e lettore, il sistema dei personaggi, le strutture dello spazio e del tempo. Questa volontà di analizzare il testo dal di dentro è tutto sommato preziosa, perché abbastanza recente nella storia della critica sull'*Amadís*, tesa per molto tempo a focalizzare grosse questioni «esterne» (datazione, lingua d'origine, varie versioni e possibili fonti) e solo ultimamente rivoltasi a porre le basi per una visione più analitica del testo (si pensi ai lavori di A. Duran e F. Pierce).

Entrando nel merito dell'introduzione, proprio la prima parte, quella in cui il curatore ricostruisce la «configurazione» dell'*Amadís*, il concorrente cioè di diverse tradizioni e fonti dirette alla costruzione dell'opera, risulta meno persuasiva. Il vasto quadro tracciato, che ripercorre la tradizione arturiana e quella della leggenda di Troia, rischia di essere un po' troppo *Amadís*-centrico, appiattendolo e mortificandolo secoli di ricchissima storia letteraria e umana. Non si vede, nella ricostruzione di Cacho Bleuca, pur così esatta e particolareggiata, la vita delle forme letterarie e lo spessore storico di essa; il processo di trasformazione che investe quest'universo letterario lungo i secoli, nell'intreccio degli scambi intertestuali e dell'influirsì reciproco dei generi; il legame con la vita degli uomini, l'entrare a far parte dell'immaginario collettivo di nuovi motivi e leggende; e come in tutto questo si inserisca l'intervento vivo di grandi personalità letterarie che apportano innovazioni e imprimono spostamenti ideologici. L'opera di Chretien de Troyes, per esempio, è trattata come un anello della catena che porta all'*Amadís*, senza metterne in evidenza

l'importanza capitale nella strutturazione artistica ed ideologica del mondo arturiano. Lo stesso si può dire per il *Lancelot en prose*, per il quale il rilievo dato al sistema delle profezie come asse compositivo rischia di oscurare aspetti altrettanto importanti (p. 28).

Un apporto ragguardevole, comunque, in questa parte, risulta essere il paragrafo che concerne la relazione creata da Montalvo tra il testo rielaborato e le glosse didattico-morali di commento, spesso trascurate dai critici; l'accostamento con la trattatistica medievale sull'educazione del principe appare rivelatore, come anche innegabile risulta il rapporto con il *De casibus* di Boccaccio.

Il capitolo seguente, su *Datación e autoría*, riesce a far chiarezza nell'ingarbugliato terreno delle ipotesi sull'origine del romanzo, esaminando tanto gli argomenti, pertinenti anche se non conclusivi, a favore della tesi portoghese, quanto gli elementi più concreti che testimoniano un'antica redazione in castigliano, diversa forse dall'*Amadís* in tre libri che circolava alla fine del XIV secolo e dai frammenti copiati verso il 1420 che conserviamo. Chiaro è anche il breve studio sulla figura di Montalvo e convincente la collocazione del suo rifacimento nel decennio 1482-92.

Più problematico risulta, invece, il capitolo successivo, in cui viene discusso il problema assai interessante del *genre* a cui ascrivere l'*Amadís*. La questione si è posta da un lato, per la terminologia critica castigliana, proprio in senso letterale, lessicale, data l'impossibilità di adottare il termine francese «roman» che indicava ormai un altro genere narrativo, il «romance»; e dall'altro, dal punto di vista delle poetiche dell'epoca, che si imbattevano malvolentieri in un genere nuovo, non previsto nel sistema aristotelico, e che i moralisti sentivano come irreligioso e licenzioso. Per questo Montalvo conia la sua propria definizione di «historia fingida», distinta dalla storia vera in quanto consapevolmente finge i suoi personaggi e le sue vicende. Come Cacho Blecua pone in evidenza, il rapporto di vicinanza con la storiografia è uno dei nodi più spinosi che si presentano a chi voglia occuparsi dello statuto assunto in quest'epoca dalla finzione narrativa; per l'*Amadís* ci si può basare oggi sulle conclusioni di J.D. Fogelquist, *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid 1982 (cfr. rec. di E. Pittarello, in «Rassegna Iberistica» 17, 1983), la proposta del quale, di cercare di risolvere le ambiguità della narrativa dell'epoca di Montalvo utilizzando oggi la sua terminologia, appare tuttavia poco consigliabile. Ciò che è presente nello sforzo di definizione di Montalvo, più che una proposta terminologica, sembra essere il tentativo di costituzione di uno spazio di autonomia della finzione narrativa, al fianco della Storia, ma separata da essa; il farsi largo, insomma, della finzione in prosa, genere onnivoro destinato a divenire dominante.

La parte più interessante e più nuova dell'introduzione è senza dubbio quella riguardante la struttura interna dell'opera. Il capitolo sul *narratore* prende in esame quell'antichissimo procedimento, che diventa poi caratteristico dei «libros de caballerías», per cui il libro viene detto tradotto da un antico manoscritto casualmente ritrovato; in questo modo nell'*Amadís* la voce narrativa si colloca a diversi livelli: c'è il Maestro Elisabat, storico attendibile in quanto testimone dei fatti; c'è il manoscritto greco, autorevole per la lingua e per l'antichità; nelle *Sergas* c'è anche una giovane traduttrice supportata dall'autorità di Uganda. C'è perfino un lettore che ha voce in capitolo sullo scioglimento di un nodo narrativo. Tutto ciò potrebbe pre-

ludere ai noti giochi cervantini sul rapporto problematico tra Storia e finzione, se non fosse che qui l'artificio resta avulso dal racconto; Montalvo non sa sfruttare a fondo le strutture che ha edificato (come del resto gli autori di «libros de caballerías» che lo seguiranno), della cui potenzialità ironica non è possibile che non si sia reso conto, quando nel prologo accosta la sua definizione dell'«historia fingida» alla fandonia del manoscritto ritrovato: quest'ultimo viene usato con tutto il suo portato di autorevolezza storica, per fingere di autorizzare un libro finto, che tutti, autore e lettori, riconoscono come finto, travestito da vero. Ciò, del resto, fa parte del patto narrativo, vecchio quanto il mondo, di chi dice «ora ti narrerò una storia vera» (si ricordi la *Storia vera* di Luciano).

Cacho Blecua evidenzia anche (p. 100) il procedimento mediante il quale il narratore onniscente restringe a volte il suo punto di vista a quello di un personaggio, creando così una tensione, un'attesa, perché il lettore non sa più di quanto sappia il personaggio stesso (è la focalizzazione interna di Genette). Si deve notare però che questa tecnica narrativa era già ben radicata nella tradizione arturiana: si veda nel *Chevalier de la charrette* come la comparsa in scena di Lancillotto sia descritta solo attraverso il punto di vista di Galvano.

Nel capitolo successivo, «Adventuras y maravillas», è ben delineata la struttura interna dell'*Amadís*, tipica del racconto di avventure, fatta di equilibri che si rompono e si ricreano, per essere spezzati nuovamente, in un movimento che tiene desta l'attenzione dei lettori (-uditori, aggiunge sempre giustamente Cacho Blecua) con sempre nuove sorprese. Nella sequenza delle avventure l'amore ha il ruolo di motivazione fondamentale, ed il meraviglioso prende forma in profezie e sogni che funzionano da asse di strutturazione del racconto. Molte le osservazioni interessanti, come quelle sulla funzione aggregatrice della corte, sull'evidente discontinuità tra il secondo e il terzo libro, sul carattere un po' posticcio del matrimonio segreto, sullo sviluppo delle abilità retoriche di Amadís nell'ultima parte del romanzo.

*I personaggi*, a cui è dedicato il capitolo successivo, sono tipi, più che veri individui. Cacho Blecua trova giustamente le chiavi per la loro comprensione nel concorrere di tre substrati, quello mitico, quello della tradizione letteraria e quello socio-storico, e segue le figure dei protagonisti attraverso i momenti chiave del loro percorso vitale, la nascita, l'investitura, e l'acquisizione di un nome.

Il taglio descrittivo operato mediante le categorie di spazio e di tempo, adottato nei due capitoli successivi, appare particolarmente rivelatore. *Lo spazio*, che non è concepito con il realismo dell'osservazione, ma come luogo funzionale all'avventura, segue gli spostamenti del «caballero andante». La corte, spazio di riunione, inattività a riposo, si contrappone ai *loci amoeni* dell'amore e ai luoghi selvaggi (foresta, isole misteriose) dell'avventura. *Il tempo* in cui si svolge la storia è anteriore a quello di Artù, un tempo mitico di pienezza della cavalleria. Cacho Blecua analizza la disposizione temporale dell'opera, che prende le mosse *ab initio* dai genitori dell'eroe, e utilizza spesso il procedimento dell'*entrelacement*, soprattutto nei primi due libri. La centralità dell'avventura porta il narratore ad indugiare nel racconto degli avvenimenti avventurosi, ed scivolare velocemente nei punti in cui «non succede niente»; si tratta di un mondo particolare di maneggiare gli effetti di durata (Genette), cui si dovrebbe prestare più attenzione anche nella seconda parte dell'opera,

dove tutto sembra svolgersi più lentamente a causa del rallentamento del tempo della storia in lunghe scene dialogate.

Per quanto riguarda il capitolo sulla *lingua e lo stile*, sono giuste le osservazioni di Cacho Blecua sulla stilizzazione e la monologicità del linguaggio di Montalvo, e sull'accresciuta importanza dell'amplificazione retorica nel III e IV libro, dove Amadís e i suoi compagni ostentano la squisitezza della loro conversazione cortigiana. L'introduzione si conclude con un capitolo sulla *ricezione* dell'opera, che informa sull'enorme diffusione che ebbe l'*Amadís* e sull'influenza che esercitò come esempio di comportamento cortigiano e guerriero; aggiungerei a questo riguardo che il modello proposto dai «libros de caballerías» influenzò l'esercito spagnolo non solo nel Nuovo Mondo, ma anche nelle guerre d'Italia (si veda R. Puddu, *Il soldato gentiluomo*, Bologna, Il Mulino, 1982).

Le note al testo sono numerosissime e, oltre ad evidenziare le correzioni apportate e le varianti delle altre edizioni prese in considerazione, illuminano aspetti diversi, linguistici ma anche storici, letterari e tecnici. Il lavoro fatto, nel confronto di testi e nella ricerca di letteratura storica e critica che apporti chiarimenti nei più vari aspetti dell'opera, è imponente. Ci sono note che spiegano usi, concetti e particolari della vita medievale oggi sbiaditi; note che confrontano l'*Amadís* con la tradizione letteraria che lo precede, per trovare le radici di certi temi e motivi; e con la letteratura ad esso contemporanea, alla ricerca di somiglianze e differenze; o con testi che ne chiariscono aspetti giuridici e morali, come *Las Partidas* o la *Glosa al Regimiento de Príncipes*. Chacho Blecua è sempre molto attento al sostrato mitico, al significato simbolico di certi gesti e oggetti; chiarisce i riferimenti classici filtrati attraverso la letteratura medievale; chiarisce il lessico, nota gli usi sintattici medievali e quelli tipici di Montalvo; soprattutto è molto attento alla struttura narrativa ed alle tecniche della narrazione, evidenziando parallelismi strutturali e tematici, l'abilità degli autori nell'uso di particolari procedimenti narrativi, la funzione di certi elementi della narrazione nel loro contesto gli effetti che creano. Sottolinea inoltre i cambiamenti che si possono avvertire tra i primi due libri e gli altri due, lo slittamento ideologico da una poetica «laica» ad una più ricca di preoccupazioni morali e religiose, il cambiamento della struttura delle avventure e dello spazio, il mutamento nel carattere dei personaggi, l'emergere di nuove tecniche narrative.

Nondimeno, nelle note, termini come «muchedumbre» (pp. 885, 966) e «certidumbre» (p. 891), ancor oggi comprensibili, sono stati trattati con una diligenza un po' eccessiva; altri termini, piuttosto, avrebbero forse meritato una discussione: se viene spiegata, per esempio, la giusta accentuazione di «Floyan» (p. 20), diversa da tutti gli altri nomi propri in «-án», non è preso in esame l'accento di «Madasi-ma», che tutti i commentatori del *Chisciotte* considerano parola sdrucchiola: così anche l'erudita nota sul territorio immaginario di «Sansueña» (n. 13 a p. 531) non accenna alla molteplicità di soluzioni proposte nei secoli dalla critica per un nome di così controversa identificazione, riportando solo il pur autorevole commento di Menendez Pidal.

In conclusione, la fatica di Cacho Blecua viene a rimpinguare felicemente il piccolo gruppo delle edizioni annotate di «libros de caballerías» pubblicate finora (il *Tirante*, di Riquer; il *Palmerín*, di Di Stefano, e l'*Espejo de príncipes y caballeros*, di

Eisenberg, a cui sono da aggiungere alcune tesi di PhD inedite). Oltre a divenire un punto di riferimento obbligato per gli studi sull'*Amadís*, si pone come modello utilissimo per l'auspicata edizione di tanti altri libri dello stesso genere. Nel lettore rimane il rispetto e l'ammirazione per la mole di lavoro che questa edizione presuppone, e l'auspicio che altri infaticabili coraggiosi intraprendono imprese simili.

Anna Bognolo

Jesús Gómez, *El diálogo en el Renacimiento*, Madrid, Edit. Cátedra, 1988, pp. 236.

Afirma Antonio Prieto que «la forma literaria del diálogo está entre las prácticas más y más diversamente cultivadas del Renacimiento» (*La prosa española del siglo XVI*, vol. I, Madrid, Cátedra, 1986, p. 99). No puede, pues, menos que extrañar el olvido en el que se ha tenido por mucho tiempo el estudio de una forma literaria en la cual se expresan algunas de las obras maestras de la literatura renacentista española. Sin duda a ello ha contribuido decisivamente la dificultad de estudiar un género al que pertenecen obras tan distintas entre sí como el *Diálogo de la lengua* de J. de Valdés, el *Diálogo de la dignidad del hombre* de Pérez de Oliva, el *Jardín de Flores curiosas* de A. de Torquemada, *De los nombres de Cristo* de Fray Luis de León y el anónimo *Viaje de Turquía*, por citar sólo algunos de los ejemplos más notables del siglo XVI. A esta dificultad se une el hecho de que los tratados teóricos de la época sobre el género fueron posteriores a su propio desarrollo y a menudo tuvieron más en cuenta a los tratadistas y a los modelos clásicos que a los coetáneos, lo que produjo un importante desfase entre teoría y práctica literaria.

El autor del siglo XVI se encontraba a la hora de escribir un diálogo con que éste era un género que, a pesar de tener una larga tradición anterior, clásica y medieval, le permitía una gran variedad de posibilidades tanto formales como temáticas a la hora de expresarse. En efecto, a pesar de la existencia de diversos paradigmas dialogísticos que podían ser imitados — principalmente Platón, Cicerón y Luciano — lo cierto es que el autor de diálogos renacentista elegía una forma literaria con la cual o bien podía representar un discurso doctrinal mediante dos personajes arquetípicos (uno realizaba la función del maestro que está en posesión de la verdad y la enseña y otro la del discípulo que pregunta y aprende), que mantienen un diálogo cuyo desarrollo depende de la doctrina expuesta y cuyo final está previsto de antemano; o bien abandonaba en mayor o menor medida ese modelo, eliminando o disminuyendo el carácter doctrinal, en favor de la representación ficticia de una conversación entre personajes caracterizados individualmente de tal manera que el diálogo se desarrolla con espontaneidad, sin condicionantes previos.

Generalmente son estos últimos, que Jesús Gómez denomina «de circunstancias», los que presentan un carácter literario más importante y, por tanto, los más interesantes artísticamente hablando. Para lograr esa potenciación del elemento li-

terario los autores utilizan diversas posibilidades: la introducción de personajes anómalos psicológicamente hablando o, más habitualmente, utilizando elementos narrativos (disgresiones, cuentecillos) o dramáticos (acotaciones, monólogos, apartes). Esto no quiere decir, ni mucho menos, que entre los del primer tipo no se diesen abundantes ejemplos de obras literarias válidas.

Es evidente que un género que tradicionalmente había estado unido a la transmisión de conocimientos y doctrinas tenía que ser objeto de especial interés por parte de todos aquellos que pretendían propagar sus ideas mediante la literatura. Así se explica el gran número de diálogos erasmistas que se produjeron en el Renacimiento español, lo cual se vio favorecido por el hecho de que el propio Erasmo había usado del diálogo y se había convertido así en un modelo más a la hora de realizar la *imitatio*. La utilización del género por parte de los erasmistas fue tan frecuente que se produjo una cierta identificación entre diálogo y erasmismo, lo que le atrajo la sistemática desconfianza de la Inquisición. Y ello a pesar de que fueron muy numerosos los autores que utilizaron el diálogo didáctico como medio para defender la ortodoxia y los valores establecidos. No se puede, pues, cometer el error de identificar el diálogo con un movimiento cultural o ideológico determinado. El diálogo es una forma literaria más como pueden serlo la novela o el drama y, si bien demostró ser más apta que otras para la expresión de contenidos didácticos, no debe pensarse que está indisolublemente unido a ese tipo de literatura. Como tampoco puede decirse que por el hecho de que su momento de mayor desarrollo coincidiese con el Renacimiento mantenga algún tipo de relación de dependencia hacia ese período histórico ya que como tal género existió antes y después.

Todas las características temáticas y formales del diálogo didáctico renacentista, que aquí sólo hemos esbozado, y su desarrollo histórico y evolución durante el siglo XVI, son estudiadas en profundidad en este excelente trabajo de Jesús Gómez, que viene a ser un momento importante en el progresivo interés que la crítica está demostrando por el diálogo tanto como género como por sus obras más representativas. Dos noticias más sobre este trabajo: el importantísimo material de notas y bibliografía que el autor pone a nuestra disposición, y la adición al final de un catálogo bibliográfico de los diálogos que se produjeron en España durante el siglo XVI, que viene a completar los existentes hasta hoy día.

Jaime Martínez

James A. Parr, *Don Quijote: An Anatomy of Subversive Discourse*, Newark, Juan de la Cuesta - Hispanic Monographs, 1988.

Il lavoro di Parr si colloca in quel filone della critica sul *Don Quijote* che si è concentrato nello studio delle tecniche narrative, (si pensi alle opere di Ruth El Saffar, John J. Allen e Howard Mancing), ed ha il merito di porre in un quadro semiotico complessivo e congruente aspetti del *Don Quijote* che erano stati affrontati nel dibat-

tito recente in modo più frammentario e da punti di vista a volte incommensurabili fra loro. L'esame della struttura delle voci narrative, della relazione tra autore implicito e lettore, della costruzione testuale dei personaggi sfocia poi in quella che è l'ipotesi principale del libro, l'appartenenza generica dell'opera di Cervantes alla tradizione della satira menippea di stampo oraziano, senza per questo negare la sua funzione di ponte verso il romanzo moderno.

Il libro si struttura in quattro parti. La prima, *Anatomy of Discourse*, è uno schema completo e acuto della struttura delle voci narrative che si succedono nel *Don Quijote*, della loro gerarchia e della loro funzione. Parr polemizza con la critica che ha voluto dare troppo peso al ruolo di Cide Hamete Benengeli, il quale non è altro che una presenza evocata da un'altra voce narrante. È questa voce (battezzata «supernarrator»), che emerge alla fine del cap. 8 e si riferisce alle altre in terza persona, quella che assume il ruolo di «editor» dell'intero testo, e si intromette con i suoi commenti lungo tutta l'opera. L'effetto più interessante del gioco di scatole cinesi che Cervantes mette in scena con l'avvicinarsi dei narratori è però la critica radicale dell'autorità narrativa: ogni nuova voce è concepita per minare l'autorità della precedente, prendendosi gioco di essa, fino a togliere credibilità alla stessa pagina scritta.

Il lettore fiducioso viene portato così a dar credito ad ogni nuovo narratore, per venire poi disincantato e spinto a riflettere sulla propria credulità. La seconda parte, *Dialectical Discourse*, affronta la relazione che il testo nel suo complesso (l'autore implicito in esso, «inferred», come preferisce chiamarlo Parr) instaura con il lettore. Il lettore sprovveduto è continuamente preso di mira dall'ironia dell'«inferred author», ironia che implica l'esistenza di un rapporto di complicità con un lettore competente, «discreto», in grado di comprenderla, con il quale lo sprovveduto è invitato a sforzarsi di coincidere. Anche le strategie che sembrano sovvertire la comunicazione, le trasgressioni temporali e le violazioni di livello narrativo, possono contribuire alla «post-graduate education of the discreet reader» (p. 55), che impara a proprie spese a tenere la giusta distanza dai narratori, dal protagonista, e dal testo stesso. L'autore implicito è un giocoliere che mina continuamente anche la propria autorità, riducendo tutto il testo a paradosso, parodia, sovversione.

I personaggi inoltre (III parte, *Mimetic Discourse*) non vanno considerati come esseri viventi, come certa critica «romantica» ha fatto e continua a fare. Sono fasci di caratteri, non sempre coerenti, anzi discontinui secondo le necessità del racconto; nel caso di Don Chisciotte poi la parodia insidia ciò che costruisce: la ricerca del vero nome, per esempio, è analoga, nella sua potenzialità destrutturante, alla ricerca del testo autentico che le varie voci narrative mettono in scena. Come nel quadro di Magritte «Ceci ce n'est pas une pipe», l'autore implicito ci avverte «questo non è un uomo, ma un personaggio inventato». Un personaggio che il lettore è invitato a vedere con ironia, senza adesione: l'eccessiva simpatia per lui è una lettura «romantica», anzi, «chisciottesca».

A quale genere letterario allora si può ascrivere il *Don Quijote* (IV parte, *Discourse of Anatomy*)? Contro le tesi difese da E.C. Riley, John J. Allen e Daniel Eisemberg, Parr sostiene che «the text forms part of a continuum that may properly be designated a theoretical genre and that, though it does likely derive in part from

the epic, it is at least equally indebted to the Socratic dialogue combined with the Menippean satire» (p. 126). Non un romanzo, quindi, ma un'opera composita che lo precorre e lo genera, summa di una tradizione antica fatta di elementi epico-romanzeschi e della loro parodia, ma anche delle strutture della satira oraziana. Devo dire che il confronto con i paradigmi del genere satirico offerti dagli studi di Bachtin, Sacks e Highet non appare sempre convincente; e gli obiettivi della satira segnalati, l'evasione utopistica dalla realtà, la lettura ingenua e il cattivo uso del tempo libero, appaiono un po' meschini. È vero però che non è lecito chiedere al *Don Quijote* di rispondere ai requisiti del romanzo realistico moderno, e che da questa pretesa sono nate delle letture sbagliate. Per i contemporanei di Cervantes il *Don Quijote* era una parodia di «romance» attuata con i modi dialogici della satira menippea (si veda la definizione di anatomia o satira menippea di N. Frye); l'opera di Cervantes che più gli assomiglia è il *Coloquio de los perros*. D'altra parte, ora, retrospettivamente, possiamo considerarlo un romanzo: non certo un romanzo realistico, ma un «self-conscious an self-questioning novel» (p. 151).

Per concludere, nonostante alcuni accenti troppo marcati (l'ipostatizzazione delle figure dei narratori; l'esagerato svilimento del personaggio di Don Chisciotte, la cui grandezza simbolica penso debba essere riconosciuta anche da chi si dichiara antiromantico; l'importanza data a pretesi obiettivi della satira come il cattivo uso del tempo libero, che sembra piuttosto qualcosa di accidentale nel tessuto del romanzo), il lavoro di Parr è intelligente, brillante e ricco di suggerimenti, e la sua proposta di tener conto anche dell'elemento della satira menippea nella composizione del *Don Quijote* merita attenzione.

Anna Bognolo

Emilio Hidalgo-Serna, *Baltasar Gracián. La logica dell'Ingegno*. Prefazione all'edizione italiana di Stefano Benassi, Bologna, Nuova Alfa Editrice, 1989, pp. 240.

Con forse tardiva, ma spesso quasi febbrile sollecitudine, l'editoria italiana si è accorta dell'opera di Baltasar Gracián. Ora, dopo la preziosa iniziativa del Centro Internazionale Studi di Estetica di Palermo, diretto da Luigi Russo, per il quale Giulia Poggi, con la consulenza scientifica ed il coordinamento di Blanca Perrián, ha curato nel 1986 la prima ed integrale traduzione italiana dell'*Agudeza y Arte de Ingenio*, le ristampe ad opera dell'editrice Guanda di Parma delle «vecchie» traduzioni di Antonio Gasparetti dell'*Oráculo Manual y Arte de Prudencia* (1986) (pubblicato per la prima volta nel 1967 dai tipi di B.U.R.), de *El Héroe* ed *El Discreto* (1987) (pubblicati per la prima volta nel 1962 dalle Edizioni Paoline di Roma) ed una fioritura, non rigogliosissima, ma apprezzabile, di interventi, si va forse consolidando una stagione di fermento per la ricezione italiana del gesuita spagnolo.

Dopo gli esiti ricordati non può non ritenersi opportuna l'apparizione, in lin-

gua italiana, del libro di Emilio Hidalgo-Serna, la cui prima edizione con il titolo *Das ingeniose Denken bei Baltasar Gracián. Der «concepto» und seine logische Funktion* è apparsa nel 1985 presso Wilhelm Fink Verlag. Lo scopo di questo libro, esplicitamente dichiarato dall'autore, è quello di sfatare alcuni pregiudizi che impediscono, ed hanno a lungo impedito, di valutare e comprendere correttamente la pregnanza filosofica dell'*ingegno*.

Dopo aver rievocato con indubbia efficacia storiografica quanti hanno ridotto l'*ingegno* a mera espressione ornamentale o a sterile effettualità pratico-meccanica (cfr. pp. 43-87), il fulcro dell'analisi di Hidalgo-Serna è appunto rappresentato dal tentativo di *mostrare* l'operare dell'*acutezza* «come un nuovo modo di conoscere, come un'originale modalità dell'"ingegno" di esprimere l'*aletheia* che si rivela con l'aiuto di metafore plastiche e di *conceptos* immaginifici» (p. 27). In altri termini, nel processo cognitivo dell'*ingegno* è possibile ribaltare le sistemazioni teoriche precedenti, spostare gli accenti e dislocare sotto altre latitudini ed ascendenze la ricca e complessa matrice dei concetti costitutivi di tutta l'opera del gesuita aragonese.

Infatti, nella pregnanza filosofica dell'*ingegno*, «l'atto dell'intendimento che esprime la corrispondenza che si può instaurare tra gli oggetti» (B. Gracián, *L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno* cit., II, p. 37), coabitano — e non invano per i latini l'*ingenium* era sinonimo di natura — l'uomo, la natura, l'essere e la verità. Entro questa stretta correlazione, la natura s'impone come prefigurazione e fonte del sapere ingegnoso (cfr. pp. 89 ss.). Ora, la natura e l'*ingegno* — senza il quale peraltro la scoperta della prima è impensabile — rendono possibile all'uomo di avvicinarsi alla verità e alla bellezza e di poterle *esprimere*. In questo transito paradossale, la natura da una parte nega all'uomo, diversamente dagli animali, un vitale tessuto di conoscenze essenziali, dall'altro costituisce lo stimolo principale ed il primo intervento dell'*ingegno*. Il plesso uomo-natura-ingegno è gravido di prospettive e di complicazioni. Da una parte le matrici gnoseologiche dell'*ingegno* palesano, lontano da ogni grido di angoscia e di pessimistica disperazione, una «chiara e ottimistica fiducia nel potere dell'uomo» (p. 91), dall'altra «soltanto questo ingegnoso approfondimento della natura procura all'uomo un solido sapere obiettivo e lo conduce verso l'estetica e la morale» (p. 116).

In quest'ottica, l'«uomo», attraverso una laboriosa e difficile conoscenza di sé e della natura — nella quale assumono consistenza cognitiva i termini *stupore*, *meraviglia*, *decifrazione* ..., in una parola, *desengaño* —, riesce ad esprimere nei *conceptos* le correlazioni ingegnose tra se stesso, gli altri, le cose e la natura. Tuttavia, se l'*ingegno* produce *conceptos*, dai quali e con i quali ogni *res* riceve senso e significazione solo in funzione del suo essere-con-le-altre, l'espressione capace di svelare, di decifrare le correlazioni, le relazioni di somiglianza, di differenza, di proporzione, etc., esistenti tra le cose risulta essere la «metafora ingegnosa». Il segreto e la forza delle «conceptuosas imágenes» risiede nella possibilità di *esprimere* ciò che è effimero e circostanziale, nonché l'ingegnoso e inseparabile abbraccio tra verità, bellezza e necessità, ovvero, come sostiene l'autore, «i tre obiettivi che il filosofo [Gracián] persegue, quello cognitivo, quello estetico e quello morale» (p. 123).

La peculiare costellazione gnoseologica del concetto graciano è articolata da Hidalgo-Serna a ridosso della differenza tra il filosofare aristotelico ed il pensiero

graciano. Solo per accennarvi, il fine che si è posto Gracián non è quello di *dimostrare* le essenze delle cose a partire da una *adaequatio* tra intendimento e *res*, ma di *mostrare* i distinti e singolari modi di connessione scoperti dall'*ingegno* e necessariamente verificati nelle «conceptuosas imágenes» create dall'*acutezza* a partire dalle circostanze (cfr. pp. 137-175). Assunti i concetti come rappresentazione della realtà nella quale si rispettano i rapporti relativi e kairotici della *res*, appare quindi legittimata la necessità di un linguaggio, e da qui l'identificazione graciana tra concetto ed acutezza, corrispondente alla stessa natura della facoltà che li genera. Tutto ciò, secondo l'autore, attesta in Gracián un nuovo modo di conoscere, di pensare, d'intendere non assorbito dalle regole del linguaggio assiomatico della ragione classica, insomma, un *método ingenioso* nel quale ogni singola cosa si compone di molteplici *correspondencias* espresse contemporaneamente in senso cognitivo ed estetico.

All'interno di questo schema generale, assodato che la trasposizione ingegnosa è in primo luogo un'attestazione in termini linguistici dei contenuti di verità e che «soltanto dal particolare è possibile una comprensione cognitiva, una percezione ingegnosa» (p. 166), diviene elemento insostituibile del procedimento ingegnoso di conoscenza il *buon gusto*. Questa metafora conoscitiva, quasi sempre ridotta a mero concetto morale o estetico, conferisce all'individuo «dotato» di conoscenza ingegnosa, ovvero in grado di «assaporare ciò che vi è di buono in ogni cosa», il concreto fondamento del suo «ser persona» (cfr. pp. 130-136). D'altra parte, la stessa originaria identità etimologica tra «sabor» e «saber» indica il carattere *selettivo* assunto dal *buen gusto* nell'individuale penetrazione cognitiva e nell'espressione della *res* e delle sue circostanze. Tralasciando le complicazioni inscritte nei rapporti tra conoscenza individuale e il lessico che si dipana dalla presenza dei «teatros del buen gusto» (cfr. pp. 188 ss.), il *buon gusto*, in virtù del suo essere anche risposta pratica ai bisogni del vivere, riconosce come insufficiente la sola avvertenza delle relazioni tra le cose. Diversamente dal pur *ingenioso hidalgo* cervantino (cfr. p. 195), la «persona» graciana, il suo *buon gusto* non solo vede ed osserva connessioni ma coglie il grado di «sabor» e di «saber» dei concetti, «degusta» il linguaggio acuto ed «elige» la «conceptuosa imagen» che meglio *esprime* la natura *kairotica* delle relazioni ingegnose. Proprio per questo, quale che sia la complessità di una ricerca ermeneutica ancora aperta, «è importante non dimenticare che questo metodo non si riferisce soltanto ai *conceptos*, ma è anche utilizzabile per tutte le azioni pratiche (morale), dunque per l'*agudeza de acción*, ed anche per l'*agudeza verbal* (estetica)» (p. 200).

Benché possa sorgere una certa perplessità, val la pena ricordare che il conclusivo capitolo circoscrive, a mo' di sbocco del «concettismo» del gesuita, un monologo de *La vida es sueño* di Calderón nella logica dell'ingegno graciano (cfr. pp. 205-222).

In conclusione, a partire da questa nostra *collatio* molto generale, si può dire che il libro di Hidalgo-Serna (corredato da un ricco apparato bibliografico al quale purtroppo sfuggono alcune significative porzioni dell'attuale panorama concettuale graciano, per esempio, le decennali analisi di B. Pelegrín e J.M. Ayala) contribuisce a «smontare» l'immaginario di un «moderno» che sarebbe giunto a definire se stesso entro una *forma*, una modalità di pensiero univocamente determinata, tale da consentire di cogliere e di organizzare la «modernità» e di ricondurla ad un'unica

«lógica». Su tale *incipt*, dovrebbe diventare effettivamente possibile condurre una problematizzazione non scolastica del pensiero graciano e ripristinare in quest'ultimo un oggetto di interrogazione non «pre-giudicato» dalle stratificazioni di senso deposte dalle esercitazioni critiche.

Felice Gambin

*El Diablo Verde*. Edición, introducción y notas de Pilar Quel Barastegui, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 270.

Es siempre de agradecer la publicación de textos inéditos y prácticamente desconocidos que, sin embargo, gozaron de gran popularidad en su época. Este es el caso de *El Diablo Verde* y de la mayor parte de las obras de teatro que la Colección «Tramoya», dirigida por E. Caldera, nos ofrece. Los textos de magia, si bien, en muchos casos, no tienen demasiado valor por sí mismos, resultan interesantes en cuanto que testimonian un período histórico, permiten al crítico y al curioso observar la evolución de los géneros literarios, así como las preferencias y gustos del público en términos de sociología de la literatura.

La pieza anónima el *D.V.* ofrece, a pesar de todo, un interés especial por tres motivos: 1) se trata de una «comedia de magia» que se representa y tiene éxito en un momento de decadencia del género, en la primera mitad del siglo XIX, 2) es una refundición de otra obra, *El Mágico y el Cestero*, y, sin embargo, tiene más éxito que su modelo. Se pueden apreciar, en la comparación entre ambas, los elementos que coadyuvan a la popularidad de una obra, y 3), conectando con lo anterior, en la refundición se aprecian ya algunos elementos románticos que permiten ver el texto como heredero de su tiempo. Hay que tener en cuenta que las refundiciones no se presentan, en la mayoría de los casos, como alternativas al modelo, y que a veces, eran apoyadas incluso desde el poder (sobre todo aquellas reelaboraciones con tendencia moralizadora). De todos estos problemas da cuenta la edición de Pilar Quel.

En el estudio inicial, de 66 páginas, se indica, en primer lugar, cómo acoge al público la obra, según las crónicas de la prensa diaria (el análisis sigue las pautas de los ya clásicos estudios de René Andioc). Resulta fundamental el testimonio de *El Correo Literario y Mercantil*, que cuenta cómo el *D.V.* se estrena con gran éxito el 14 de enero de 1830 en el Teatro de la Cruz. En la introducción se dan también interesantes noticias sobre la compañía que puso en escena la obra, sobre la maquinaria y decorados, fechas en que se mantiene en cartel, etc. La pieza que se publica ahora rivaliza en la escena madrileña con *La Pata de Cabra* de Juan de Grimaldi, que había sido estrenada un año antes. La prensa acusa de plagio al *D.V.* Pilar Quel pasa revista sucintamente a los paralelismos existentes entre ambas obras, y constata que existe una influencia de *La Pata de Cabra* sobre el *D.V.*, que se manifiesta de manera sutil a nivel lingüístico (chistes) y temático (algunos episodios), pe-

ro que no hay en absoluto copia exacta. Por el contrario, es el *D. V.* refundición de otra obra, la ya mencionada de *El Mágico y el Cestero*, que se había representado, con no demasiado éxito, en 1820. Y, en este sentido, la reelaboración del *D. V.* sobre su modelo se lleva a cabo buscando el éxito de público, siguiendo, sin duda, para ello, las pautas de *La Pata de Cabra*: se toma la vieja obra de *El Mágico* ... añadiendo más y mayores efectos de escena, incorporando maquinaria para tratar de conseguir un «espectáculo completo». No hay que perder de vista que la escena española estaba dominada entonces por el afán de lucro, lo que va en contra de la calidad estética.

Por lo que a la trama se refiere, confluyen en ella elementos de larga tradición literaria, como los amores del viejo ridículo por la joven. El *D. V.* cuenta la historia del pobre cestero Hacenday que, por salvar al Califa de unos malhechores es premiado con los servicios de un genio, el Diablo Verde. Este debe concederle todo «lo necesario» para vivir. Pero sus deseos van creciendo y, tras obtener a la esclava Zaída, lo que ella pide es ya desmesurado. El punto máximo se encuentra al querer despojar de su casa a un pobre pescador. Debe intervenir entonces el Califa para recordarles su condición primera y dejarlos sólo con lo necesario para seguir viviendo. Como fuente de la historia propone P. Quel un cuento oriental titulado *Lo Necesario y lo Superfluo*, traducido del francés en 1816 por Pedro M<sup>a</sup> de Olive e incluido en la antología de cuentos titulada *La Caravana*, pero apunta que el *D. V.* pierde de vista la fuente inicial por tratarse de una refundición: la única fuente próxima es, entonces, *El Mágico* ...

Es muy interesante la parte del estudio dedicada a la filosofía de la obra y a la función en ella de la magia. La comedia se basa en dos conceptos fundamentales: la idea del límite entre lo necesario y lo superfluo, y la insaciabilidad del ser humano. Esta segunda idea, como moraleja, proporciona al texto una finalidad instructiva, que era propia de la comedia moratiniana, y la hace aceptable para la censura. La obra invita además al conformismo, hace ver que los cambios de fortuna existen sólo en la ficción y que la ambición desmesurada es reprochable. Sin embargo, para no defraudar el horizonte de espera del espectador, el final ha de ser feliz, por lo que el castigo de los protagonistas es moderado. Se observa además cómo en la comedia se pone de relieve el deseo de grandeza y ambición de la mujer, por lo que según nuestros cánones es manifiesta la misoginia. Sugiere con agudeza P. Quel que éste podía ser un tema secundario ya que, al ser el conformismo la moralina de la obra, la elección de una mujer de un status social distinto implica ya un primer error del cestero.

En cuanto a la magia, es bienhechora en su actuación, no pone en tela de juicio ningún tipo de creencia. Actúa sólo para proporcionar características de «gran espectáculo» con la posibilidad de evasión y catarsis para el espectador. Entra dentro de lo que Caro Baroja llama la «trivialización» del género, que se produce en las primeras décadas del siglo XIX. Los personajes, por ello, dado que la obra prima la acción y los efectos mágicos, tienen una caracterización estereotipada. La novedad que presenta el *D. V.* respecto a las tradicionales comedias de magia es su intención moralizante y, conectando con el Romanticismo, algunas acotaciones presentes en el texto, así como la actitud existencial que mueve a los protagonistas.

La edición del texto ha sido realizada con arreglo a los criterios unificadores de la colección «Tramoya». P. Quel edita el único ms. que ha podido encontrar en la Biblioteca Municipal de Madrid, si bien afirma tener noticias de otros dos ejemplares quizás perdidos. Para los posibles «errores», variantes o «lagunas» del texto acude a la obra que sirve de base a la refundición, es decir, *El Mágico* ..., anotando las discrepancias a pie de página, salvo en ciertos casos «de leves errores» o «palabras que no respetan la concordancia y las repeticiones», que no considera oportuno mencionar. Se da también, en la introducción y notas, información relativa a indicaciones escénicas, de maquinaria y tramoya, así como las anomalías del ms., que parece haber sido copiado por distintas manos. El texto está modernizado en cuanto a acentuación, grafía y puntuación.

En definitiva, el trabajo pormenorizado de P. Quel cumple con satisfacción la tarea de dar a conocer esta pieza inédita de teatro de magia de la primera mitad del siglo XIX.

Ángela Pérez Ovejero

Jacques Issorel, *Fernando Villalón ou la rebellion de l'automne*, Perpignan, Université de Perpignan, 1988, pp. 736.

Publicate nel 1985 le *Poesías inéditas* e nel 1987 le *Obras* di Fernando Villalón, Jacques Issorel ci offre ora, dando alle stampe una parte della sua monumentale *thèse*, una lettura globale delle opere di questo poeta andaluso (1881-1930).

Prima delle ricerche a tappeto dell'ispanista francese e del suo intenso lavoro di ricostruzione testuale e scavo critico, Villalón mal si distingueva fra le grandi figure del '27 con cui fu in intimo e solidale contatto, e con cui condivise buona parte del suo cammino di poeta. Alla memoria dei più egli si presentava spesso come il raffinato e un po' pittoresco gentiluomo andaluso che coltivava la poesia con lo stesso sublime distacco con cui, ignorando ogni legge di mercato, allevava tori da corrida.

Il primo dei molti meriti del libro di Issorel è quindi quello di riscattare, in modo assai convincente, la centralità che ha in Villalón la poesia, sebbene ad essa egli giunga relativamente tardi (solo del 1926 — il poeta ha quarantacinque anni — è la pubblicazione della prima raccolta, *Andalucía la baja*). All'esercizio poetico egli si dedica con un impegno che basta a dimostrare i tormenti dell'atto creativo, già in parte documentati da Issorel nelle note alle *Poesías inéditas*, e consegnati alla parte non ancora divulgata del suo lavoro, l'edizione critica di tutta la produzione del poeta; anche la corrispondenza con i grandi poeti della generazione del '27 (particolarmente importante mi pare quella con Gerardo Diego) sull'essenza della poesia e sulla propria poesia distanziano Villalón dalla tipologia umana di una Andalusia da *sainete* cui superficialmente si poteva essere tentati di associarlo.

Eppure pochi artisti, come lui, hanno saputo interpretare profondamente l'essenza dell'anima andalusa e ne hanno scoperto le radici autentiche. Al di là della

banalità di una Spagna del Sud da cartolina turistica, Villalón, come dimostra in termini del tutto convincenti Issorel, va alla ricerca dell'Andalusia vera, quasi *infra-histórica*, e questo, come è evidente nella prima raccolta già allusa, mediante un recupero della vicenda andalusa nella sua totalità, dalla preistoria mitica alla cronaca ottocentesca. È un attaccamento intimo agli aspetti meno superficiali e transeunti della propria terra, che rende improprio, per Villalón come per tutti gli altri grandi artisti andalusi, parlare di provincialismo: la provincia si definisce infatti solo in rapporto ad un centro esterno con cui in vario modo ci si confronta, e questo non esiste per chi vive inserito in una cultura millenaria dai caratteri spiccatissimi e dall'indiscutibile nobiltà, e soprattutto talmente articolata da poter aspirare ad una superiore autonomia.

Con lo stesso rispetto e la stessa passione che portano l'occidentale ad accostare culture lontane, si richiede quindi all'esegeta di Villalón una conoscenza anche minuta di una realtà più distante da lui di quanto a prima vista non sembri; ma non è certo questa diversità ciò che muove Issorel e, dopo di lui, muoverà i lettori, che lo avranno a guida indispensabile. L'erudizione andalusa che Issorel sparge per il libro, con la stessa bonaria civetteria, poniamo, del competente che spiega all'infedele la struttura di una moschea, non è mai fine a se stessa, ma sempre volta a schiudere veli, ad aprire strade che rendano agevole la lettura del testo, che illuminino il rapporto (mai scontato, sempre critico) che con quella realtà il poeta instaura.

Non si legge insomma *La Toriada* (1928), seconda raccolta del poeta, per informarsi di tori e di *lidia*, ma è importante avere una serie di informazioni, spesso non correnti, per poterla capire, e specialmente per apprezzare gli elementi originali della visione del poeta: dalla inconsueta visione del toro alla considerazione globale della vocazione agricola della regione, con da un lato un interesse futuristico per la macchina (in questo caso quella necessaria ai lavori dei campi) e dall'altro una preoccupazione *lato sensu* ecologica.

Il lavoro di ricerca sul campo svolto da Issorel è di utilità innegabile (basti pensare alle note con cui correda i *Romances del 800*, la terza ed ultima raccolta), ma non meno prezioso è l'esame critico che, raccolta per raccolta, egli svolge, riuscendo a dimostrare (e mi sembra questo il risultato più solido della sua analisi) l'originalità del poeta, i tratti personali della sua voce. Se ad un lettore poco attento *Andalucía la baja* può sembrare modernista, Issorel dimostra, in modo convincente, che, al di là del debito con Rubén che tutti i poeti spagnoli dei primi decenni del secolo hanno, il libro, a livello contenutistico, ma anche formale, ha un accento particolare. Anche il gongorismo di *La Toriada* non è la passiva adesione alla moda vigente, ma ne appare piuttosto il consapevole ripensamento. Il linguaggio gongorino è ripreso in modo selettivo (e se ne nota l'influsso specie a livello sintattico), e la complessità della lingua (tale da rendere necessaria una versione in prosa, sul tipo di quelle ormai classiche di Dámaso Alonso per *Soledades* e *Polifemo*) non nasconde un disegno ideologico che ben la differenzia dai formalismi ventisettani più estremi. E anche i *Romances del 800*, più vicini alla contemporaneità e quindi, in potenza, ai sonagli della *pandereta*, di tipico hanno ben poco: basti considerare, con la guida di Issorel, le connotazioni ideologiche liberaleggianti e filorepubblicane che ne emergono e la ripresa del tutto autonoma, fino alla ricreazione, della cultura popolare.

In questa, come nella prima raccolta, il folclore andaluso affiora frequentemente, ed è notevole come il poeta né se ne lasci stravolgere (riducendosi a raccoglitore di testi), né lo stravolga (facendolo portatore di un messaggio intimo). Anche qui, insomma, e mi sembra la connotazione più evidente di tutta l'opera di Villalón, abbiamo un singolare rapporto fra un'individualità sempre presente, un occhio che sa scrutare in solitudine le cose, e uno spazio storico e geografico con cui questa individualità si identifica.

E dove emerge l'individualità è nell'organizzazione delle varie raccolte: se da una parte dei testi può venire una voce essenzialmente corale, è assolutamente individuale l'incremento di senso che ad ogni poesia viene dalla sua determinata collocazione. Issorel, con grande finezza, dimostra il significato profondo che assume il disporsi dei testi in ciascun libro. Che non si tratti di una forzata sovrapposizione alla volontà dell'autore lo dimostra non solo l'attenzione che i poeti coevi hanno per il disegnarsi delle loro raccolte (e il pensiero corre a Lorca, a Guillén ...), ma anche la storia dei *Romances del 800* che Issorel documenta studiando i vari manoscritti, in particolare un primo stadio di agglutinazione che la raccolta raggiunse con il titolo di *Andalucía la baja / 1927*. Non è questo l'unico caso, nel corso del saggio, in cui la ricostruzione ecdotica viene messa a frutto per lo studio critico, e ne escono confermati da un lato il rigore che segna sempre l'indagine di Issorel (il quale, ad esempio, ricorre anche volentieri allo studio statistico dei fenomeni stilistici), e dall'altro lo sforzo costante, al di là dell'ampiezza della ricerca dei dati e del loro ordinamento esatto, di capire l'arte e le ragioni dell'arte del poeta.

Da Jacques Issorel ci giungeranno sicuramente altri contributi sul poeta e l'uomo Villalón (magari, ci si può augurare, sulle prose), ma dobbiamo intanto essergli grati di questo *magnum opus* così necessario.

Giuseppe Mazzocchi

Gaetano Chiappini, *Bibliografia degli scritti di Oreste Macrí*, Firenze, Opus libri, 1989, pp. XII-119.

Dopo un' *Introduzione* che colloca sinteticamente l'opera di Macrí nel contesto della critica militante fiorentina dagli anni trenta e un sobrio profilo biografico, Chiappini raccoglie una minuziosa bibliografia, che risulta la vera guida per seguire gli sviluppi di tale opera. Non insisterò qui sull'area ispanistica, ben nota. I primi scritti ispanistici di Macrí sono del 1940, cioè sono alquanto posteriori alla, come saranno sempre inseparabili dalla, critica militante italianistica, poi largamente raccolta in quattro volumi, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, 1941; *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, 1956; *Realtà del simbolo*, 1968; *Studi sull'ermetismo*, 1988. Quest'ultimo è un «quaderno critico» de «L'albero», la rivista leccese che, fondata da Macrí, celebra quest'anno i quarant'anni.

Segue una *Bibliografia degli scritti su Oreste Macrí* di ben sedici pagine, eppure la-

cunosa. Dei quattordici collaboratori del fascicolo della rivista generale del Consejo Superior de Investigaciones científicas «Arbor», ag.-sett. 1986, dedicato a *El hispanismo italiano*, parecchi si riferiscono ampiamente (e non poteva essere altrimenti) a Macrí; ma tale fascicolo non è citato. Nemmeno lo sono, per esempio, una mia lunga recensione dello studio e traduzione delle *Prose* di Antonio Machado (in *Annali di Ca' Foscari*, 1968) e le mie collocazioni in prospettiva (una prospettiva provvisoria, discutibile) di scritti di Macrí in *Ortega en Italia* (in «Cuadernos hispanoamericanos» 1984) e in *Valle-Inclán en Italia* (in *Homenaje a Valle-Inclán*, Roma - Perugia, Santiago, 1986).

Franco Meregalli

\* \* \*

Ernesto Cardenal, *Quetzalcóatl. Il serpente piumato*. Presentato e tradotto da David M. Turoldo, Torino, Arnoldo Mondadori Editore, 1989, pp. 200.

Mi pare utile rettificare innanzitutto (anche nell'interesse del traduttore e in vista di una successiva edizione) le più significative deviazioni semantiche (a volte veri e propri *qui pro quo*) della traduzione (che comunque, nell'insieme, è di alto livello poetico) le quali possono sfuggire a un lettore non specialista. Vediamole nell'ordine in cui esse si presentano nel testo italiano (i corsivi sono miei).

P. 49: «el *empinado* [cerro] Tepozteco» non corrisponde a «il *selvoso* Tepozteco» ma a «l'*alto* Tepozteco».

P. 71: «Como si fuera un tolteca el artista actuará *con tiento*» non può corrispondere a «Come se fosse un tolteca / l'*artista per natura / ognuno che crea con talento*» (frase comunque incomprensibile) ma a «Come se fosse un tolteca *l'artista lavorerà con cura* (cioè con precisione e finezza).

P. 79: Nel contesto la domanda «¿Pero *es Tula Tolán* realmente?» non equivale a «Ma *Tula* sarà realmente *Tolán*?» bensì a «Ma *Tolán* sarà realmente *Tula*?» (appena più sopra il poeta aveva detto «*Tolán es Tula* naturalmente»: il soggetto è «*Tolán*»).

P. 89: «como un *anhelo* aún oscuro del futuro». Non «quale *anello* ancora ignoto del futuro» ma «quale *anelo* ...» (la svista è stata a sua volta adottata, pari pari, dall'autore della *Postfazione* a p. 188).

P. 93: «[figurillas humanas] de *distintos* colores». Non «dai *nitidi* colori» ma «di *diversi* colori».

*Ibidem*: «[uno nada] de *espaldas*. Non «[uno nuota] di *spalle*» ma «*sul dorso*» (sp. *espaldas* = it. «dorso», «schiena»).

P. 111: «[El canto coral] en los *patios* ceremoniales. Non «*sotto i portici* delle cerimonie» ma «*negli spiazz* delle cerimonie».

P. 115: «[las avenidas] más largas. Non «più ampie» ma «più lunghe».

P. 123: «Tula también es Tolán». Non «Tula è anche Tolán» ma «Anche Tula è Tolán».

*Ibidem*: «aquellas bancas pintadas». Non «le bianche pitture» ma «le panche (i sedili) dipinte».

*Ibidem*: «Frisos de tigre caminando». Non «fregi di giaguari camminano» ma «fregi di giaguari che camminano» (non sono i fregi che camminano ma i giaguari).

P. 125: «las grecas [en los frisos] son ya con muchas fallas». Non «le greche ora hanno molti difetti» ma «le greche [sulla pietra] ormai hanno molte crepe» (così pure, subito più sotto, «con fallas» non va inteso come «con errori» ma sempre «con crepe»).

P. 131: «[vasijas] en forma de cabezas de águila». Non «a forma di testa d'anguilla» ma «a forma di testa d'aquila».

P. 134: «hará siete u ocho vidas de viejo antes que yo» (non si tratta di una azione futura ma di una ipotesi di approssimazione nel passato). Non «passeranno sette / o anche otto vite di vecchio / prima di me» ma «saranno passate (all'incirca) sette od otto vite di vecchio prima di me».

P. 139: «[el dios del viento y los chubascos del lago] / el Noche y Viento». Non «[il Dio del Vento / e delle burrasche del lago] / la Notte e il Vento» ma (come ha inteso dire precisamente il poeta con una ardita trasposizione) «il Notte e Vento», cioè il Dio Notte e Vento (qui Noche y Viento è apposizione di el Dios).

*Ibidem*: «Adoradores también de la Divina Pareja». Non Adoratori anche della Coppia Divina» ma «anch'essi adoratori della Coppia Divina».

P. 163: «[Tortolita ...] palomita». Non «[tortorella ...] palomita», che non è italiano, ma eventualmente (se proprio si vuole mantenere il semantema) «palombella» (colombella).

P. 164: «Retomó [la teología de Quetzalcóatl]». Probabile svista per retoñó. In caso diverso non va tradotto «rifiorí» ma «riprese», «riadottò» (<retomar).

P. 169: «¿Sería ésta propaganda antiazteca ...?». Non «Sarebbe questa propaganda anti-azteca?» ma «sarà stata propaganda antiazteca?» (si tratta qui del ben noto condizionale presente dello spagnolo che esprime l'ipotesi nel passato).

P. 170: «Era como si pensara que era nuestro príncipe / Quetzalcóatl». Il soggetto sottinteso della frase è Moctezuma; e quindi non «Eravamo tutti persuasi / che fosse il nostro principe Quetzalcóatl» ma «Era come se [Moctezuma] pensasse (fosse persuaso) che il nostro principe [Cortés] fosse Quetzalcóatl».

P. 172: «[en hacelle creer que V.M. era] a quien ellos esperaban». Non «[nell'intento di fargli credere / che Sua Signoria / fosse proprio] la stessa che essi attendevano» ma «colui che essi aspettavano» (cioè Quetzalcóatl).

P. 175: «[Estaba representado en Tula] como una figura recostada». Non «quale incerchiata figura» (come il traduttore dice due volte in due versi diversi) ma «rannicchiata», come egli stesso, d'altronde, traduce dove in sintagma riappare (probabilmente ha confuso «recostada» con recortada «ritagliata»).

*Ibidem*: «En memoria de que otra vez había de volver a reinar». Non «In memoria di colui che ancora / doveva tornare / a regnare» ma «A ricordo che [egli] ancora doveva tornare a regnare» (sp. de que = ital. che).

A parte questo tipo di deviazioni semantiche (tutt'altro che insolito fra i traduttori), ciò che caratterizza la versione di Turolde è, insieme alla sua indiscussa *poeticità*, l'ampia *libertà*. Per quanto concerne la prima, va detto subito che vi si sente la mano del poeta, esperto nel domare la parola e nel trasformarla in musica senza sacrificare le immagini, anzi spesso arricchendole (ma è lecito davvero al traduttore di *migliorare* le immagini che l'autore ha voluto in un certo modo e non in un altro?). E allora ecco che i bambini che «*salían de la escuela / [y corrían ...]*» diventano i bambini che «*irrompevano dalla scuola*», p. 49 (dinamicizzazione dell'immagine); il dio Quetzacóatl «*[obligado a abandonar la ciudad] / desapareció de la historia y entró en el mito*» > «*dalla storia disparve / e fu leggenda*», p. 51 (con fulminea cristallizzazione dell'immagine); «*Jamás quiso matar en sacrificio a los toltecas*» > «*Mai volle immolare un solo tolteca in sacrificio*, p. 53 (puntualizzazione, specializzazione dell'immagine: *matar* > *immolare*); «*El primer rey en sentarse en el trono*» > «*Il primo re assiso sul trono*», p. 59 (solennizzazione, regalizzazione dell'immagine); «*[un pueblo] sin pobreza*» > «*Liberò dalla miseria*», p. 63 (intensificazione dell'immagine che si connota con l'elemento *liberatorio*); «*[los toltecas] Dialogaban con sus almas*» > «*Comunicavano con le anime dei loro morti*», *ib.* (dilatazione dell'immagine per cui il dialogo — la parola — diventa comunicazione: parola e sentimento); «*A la piedra le dieron alas*» > «*diedero ali alla pietra*», p. 67 (inversione dell'immagine che, allo stesso tempo, si fa più lieve, più aerea, rispetto al ritmo scandito ed aspro del testo); «*[...] un sueño colectivo*» > «*[...] un sogno universale*», p. 87 (universalizzazione dell'immagine: il sogno collettivo diventa il sogno planetario). «*Un reino mítico tropical*» > «*un regno dei tropici, da leggenda*», p. 89 (ancora inversione dell'immagine e, insieme, corposa sostantivazione dell'aggettivo); «*[la población] sin villas miserias*» > «*ma nessuno che abitasse in miseri tuguri*» (decodificazione dell'immagine: «*villas miserias*» è uno dei nomi che si danno alle baraccopoli in alcuni paesi latinoamericani); «*[las islas artificiales / como jardines flotantes/] que ahora son atracción turística en Xochimilco*» > «*ora appena un incanto ai visitatori di Xochimilco*», p. 157 (lirizzazione dell'immagine che perde la sua *quotidianità* e si trasfigura poeticamente).

Per quanto concerne la *libertà* va rilevato che il traduttore spesso si allontana innecessariamente dal testo anche aggiungendo parole o frasi o interi periodi gratuiti che il testo non contiene. A volte invece sopprime *ad libitum* immagini contenute nel testo. Prescindendo dal fatto che ancora possiamo chiederci se tutto ciò sia lecito o comunque opportuno (ma di ciò ho già trattato in altra occasione proprio in questa stessa rivista: N. 23, pp. 3-4); vediamo qualche esempio:

P. 17: «*[Quetzalcóatl] Creó el calendario. Creó las artes [...]*» > «*E inventò il libro dei giorni: cominciò a segnare / il corso degli anni / l'avvicinarsi delle stagioni / di lune e bufere. / E creò le arti [...]*» (la parte sottolineata è tutta una interpolazione).

P. 81: Qui, invece si sopprime un intero verso semanticamente e stilisticamente importante anche per la presenza dello stilema iterativo di ripresa (non si dimentichi che l'iterazione è una delle costanti stilistiche più accentuate in Cardenal, la quale andrebbe approfondita dalla critica). Si tratta di «*Quetzalcóatl que viene y se va. / [...] / Y huyó a Tlapalan donde murió. / Se va, se va a Tlapalan*», > «*Quetzalcóatl che viene e va. / [...] / E fuggì a Tlapalan dove disparve*» (con l'amputazione del verso più significativo).

Altrove si sopprime non la parola o la frase o il verso ma un ardito stilema, un arbitrio morfologico che assolve però a una precisa funzione stilistica: è il caso di «*el Noche y Viento*» di p. 139 a cui si è accennato più sopra, o di «“*El verdadero Dios y su Esposa*” / [...] / *Dios Padre y Dios Espirita*» > «il Dio vero e la vera / sua Sposa / [...] / Dio, il Padre / e Dio, la *Ruakh* / (divina Colomba), p. 21, dove quello che sarebbe l’effettivo equivalente ital. (altrettanto arbitrario ma anche per noi comunque intelligibile), *Spirita*, viene sostituito da «la *Ruakh*» del tutto incomprensibile per il lettore anche se fra parentesi si aggiunge «divina Colomba» (e comunque qui si perde il gioco morfo-fonologico).

Altre volte è l’elemento metaforico quello che viene soppresso, come nel caso di «*De donde [de la Santísima Pareja] son goteados los niños a la tierra*» > «Da là sono *nati* i piccoli / figli della terra» (*ib.*), dove si perde la pregnante metafora di «*goteados*» (letter. «sgocciolati»).

Abbiamo visto più sopra come la traduzione può decodificare il testo (va da sé, ovviamente, che ogni traduzione è innanzitutto interpretazione, decodificazione del testo: a meno che esso non sia intenzionalmente ambiguo o polisemico); ma il nostro traduttore suole fare anche qualcosa di più e cioè *aggiungere* alla traduzione, magari fra parentesi, una sua *spiegazione* (integrativa) del testo (sempre a livello poetico, s’intende). È il caso di «[*Quetzalcóatl*] *trajo las pinturas de Tula a los príncipes quichés*» > «L’arte dei pittori di Tula portò / ai principi “quichés” / (*i principi maya / dell’altipiano guatemalteco* [...])», p. 47 (sottolineo l’integrazione esplicativa).

Qua e là l’aggiunta diventa un vero e proprio commento del traduttore: «*El es el Dios Dialéctico Ometéotl / Vida-Muerte / Mujer-Hombre*» > «Egli è il Dio Dialettico Ometéotl / (*il Dio del discorrere / e divenire, e comporsi / e scomporsi: il Dio di “Uno-Due”*) / di Vita-Morte / di Donna-Uomo» (p. 23).

A volte la spiegazione non è aggiuntiva ma è implicita nell’equivalenza lessicale scelta per la traduzione, e può anche risultare, oltre che innecessaria, pedante. Così, per esempio, il «*Museo Antropológico de México*» (che è il nome proprio del famoso museo), diventa «il “Museo dell’uomo” a México City» (p. 165) o, peggio ancora, «Museo / della scienza dell’uomo» (p. 177).

Comunque, spesso, l’interpretazione implicita risulta arbitraria rispetto al valore delle parole del testo e devia il lettore verso una diversa sfera semantica. Così, per es., «*Y en el pueblo viva la doctrina*» > «e nel popolo è viva la *coscienza*» (p. 165); «*Y así el mito desmoralizó a Monctezuma*» > «Così il mito *divenne l’inganno* di Montezuma» (p. 169); «*de la cultura tolteca*» > «della *sapienza tolteca*» (p. 59); «*también: la santidad de los toltecas*» > «*ecco: la santità dei toltechi*» (p. 65).

Ma, anche rimanendo nell’ambito della stessa sfera semantica, spesso il traduttore modifica il testo poetico nel senso che, per esempio, risolve analiticamente (senza esserne costretto) delle totalità sintetiche. È il caso di «*el toltequismo*» che diventa «*quanto / la sapienza tolteca esprime!*» (p. 59); «*estructura social*» > «*concezione della vita / per tutta la città*» (p. 131); «*Una ética social*» > «*le nobili leggi del vivere insieme*» (p. 57); «[*como patria de toda*] *cultura superior!*» > «[*quale patria dei*] *grandi sentimenti / del più alto pensiero!*» (p. 145). Il caso più *éclatant* (e, se vogliamo, il più suggestivo), è un «etc.» risolto in «arte senza fine»: «*blanco levantado, / decoración al fresco, etc.*» > «Bianco smagliante / *pittura ad affresco: arte senza fine!*» (p. 67).

Va riconosciuto tuttavia che la deviazione dal testo spesso risulta al nostro orecchio, indipendentemente dalla sua *legittimità*, come un effettivo *miglioramento* dell'immagine testuale. È il caso, per esempio, di «la materia *ascendiendo hacia la luz*» > «materia / che si *inuarza di luce*» (p. 7); o «y el cielo estrellado todo *manchado de luces*» > «e il cielo è uno *sfavillio solo di luci*» (p. 29).

Fin qui abbiamo parlato della versione italiana (dato che si tratta di un testo poetico proposto agli italianofoni), sfiorando soltanto, in questa sede, il problema teorico e pratico della metodologia e della tecnica della traduzione letteraria; ma rimane da parlare della poesia di Cardenal che, ovviamente, richiede un discorso più lungo e più complesso. I ferrei limiti di spazio che qui mi sono imposti mi obbligano a rinviare l'argomento a una prossima occasione.

Se vogliamo ora concludere sulla versione di Turolde, e se prescindiamo sempre dalla questione della liceità dei vari fenomeni esaminati (i quali non sono altro che aspetti di quella libertà-arbitrarietà di traduzione che io personalmente non condivido — a meno che essa non sia espressamente dichiarata come esercitazione letteraria o come pagina poetica — in quanto mi pare che, da una parte, *tradisca* l'autore e dall'altra *depisti* e quindi, in un certo senso, *defraudi* il lettore) va ribadita la sua grande capacità di *reinvenzione* poetica del testo, unita a una straordinaria padronanza versale, come appunto ci si poteva aspettare da un poeta come lui. Per chi non abbia interessi filologici diretti, e soprattutto per chi si limiti alla lettura del testo italiano, si può dire che questa versione *da poeta a poeta*, può avere una sua funzione e una sua utilità. Essa comunque offre al lettore italiano non specialista una ottima occasione per avvicinarsi all'Autore (già Antonio Melis, mio discepolo prediletto e oggi autorevole collega, aveva iniziato, da par suo, la diffusione in Italia di questo grande e tutt'altro che facile poeta nicaraguense mediante le sue note versioni per le quali si può cfr. la mia recensione in «Thesaurus», [Bogotà], XXXV,1, 1980, pp. 186-188).

Per quanto concerne infine la cosiddetta *Postfazione* (pp. 181-190) del «medico-ricercatore cooperante in progetti sanitari» (come egli stesso si definisce: p. 182), Gianni Tognoni, posso solo dire che essa mi sembra, nell'insieme, piuttosto confusa (a parte le citazioni, non sempre pertinenti, di passi dell'ottimo scrittore uruguayano E. Galeano) e criticamente irrilevante se non (qua e là) addirittura delirante.

Giovanni Meo Zilio

Silvina Ocampo, *Y así sucesivamente*, Barcelona, Tusquets Editores (Col.

La flauta mágica), 1987, pp. 184.

Silvina Ocampo, *Cornelia frente al espejo*, Barcelona, Tusquets Editores (Col. La flauta mágica), 1988, pp. 227.

Silvina Ocampo è nota soprattutto per i racconti di *Autobiografía de Irene*, *La furia*, *Las invitadas*, *Los días de la noche*, ma anche per l'apporto teorico alla codificazio-

ne del fantastico, proposta nell'oramai miliare *Antología de la literatura fantástica* curata con Borges e Bioy Casares. Nonostante questa lunga militanza, la scrittrice stenta a trovare un'adeguata sistemazione nel panorama della narrativa argentina. Più frequentemente la si trova menzionata come «poetessa» (ed in effetti molte sono le sue raccolte di versi, da *Los sonetos del jardín* a *Pequeña antología*). Altre volte le menzioni sono inspiegabilmente imprecise, come nel caso dell'autorevole *The Oxford Companion to Spanish Literature*, dove Philip Ward definisce la Ocampo «poeta y cuentista peruana». Più spesso se ne nota l'assenza anche all'interno degli studi critici sul genere del fantastico ispanoamericano.

L'evasività della critica nei riguardi della Ocampo suona veramente singolare, considerata oltretutto la lunga permanenza dell'autrice sulle scene del fantastico rioplatense, oggi completata — dopo un lungo periodo di silenzio — dalla comparsa di due volumi di racconti, *Y así sucesivamente* e *Cornelia frente al espejo*, entrambi per i tipi della Tusquets.

Definiscono, queste due ultime raccolte, l'ampio disegno, narrativo ed epistemologico, tracciato dalla Ocampo sin dalle prime opere degli anni 40, ora giunto a piena maturità ed originale autonomia. È al centro di questo disegno una concezione di realtà completamente restituita all'interpretazione del soggetto (testimone, narratore, autore), garante della verosimiglianza del narrato e, al tempo stesso, veicolo del suo farsi oggettivo all'interno del contratto di lettura. L'idea stessa di realtà viene, pertanto, a fondersi sulla fluidità infinita, estensibile ed incontrollata della percezione individuale: i racconti sono campioni della varietà del percepire e condensano, senza soluzione di continuità, fantastico e reale quali elementi irrinunciabili delle possibili interpretazioni del mondo.

Per questo fondersi di fantasia e realtà (termini che la letteratura fantastica usa per convenzione, in forzata antitesi coi parametri di oggettività voluti dal realismo), la narrativa ocampiana rientra in quella che Rico (*Literatura fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus, 1987) ha definito la modalità del fantastico puro. A maggior diritto vi rientrano le due raccolte qui considerate, le quali, rispetto alle precedenti, segnano l'ulteriore radicalizzarsi del metatesto. La costanza del monologo, infatti, vuoi interiore in senso classico, vuoi con i simulacri del doppio, dello specchio, del gemello, rinvia con voluta evidenza ad un narratore-testimone che, nel proprio assoluto di attante, ha in se stesso infinite possibilità di percezione. In questo senso, l'universo della Ocampo va confermandosi in un sostanziale immanentismo, poiché affonda le sue radici e trova l'origine dei suoi conflitti nella piena interiorità dell'individuo, reso — a tutti gli effetti — creatore.

Tornano, in *Y así sucesivamente* e in *Cornelia frente al espejo*, motivi tipici della Ocampo: i bambini, ad esempio, che impongono un punto di vista che è «apprensione immediata, preintellettuale della realtà» (L. D'Arcangelo, *La letteratura fantastica in Argentina*, Chieti, Itinerari Lanciano, 1983); la tigre, epifania quasi pittorica della «das unheimliche» (o «inquietante étrangeté») di freudiana memoria; la metamorfosi di umano e vegetale, di animato e inanimato, dove i confini della materia si espandono grazie ad una più ampia concezione della vita, che è anche memoria transitiva, energia di emozioni, comunque mistero; le capacità profetiche e la magia, anch'esse intese come manifestazioni «preintellettuali», utili ad indivi-

duare nel fantastico ocampiano quella dimensione antropologicamente naturale che si oppone ai mondi colti e cerebrali di Borges o di Bioy Casares.

Mancano, però, in questi racconti, altre grandi costanti della narrativa della Ocampo: la crudeltà, ad esempio, come l'aveva vista Calvino nell'introduzione a *Porfiria* (Torino, Einaudi, 1973); o gli oggetti come simbolo di un permanere al di là dell'uomo, nella materia, del sentimento, dell'atto creativo (si ricordi l'apoteosi di cose che popolavano l'al di là di «Informe del cielo y del inferno»). Le sostituisce una più profonda ansietà di morte, che è segno di quel radicalizzarsi del meta-testo, cui si faceva cenno più sopra, attorno a inquietudini di sapore esistenziale. Alla condizione umana, cui pure non viene negato il privilegio di libertà nella creazione (e sono molti i racconti in cui musica e pittura sono i percorsi dell'uomo verso il sublime) viene meno, tuttavia, quella certezza di eternità depositata nelle precedenti narrazioni.

Il senso della morte fisica diventa ora dominante, canalizzato nei motivi dell'assassinio, del pugnale, del veleno. Ma non è morte impreveduta, inattesa; viene piuttosto cercata con affanno e ossessione, quasi per voler concedere all'individuo — nella possibilità di stabilire il momento della propria fine — un atto di volontà suprema e liberatoria. Magistrale esempio ne è il lungo racconto «Cornelia frente al espejo», dove la protagonista istiga gli interlocutori ad ucciderla.

Un elemento nuovo, dunque, viene a far parte del narrare fantastico della Ocampo, e cioè una più chiara coscienza «storica». Essa si traduce tanto sul piano della preoccupazione per la finitezza dell'uomo in quanto tale (a prescindere dal suo trasformarsi «altro»), quanto sul piano di un sentito disagio epocale, che mai come in queste due raccolte trova sede di denuncia. Contro il materialismo, il secolarismo ed il consumismo dell'oggi, la voce dell'intellettuale suona come disperato grido nel deserto: «Usted quiere perdurar no en hijos ni en dominios terrenales, usted quiere perdurar en la historia del mundo, como los helechos. No quiere ser una mera figura televisada, una mera voz que se eleva entre las otras en vano. Dígame algo inolvidable. Haga algo que pueda pertenecer a la eternidad, a la permanencia, si es que la eternidad es permanencia».

Emilia Perassi

Julio Cortázar, *Il persecutore*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 99.

Quando, pochi anni fa, scomparve l'argentino Julio Cortázar, fu un grave lutto per le lettere latinoamericane. In poco più di vent'anni, infatti, dal suo primo romanzo, *I premi* (1960), egli era andato affermandosi come uno dei più validi e interessanti scrittori del continente americano; da tempo la sua fama era solidamente stabilita, sia in America, sia in Europa dove, al tempo dell'ultima dittatura militare in Argentina, aveva finito per stabilirsi, in quella Parigi divenuta negli ultimi decenni rifugio per tanti latinoamericani. Ma da questo osservatorio privilegiato egli

teneva sempre l'occhio vigile alla patria, rappresentata, in definitiva, da quella Buenos Aires tentacolare e composita, divenuta uno dei luoghi ricorrenti nella letteratura argentina più responsabile: si pensi a Ernesto Sábato.

Era nato nel 1916 e moriva nel 1984, per una curiosa malattia che lo faceva aumentare continuamente di statura, e dopo una prova grandemente sofferta, la scomparsa improvvisa della compagna della sua vita, un sodalizio di radici profonde che, interrotto dalla morte, doveva significare presto anche per Julio la fine.

Aveva dato, negli anni più vigorosi della sua attività di scrittore, testi insostituibili alla narrativa latinoamericana, tra essi *Rayuela* (1963) — tradotta magistralmente per Einaudi da Flaviarosa Rossini nel 1969, con il titolo *Il gioco del mondo* —, *62 modelli para armar* (1968). In seguito fu un instancabile ritmo creativo: tra i titoli più rilevanti *Il giro del giorno in 80 mondi* (1967), *Il libro di Manuel* (1977), *Gli autonavi della cosmopista* (1983), senza dimenticare quel curioso, e interessante, libro che è *Storie di cronopi e fame* (1962), dove l'ovvio e l'assurdo assurgono a materia feconda per una approfondita indagine della nostra realtà, né le varie raccolte di racconti, da *Bestiario* e *Le armi segrete*, *Fine del gioco*, e *Ottaedro*. Da uno dei più originali racconti de *Le armi segrete*, «Le bave del diavolo», Antonioni trasse, nel 1967, il film *Blow up*.

Nell'ambito del romanzo *Rayuela* fu l'opera rivoluzionaria, quella che rivelò definitivamente alla critica Cortázar. Con questo libro lo scrittore argentino si qualificava tra gli innovatori del romanzo ispanoamericano, inteso ora come opera aperta e variamente confezionabile, a discrezione del lettore. Il romanzo in questione presentava, infatti, una struttura inedita: era una sorta di *pastiche*, un *collage*, aperto a collegamenti diversi, disponibile per letture infinite, alle quali l'autore forniva una guida d'esempio, ma che ogni lettore poteva autonomamente modificare. La risonanza fu grande; molti furono i consensi, ma si registrarono anche autorevoli condanne, benché di esse oggi non conservino memoria che i critici della letteratura.

Appare ora, per i tipi dell'editore Einaudi (1989), un testo prezioso di Julio Cortázar, *Il persecutore*, tratto da *Le armi segrete* (1959), felice rimessa in circolo di uno dei più originali scrittori latino-americani del nostro secolo: un lungo racconto, circa un'ottantina di pagine, seguite da un pregnante saggio critico di Franco Minganti, dedicato a Charlie Parker e alla sua musica, al ruolo che il famoso jazzista ebbe quale ispiratore di interpretazioni diverse, tra esse quella di Cortázar nel racconto citato, dove il personaggio è evocato sotto il nome fittizio di Johnny Carter, come Charlie artefice divino di suoni, magico e istintivo trasformatore angelico.

Cortázar afferma di aver cercato a lungo il protagonista di questa *long short-story*, che lo «perseguitava» e di averlo riconosciuto infine nel profilo di Charlie Parker, pubblicato dai giornali in occasione della sua scomparsa. Ma il «persecutore» non è solamente il personaggio che lo scrittore richiama insistentemente, fino a materializzarsi, per così dire, in un individuo reale, nel momento stesso in cui abbandona, con la morte, la sua realtà. Persecutore è, nel racconto, quell'insistente filo di pazzia che insidia il protagonista, pazzo divino se, come osserva il Minganti, «riusciva a vedere musica là dove altri vedono solo rumore, forma dove gli altri vedono l'informe, potenziale ricomposizione dove gli altri vedono detriti e frammenti incoerenti».

Ma Bruno, il biografo che tallona, tra amicizia e interesse divoratore, nella sua professione di critico, l'artista, ha chiaro d'improvviso che non è Johnny il perseguitato; egli è, semmai, il persecutore, di qualche cosa che nessuno può sapere, nemmeno lui stesso, e che si trova nella sua musica, nella droga, nei discorsi insensati su tante cose, nelle ossessive letture, negli atteggiamenti sconcertanti, «in tutto quel povero diavolo che è Johnny, nella sua piccolezza che lo ingrandisce e lo converte in un assurdo vivente, in un cacciatore senza braccia e senza gambe, in una lepre che corre dietro a una tigre che dorme». Un uomo, insomma, che nell'impossibile e nell'ignoto ha il proprio tormento.

Se Cortázar ha inteso, come afferma, di rendere, da intenditore quale è, un omaggio al mondo del jazz e alle sue «ossessioni creative» con questo racconto, egli vi è riuscito egregiamente. La sua competenza musicale appare straordinaria, la sensibilità ricchissima, la partecipazione immediata alla complessità del personaggio che, una volta scoperto nella sua vera identità, appare di così grande rilievo drammatico, visto nel momento finale del suo tormentato esistere.

Tuttavia, il persecutore può essere, in sostanza, legittimamente, anche l'assillante critico-amico dell'artista, preoccupato autore di una biografia di successo su di lui, alla quale tiene più che al personaggio cui prodiga affetto e protezione, pur riconoscendo, falsamente problematico, la propria limitatezza: «Ogni critico, ahimè — afferma —, è la triste fine di qualcosa che cominciò come sapore, come delizia di mordere, di masticare». Osservazione più che legittima. In realtà, nella sua premura, nella sua preoccupazione per il personaggio, Bruno è, come efficacemente si esprime l'estensore della nota finale all'edizione di cui tratto, uno che «fa parte di diritto della folta schiera di mediatori, biografi quasi mezzani, che ricordano la forza di gravità ai malati di leggerezza dell'essere», di quei critici destinati a essere «testimoni di morte», in quanto «divoranti e cannibalici», «narratori-becchini».

Quando giunge, infatti, la notizia della morte di Johnny, Bruno tira un respiro di sollievo: può aggiornare tempestivamente la seconda edizione del suo libro che è in stampa. Una soddisfazione che, ipocritamente, colloca su un piano «meramente estetico». In realtà è l'espressione dell'egoismo, della mancanza di dimensione spirituale. Anche la moglie, finalmente, è soddisfatta — piatta caduta nel «domestico» —, poiché si promette un'ulteriore traduzione della biografia, non si sa bene, al momento, se in svedese o in norvegese, poco importa. Aveva ragione Johnny quando, in apertura di narrazione, esclamava: «L'amico Bruno è fedele, non ti molla mai, come l'alito cattivo». Questo è il vero persecutore.

Non v'è dubbio, Cortázar vede una possibile situazione personale nell'artista vittima del critico. Quante esperienze negative sono da sopporre, quante da prevedere. La vita dell'artista è sempre sottoposta agli assalti di chi lo vorrebbe come lo pensa. Il critico teme sempre che, finché vive, il personaggio di cui si è impadronito possa sfuggirgli e ne diviene custode geloso, ossessivo e tirannico. Si pensi a quanti grandi artisti sono stati vittime dei loro biografi e dei loro esegeti.

Varrà la pena di meditare su questo straordinario racconto di Julio Cortázar, che il tempo non ha minimamente segnato. La profondità dei temi, che coinvolgono il tempo e l'esistere, inducono il lettore a prendere le distanze dal personaggio

narrante, quel Bruno che, equilibrato e padrone di sé, condanna trasparentemente la debolezza del genio, denuncia la nullità dell'artista istintivo, un personaggio che, al contrario, afferma, di pagina in pagina, con la sua indifesa umanità, un che di divino.

Giuseppe Bellini

Carlos Fuentes, *Il gringo vecchio*, Milano, Rizzoli, 1988, pp. 189.

Carlos Fuentes, lo scrittore messicano più celebre oggi, e uno dei romanzieri di maggior rilevanza di tutta l'America Latina, candidato al Premio Nobel, pluripremiato da Accademie e Giurie internazionali, ancora recente premio Principe delle Asturie e pure premiato in Italia dall'Istituto Italo-Latino-Americano, è un personaggio attraente, fine conversatore, uomo di grande cultura e promotore di talenti, se così possiamo dire.

Fu infatti lui a lanciare, con ben orchestrata propaganda, i nomi che in anni ancora vicini costituirono il *boom* della narrativa latinoamericana: da García Márquez a Vargas Llosa, da Cortázar a Rulfo, cui si aggiunsero poi Carpentier, Onetti, Donoso, Sábato e altri, scrittori già noti, ma che non godevano ancora di vasta risonanza internazionale.

Del «nuovo romanzo», che gli autori menzionati efficacemente rappresentavano, Fuentes fu anche lo storico. Fondamentale è rimasto il suo libretto, meno di un centinaio di pagine, dedicato appunto, nel 1969, a *Il nuovo romanzo ispanoamericano*.

Attualmente il *boom* dei latinoamericani appare in fase di stanca. Nuovi nomi si affacciano alla ribalta, ma isolati; sembrano mancare di un «organizzatore» intelligente e prestigioso come lo fu il Fuentes. Il quale pare ora essersi chiuso in se stesso, seguire una via propria, come avviene per García Márquez e per lo stesso, assai discusso, Vargas Llosa, tentato da insorte ambizioni politiche, non condivise nel suo atteggiamento dagli antichi compagni, rimasti ideologicamente ancorati al passato, nonostante i sorprendenti cambiamenti avvenuti nel mondo, o forse più riservati.

Per la verità, Carlos Fuentes non è mai stato politicamente molto segnato. La sua ideologia lo ha portato piuttosto a coltivare un filone tipicamente messicano, lo stesso di Octavio Paz, l'autore famoso de *Il labirinto della solitudine* e poeta tra i più ragguardevoli dell'America Latina: quello che attiene alla problematica nazionale, che denuncia il tradimento della Rivoluzione.

È sufficiente ricordare *La morte di Artemio Cruz*, romanzo del 1962, uno dei più significativi dello scrittore, dove la denuncia si manifesta durissima contro la corruzione che conduce alla liquidazione del paese, venduto agli interessi economici statunitensi. È il tradimento degli ideali per cui fu combattuta la rivoluzione del 1910, dalla quale uscì il Messico moderno. Fuentes stigmatizza la corruzione dei politici che, per sete di ricchezza, consumano il tradimento della nazione. Sul letto di mor-

te Artemio Cruz, già rivoluzionario, poi uomo politico, ricco e potente, passa in rassegna il proprio passato di combattente, quindi di traditore, onde pervenire a una potenza economica che si conclude ora miseramente nella morte.

Fuentes si era imposto, precedentemente a questo libro, nel 1958, con un romanzo nel quale andava alla ricerca dell'autenticità del mondo messicano, *La regione più trasparente*. Seguirono poi altri testi di grande interesse: oltre a *La morte di Artemio Cruz*, *Cambio di pelle*, nel 1967, *Zona sacra*, nel 1967, *Terra nostra*, nel 1975 — tutti editi in Italia da Feltrinelli — *Il gringo vecchio*, nel 1985, *Cristóbal nonato*, nel 1987, nuova e suggestiva indagine che affonda nella cosmologia di un Messico continuamente riaffiorante con ostinazione misteriosa, e infine *Constancia y otras novelas para vírgenes* nel 1989. Ma è certo che *Il gringo vecchio* ha finito per essere l'opera di maggior richiamo dell'ultimo periodo creativo dello scrittore messicano.

Il testo resiste bene l'usura del tempo e si afferma non solo per la peculiare struttura — un lungo monologare di più protagonisti —, ma anche per il significato profondo, di riflessione intorno alla vicenda conflittiva di una nazione che ha conosciuto dolorose mutilazioni e che manifesta il suo essere in singolari trasporti e non meno singolari rassegnazioni. Proprio per questo libro, non solo per la sua opera precedente, Fuentes è riuscito a mantenere viva l'attenzione dei critici e dei lettori su di sé, e gli sono stati assegnati gli ultimi premi letterari, tra i più prestigiosi.

Non si tratta di un voluminoso romanzo. In italiano è stato pubblicato qualche anno fa, nel 1986, da Mondadori e reputo non abbia avuto la risonanza che certamente meritava. Ma occorre conoscere la letteratura messicana, e soprattutto essere a conoscenza della problematica che muove Carlos Fuentes, il quale, per dire la verità, nel passato è stato presentato in Italia, in anni particolari, con connotazioni ideologiche le quali ben poco si addicono a lui e tanto meno al Messico. L'America Latina è un mondo che difficilmente si riesce a comprendere, se si applicano ad esso criteri e moduli europei. Quanto al Messico è necessario conoscere in profondità la sua storia, ricordare che cosa, nel caso specifico, abbia significato l'amputazione di territori immensi come il Texas e la California, ferite che ancora hanno echi dolorosi nell'anima nazionale, accentuando un senso di rabbiosa impotenza di fronte a una realtà che rende obbligatoria l'intesa con il nemico.

*Il gringo vecchio* è certamente un'opera sentita, carica di dramma contenuto e conferma in Fuentes non solo uno scrittore profondamente partecipe dei problemi nazionali, ma un grande maestro della narrativa. La vicenda è apparentemente semplice, nella sostanza invece ricca di complessità, di coloriture originali, di sfumature. Un vecchio giornalista americano varca i confini del Texas, si unisce alle forze rivoluzionarie di Pancho Villa, o meglio di un suo luogotenente, e finisce fucilato. Una vicenda sentimentalmente ambigua si svolge tra lui e un'avvenente, energica, donna americana, un'insegnante, rimasta suo malgrado impigliata nei fatti rivoluzionari. Si tratta di vero amore o il gringo vecchio è il padre della ragazza, allontanatosi da casa anni prima e che lei ha finito per riconoscere? È probabile che sia così; ma il libro si regge sull'appassionante mistero, un mistero che il lettore non riesce a decifrare con chiarezza.

I sentimenti si dipanano confusi ad arte, accattivanti nell'ambiguità con cui si manifestano. La sostanza vera della vicenda è il destino di morte. «Il gringo vec-

chio è venuto in Messico a morire», è il ritornello che ripete la prostituta al seguito del drappello rivoluzionario, una sorta di *leit-motive* che percorre tutto il romanzo, dando ad esso, sin dall'inizio, il senso di un destino ineluttabile, tragico ma non infelice. La morte che il protagonista va cercando può essere anche bella, è intesa da lui come liberazione. Il vecchio gringo la cerca mosso da un senso di infinita stanchezza. Egli va a combattere nel campo rivoluzionario, non solo perché crede che la rivoluzione messicana sia giusta, ma soprattutto per porre fine alla sua esistenza.

Dovrà affrontare molte diffidenze, finché il suo sprezzo per il pericolo ne farà una sorta di eroe, vincendo quasi del tutto le resistenze dei messicani che vedono con sospetto un gringo tra loro. Ma tutti sono convinti che lo strano personaggio, benché sembri passare incolume tra le pallottole, è destinato a una fine tragica che, appare chiaro, va cercando.

Carlos Fuentes formula nel suo romanzo un evidente atto d'accusa contro il potente vicino, gli Stati Uniti, i cui uomini, come dice il colonnello Frutos García, «hanno trascorso la vita a passare frontiere, le loro e quelle degli altri». Ma nel caso specifico del gringo vecchio si tratta di frontiere diverse: quelle del cuore e della mente. Egli stesso aveva affermato in un'occasione: «Esiste una frontiera che solo noi osiamo attraversare di notte, la frontiera delle nostre differenze con gli altri, delle nostre battaglie con noi stessi».

La battaglia con se stessi; è questo il motivo propulsore dell'azione del gringo. Si tratta dell'eterna battaglia dell'uomo, di cui la letteratura ci ha dato infiniti momenti, fondando su di essa gran parte della sua dimensione profonda. Nell'ambito latinoamericano si qualificano, tra i romanzi contemporanei, testi come *Foglie morte*, di Gabriel García Márquez, e *L'Arsenale*, di Onetti.

L'azione del gringo vecchio è conseguenza di un conflitto interiore profondo, di una sorta di stanchezza cosmica che induce alla ricerca della fine, con un atto eroico, contribuendo una volta tanto alla giustizia di una causa, che vede sulla riva opposta il proprio paese, la grande potenza invincibile. È una sorta di riscatto nazionale attraverso l'opera di un singolo, di fronte a un'accozzaglia di disperati, gente istintiva, barbara, incolta, ma che muove un grande ideale di giustizia e di libertà. Davanti a questa gente il gringo vecchio, l'uomo evoluto, colto, che rappresenta una civiltà «altra», misura la propria indegnità.

Per tal modo Fuentes esalta, ancora una volta, il significato, la portata trascendente della rivoluzione, che ha dato vita al Messico, una nazione stracolma di difetti, ma che potrà certo eliminare, solo che ritrovi l'impulso, la carica ideale delle origini rivoluzionarie.

In apertura di libro gli uomini del colonnello Frutos García, nel deserto, stanno disseppellendo, per ordine superiore, il cadavere del vecchio gringo: la grande nazione del Nord non permette che i suoi figli, chiunque essi siano, restino in terreno straniero. Da qui inizia il racconto, l'evocazione della vicenda che portò alla morte dell'americano. Il gringo è un uomo venuto a spiare, per sé e per il suo paese: «capimmo tutti che era qui per farsi ammazzare da noi messicani». Il grottesco della seconda fucilazione, quella del cadavere dissotterrato, per volere di Villa, affinché rechi i segni della morte in combattimento, quando invece fu una morte a tradimento, ha in sé il significato di un riconoscimento cavalleresco.

Nel 1913, avverte Fuentes nella nota finale, lo scrittore nordamericano Ambrose Bierce, «misanthropo, giornalista della catena Hearst e autore di bei racconti sulla guerra di Secessione, disse addio ai suoi amici con alcune lettere in cui, smentendo il suo noto vigore, si dichiarava vecchio e stanco». Egli si riservava il diritto di scegliere la propria morte e nella sua ultima lettera scriveva: «Ah, essere un gringo in Messico; questo è eutanasia».

Su questi scarni elementi il romanziere messicano costruisce un romanzo di grande respiro, di singolare dimensione interiore, conduce un'indagine sottile all'interno dell'uomo, per il quale la vita ha cessato di essere interessante, che è stanco, quindi pronto a morire, ma non rassegnato a che ciò avvenga in un modo qualsiasi. Occorre dare un significato anche alla morte e una sua dignità. Ricordiamo una «divisa» molto ispanica: «Un bel morire tutta la vita onora». Di qui la ricerca, da parte del gringo vecchio, di qualche cosa di qualificante, che è conferma del vigore che ha contraddistinto la sua vita.

Avverte il Fuentes nella nota citata che Bierce entrò nel Messico e di lui non si seppe più nulla: «Il resto è finzione», chiarisce. È diritto e prerogativa dell'artista. Il dato di partenza non è, comunque, secondario, se permette di dar vita a un personaggio di così ricca problematica. Al tempo stesso il narratore presenta al lettore una dimensione umanamente eroica della rivoluzione. Con la carica ideale, infatti, egli sottolinea di essa anche la miseria, che è quella naturale del risentimento e della vendetta di una massa contadina ingiustamente emarginata e vessata dall'oligarchia dominante.

L'acuto contrasto tra la vita e la morte tende ad affermarsi come qualificante primario del quotidiano messicano, o in ogni modo di un momento particolare nella storia della costruzione nazionale, opera non ancora conclusa. Il lettore è particolarmente attratto da questo clima, segue i personaggi nelle loro imprevedibili vicende con attenzione e con passione. Il tema amoroso ha anch'esso la sua rilevanza; complica efficacemente il clima di guerra, introduce passioni, gelosie, lotte, ma rende anche meno oppressiva la presenza della morte, diffonde in qualche caso largamente una nota di semplice poesia. Ogni cosa, si sa, condita dall'amore, può apparire meno tragica, anche se poi, proprio per ciò che implica questo sentimento, più disperato si fa il senso della fine.

Con *Il gringo vecchio* Carlos Fuentes ha affermato pienamente le sue grandi qualità di narratore e si è inserito autorevolmente tra gli indagatori della complessità nazionale, siano essi narratori, come Mariano Azuela, l'autore famoso di *Quelli di sotto*, opera classica sul tema della rivoluzione, e Martín Luis Guzmán, cui si devono *L'aquila e il serpente*, *L'ombra del caudillo* e le *Memorie di Pancho Villa*, o filosofi e saggisti, come il Ramos, il Paz e lo stesso Leopoldo Zea. Con essi egli dà conto di una regione profonda dello spirito, che ancora non ha rivelato tutti i suoi misteri.

Giuseppe Bellini

Luis Eduardo Rivera, *Velador de noche, soñador de día*, París, Ediciones del Correcaminos, 1988, pp. 171.

Es Luis E. Rivera uno de los más interesantes autores jóvenes de Guatemala. Nacido en la capital del país centroamericano en 1949 desde hace unos años reside en París. Hasta el momento ha publicado dos obras de poesía: *Servicios ejemplares* (1978) y *Salida de emergencia* (1984) que se insertan dentro de un movimiento poético caracterizado por el «abbandono della questione sociale, per l'esplorazione linguistica e metrica, che in Rivera si esprime attraverso una versificazione di ampio respiro [...] il disincanto, l'ironia, il sarcasmo, risultato di una visione del mondo fortemente disingannata» (Dante Liano, *Poeti del Guatemala*, Roma, Bulzoni Editore, 1989). Reseñamos aquí su última producción, *Velador de noche, soñador de día*, que es también su primera novela.

La obra, que tiene un evidente sabor autobiográfico (el protagonista es un joven escritor guatemalteco que vive en París y que ha publicado dos libros de poesía), se estructura a modo de diario escrito por un amigo del autor/editor durante las horas muertas del trabajo de portero de noche en un hotel parisino. Esta circunstancia nos es aclarada en la interesantísima «Introducción» en la que, a modo de poética, el autor nos expone, además, sus ideas sobre el género de la novela y sobre el lenguaje literario.

El tema de la obra no es otro que el de «París y la América Latina. O, más específicamente: sobre la vida de los latinoamericanos en París» (p. 9). A este respecto el autor es consciente de pertenecer a una larga tradición de la literatura hispanoamericana que ha tendido a idealizar la capital francesa (Darío, Vallejo, Cortázar). Esta circunstancia será específicamente desarrollada en el capítulo titulado «(CONTINUARA) No sólo las palomas ponen sus huevos sobre los techos de París. También los escritores latinoamericanos ponen los suyos».

Como ya he dicho la obra se organiza como un diario («cuasidiario», como lo define el autor). Después de un breve repaso de la historia de esta forma literaria en la «Introducción», el autor nos señala que la obra que nos disponemos a leer es el resultado de la reorganización de los «tartamudeos confesionales» del *alter ego* del autor, Tato. Para ello se toma como elemento organizador el desarrollo lógico de la historia de amor entre Tato y Murielle, en detrimento del orden cronológico de la composición de los diversos capítulos.

Querría ahora destacar lo que para mí constituye el logro más importante de la obra: el lenguaje. El propio autor propone como modelo de estilo lo que él denomina «escritura en mangas de camisa» (p. 8), es decir, aquél en el que la vida y la realidad lingüística se imponen sobre el tópico y la sequedad del academicismo. De esta manera, mediante el uso de una sintaxis sencilla y ágil, el juego de palabras y la sabia utilización de giros coloquiales y tacos, el autor crea una prosa de gran vivacidad y frescura. Sólo señalar una duda: el exceso de reparos que, a veces, el autor tiene en utilizar locuciones y modos de decir característicos de Guatemala sin necesidad de mayores explicaciones, que, a mi modo de ver, rompen el ritmo y la espontaneidad de la narración. Comentar un último elemento: el humor. La obra es un continuo sobresalto de juegos de palabras, reflexiones ingeniosas y situacio-

nes que provocan la sonrisa cuando no la carcajada (mención especial merece a este respecto la narración de la estancia del protagonista en el hospital para ser operado de una obstrucción de uretra como un diario de campaña). No se trata siempre, sin embargo, de un humor optimista, sino que a menudo es un medio de hacer menos ácido el escepticismo y la ironía con que el autor interpreta la vida y a sí mismo.

En definitiva una excelente novela que se lee con placer de principio a fin y que no es, estoy seguro de ello, sino un pequeño ejemplo de lo que nos dará en el futuro este excelente narrador y poeta que es Luis E. Rivera.

Jaime Martínez

Horacio Castellanos Moya, *La diáspora*, San Salvador, UCA, 1989, pp. 184.

Castellanos Moya (Tegucigalpa, 1957) es un autor centroamericano que en pocos años se ha impuesto a la atención del público por sus cualidades de narrador. Ha publicado dos libros de cuentos: *¿Qué signo es usted, doña Berta?* y *Perfil de prófugo*, en donde ya se notaba la presencia de una vigorosa personalidad narrativa y de un dominio técnico intachable.

*La diáspora* constituye su primera novela y con ella ha ganado, en 1988, el Premio Nacional convocado por la prestigiosa Universidad Centro Americana «José Simeón Cañas» de El Salvador. La novela se lee de un tirón y ello me parece suficiente alabanza para un género en el que preciosismos y juegos literarios, así como parodias involuntarias, siguen produciendo, en Hispanoamérica, lecturas que asemejan más a ejercicios de voluntad que al olvidado placer de hojear un buen libro.

Esta legibilidad puede provenir, tal vez, de su tema: la guerrilla salvadoreña, evocada en la Ciudad de México por un grupo de exilados. Pero no está dicho, debido sobre todo a que el tema se presta a un doble agotamiento: por un lado, su uso y abuso producen ya una suerte de rechazo; por el otro, la trampa de la retórica se esconde a cada paso, detrás de cada línea, y si en algo la declamación se hace insoportable es precisamente en el tema revolucionario, si no fuera por otra cosa porque la prosopopeya resulta incompatible con los propósitos libertarios.

El acierto de Castellanos Moya se encuentra en el tratamiento del tema. A la crudeza de la realidad evocada corresponde un lenguaje conciso, sin florilegios ni intentos «literarios». Da la impresión de que el autor tiene mucho que contar y que, por lo tanto, no puede detenerse en descripciones de tipo «poético». Su prosa no tiene nada que ver con los alardes léxicos de los epígonos de Carpentier o Asturias, ni con los retortijones conceptuales de los imitadores de Borges o Cortázar. Es una prosa clara, que se lee sin esfuerzo. Su estilo resulta el más difícil de alcanzar: el de la comprensibilidad.

La «literariedad» de *La diáspora* está, en cambio, en la sintaxis narrativa, en la mímesis del lenguaje de los salvadoreños, en la construcción de los personajes. Con

un truco narrativo que proviene de la literatura anglosajona, la novela nos muestra, al principio, a cuatro personajes: Mario Antonio Ortiz, Quique López, Jorge Krauss y el «Turco», cuyo destino narrativo estriba en encontrarse, en el último capítulo, en un fiesta. Los otros artificios están amalgamados de manera que difícilmente se notan: el flash-back, el motivo recurrente, el cambio de punto de vista, la existencia de narradores internos que desdoblan el papel del autor. Cada uno de los personajes constituye un «tipo»: el joven intelectual, el combatiente, el periodista y el desengañado. A todos, por diferentes motivos, los obsesiona la revolución salvadoreña, y todos están profundamente marcados por la militancia guerrillera. Hay un hecho, sobre todo, que se repite, desde diferentes puntos de vista: el asesinato de la comandante Ana María (Mélida Anaya Montes) por parte del otro comandante de la misma organización (el FPL), el comandante Marcial (Salvador Cayetano Carpio), y el suicidio posterior de éste. Parece una obsesión del propio autor, quien no se atreve, en el ámbito de esta novela, a enfrentarla directamente.

Los personajes emergen, verosímiles y convincentes, fruto de una extraordinaria intuición psicológica. Sea los protagonistas que los personajes secundarios resultan creíbles, merced sobre todo a una presentación de sus propias miserias cotidianas, de sus aspiraciones, de sus miedos. Sobresale, por vivacidad narrativa y por esfuerzo de imaginación, el retrato del joven combatiente, lo más lejos posible de la heroicidad, no obstante su figura sea lo más cercano a ello.

Mas, aparte de este ejemplo, me parece ver que hay un protagonista colectivo en la novela: el cansancio de la guerra. El desencanto de una generación que ha dado su juventud a la ilusión revolucionaria y que, llegada a la madurez, siente la necesidad de sacar las cuentas sobre el esfuerzo hecho. Otra presencia poderosa es la de la historia. Para la mayoría de los protagonistas, no se ha tratado de escoger este tipo de vida. La historia los ha embestido, como una ola gigantesca de acontecimientos, con mayor velocidad de la capacidad de reflexionar y entender. Por eso, en el exilio, gran parte del tiempo lo dedican a tratar de parar el tiempo, para examinarlo y comprenderlo. Algunos, en la prosecución del torbellino existencial. Otros, recordando, «sin ira», y al recordar, escribiendo fantasías que necesitan la advertencia, como se lee en primera página, por aquello de los malentendidos: «Esta es una obra de ficción».

Dante Liano

\* \* \*

Jorgelina Corbatta, *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*, Madrid, Ed. Orígenes, 1988, pp. 142.

L'argentina Jorgelina Corbatta (J.C.), nel testo qui recensito, si occupa degli elementi caratterizzanti l'opera di Manuel Puig (M.P.), soprattutto — come evi-

denzia il titolo — del mito personale e dei miti collettivi. J.C., spiega, nella parte iniziale del testo, l'importanza di quanto affermato sopra in questi termini: «Primeramente, las obsesiones profundas y específicamente personales del autor, que se reiteran bajo formas diversas, a lo largo de toda su obra, en segundo lugar, los elementos de los que se vale para trazar la psicología de los personajes, tejer la intriga, hacer avanzar la acción — en suma — para configurar su propio mundo narrativo» (p. 5).

Lo scopo della studiosa è affermare che i romanzi di M.P. sono il risultato della liberazione di una interiorità repressa dall'ambiente argentino contemporaneo, trasformando la scrittura in forma terapeutica esercitata dall'*es*, coinvolto dalla necessità di studiare una realtà esteriore che lo relaziona con l'io sociale. Quest'ultima banale osservazione — applicabile a molti altri scrittori — è particolarmente appropriata per M.P. La continua catarsi creativa del passato costituisce la base dell'opera rielaborata da materiali e tecniche provenienti dai mass media (radio, cinema, telenovelas) e dai romanzi rosa e gialli, dal canzoniere popolare, dai tanghi ... Questi sono ritenuti non solo veicoli formali interessanti ma anche fonte inesauribile di soggetti collettivi incoscienti (il *machismo*, la verginità, il culto dei divi sportivi e del cinema, la violenza sessuale e politica e l'uso del potere).

Lo studio, diviso in cinque capitoli, si occupa dapprima della metodologia adottata, basata sulla critica psicanalitica (Freud, Mauron) utile a comprendere l'io dello scrittore e sulla critica sociologica, in particolare sui valori del kitsch, della pop-art e del camp, interessanti all'esegesi del rapporto mito personale e miti collettivi. Questa prima parte si conclude con la presentazione dei romanzi, suddivisi in cicli che rappresentano mondi geografici paralleli all'itinerario vitale dell'A. e che vanno dalla pampa di Coronel Vallejo (*La traición de Rita Hayworth* e *Boquitas pintadas*) alla metropoli (*The Buenos Aires Affair* e *El beso de la mujer araña*), al ciclo americano — Messico, U.S.A. e Brasile — (*Pube angelical*, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* e *Sangre de amor correspondido*).

I primi romanzi sono dominati dalla necessità di riconsiderare attraverso la scrittura l'esperienza dell'infanzia, una specie di esercizio apotropaico nei confronti del sistema *machista* che determina la suddivisione dei ruoli delle persone secondo il sesso. È superfluo ricordare che la donna deve piegarsi allo stereotipo del modello impostole e l'uomo adattarsi alle esigenze di potere richiestegli. Questo potere si estenderà a misura del succedersi dei romanzi: all'infanzia, all'adolescenza, alla donna, ai carcerati, fino ad arrivare, nell'ultimo libro — non preso in considerazione per ragioni cronologiche —, ai vecchi. Il ciclo americano, oltre a continuare a considerare i temi già descritti, sfocia anche in nuovi esperimenti linguistici, quali l'accostamento della lingua madre dello scrittore a quelle dei paesi raccontati, che fanno parte della sua esperienza di esiliato.

Lo studio della realtà personale e sociale è espresso dalle tecniche descrittive delle «arti minori», centrate sul mondo della non realtà (cinema, radio, romanzo d'appendice) che permettono a Puig un penetrante esame delle motivazioni morali della classe media. L'uso delle sciroppate convenzioni della paracultura e del suo intersecarsi con il cinema, non intrappola l'espressione dell'A. che, anzi, le rielabora letterariamente. Il rivolgersi a queste particolari forme espressive serve a M.P.

per capire una società media immobile, apparentemente astorica, che fugge la realtà e, nella sua delusione esistenziale, si nutre dei modelli di una realtà fittizia, spesso riconosciuta come unica. L'interessante tesi della critica — esposta qui in forma riduttiva per ovvi motivi di spazio — mette inoltre in rilievo l'importante relazione che questo tipo di problematica e di tematiche ha con le strategie discorsive, che non sono scelte per caso, ma che, anzi, sono direttamente derivate dalle prime.

Questo secondo aspetto viene un po' tralasciato da J.C., anche se non abbandonato. La sempre più affinata tecnica di M.P. è realizzata dal massimo distanziamento da parte del narratore dalla materia narrata. L'A. tende a sfumare, a sparire dietro i personaggi attraverso il documento e il dialogo, attraverso mezzi massivi di comunicazione e dell'immaginario collettivo. Pellicole cinematografiche, articoli di giornale, relazioni ufficiali, telenovelas, etc., sono i materiali utili alla tecnica di *collage* che implica la partecipazione del lettore per l'interpretazione del testo. L'aspetto riguardante le strategie è particolarmente importante in *Cae la noche tropical*, in quanto è ulteriore e più completa testimonianza di un processo tecnico accennato da J.C. qui esplicito in tutta la sua estensione. Questa è la storia di due anziane sorelle ultraottantenni, che vivono di ricordi e delle storie dei personaggi che, per qualche motivo, entrano in contatto con loro. Una delle donne è residente in Brasile da anni e l'altra viene dall'Argentina per una breve visita alla sorella, che poi si protrarrà. Queste due figure, oltre a rappresentare la condizione di argentino esule in Brasile, sono veicolo di trasmissione di altre storie che ci presentano un quadro attuale di una parte della società latinoamericana. In quest'ultimo — per ora — romanzo di M.P., egli porta all'estremo certe strategie discorsive già presenti precedentemente e colte in parte da J.C., come la distanza tra materia narrata e narratore, qui sottolineate dai dialoghi che, con un paio di lettere, un articolo di giornale e una relazione ufficiale fatta da una *hostes*, sono gli unici elementi che costituiscono il testo. Non vi è più, inoltre, il preponderante apporto delle tecniche cinematografiche, ma permangono quelle delle *telenovelas*, che, d'altronde, non potevano mancare in una ambientazione brasiliana. Questo breve accenno all'ultimo testo di Puig è soltanto una conferma di quanto scrive J.C.

Non si può che apprezzare il contributo di J.C., che ha saputo organizzare e approfondire una serie di affermazioni vaghe su un autore così popolare presso il grande pubblico.

Susanna Regazzoni

\* \* \*

Mario Maestri, *Lo Schiavo Coloniale*, Palermo, Sellerio, 1989, pp. 170.

L'Autore è uno dei pochi storici brasiliani che si sia specializzato sul problema dello schiavismo e dell'Africa coloniale. Oggi è nota l'importanza dello schiavo nel quadro delle economie di ciò che veniva definito come Nuovo Mondo e del suo

ruolo nell'economia brasiliana. Non sempre però quello che era, o è un'evidenza pur se mascherata come sostiene C. Moura, è stata riconosciuta dalla storiografia ufficiale brasiliana. Anzi essa ha teso non solo ad ignorare il ruolo economico dello schiavo nell'economia schiavile, che in Brasile è durata sino alla fine del secolo scorso, ma ha dato anche poca importanza al suo ruolo nel quadro delle società di provenienza e quindi allo studio della storia dell'Africa.

Tutta la produzione di Mario Maestri, della quale sono state già pubblicate in Italia *Breve Storia della Schiavitù* (1986) e *Storia dell'Africa Nera precoloniale* (1988), si contrappone alla visione storiografica ufficiale del problema schiavile. *Lo Schiavo Coloniale* è l'esempio più pieno del modo in cui l'autore si rapporta alla storia del suo paese nel quale la schiavitù, è bene ricordarlo, è stata abolita legalmente, come del resto in tutta l'area lusofona africana, solo alla fine dell'800. Quali sono stati i meccanismi che hanno consentito il trasferimento degli schiavi africani in Brasile? Quale il loro modo di vivere e lavorare? Quali sono state le forme di resistenza elaborate dallo schiavo negro? Sono queste sostanzialmente le domande cui l'autore di *Lo Schiavo Coloniale* tenta di dare delle risposte.

L'opera mostra come il sistema elaborato per procacciare gli schiavi fosse quello classico sperimentato dai lusitani, ancora in voga negli anni 60 dello scorso secolo, per il quale «i negrieri si astenevano dal catturare direttamente gli schiavi e si limitavano a costruire fortezze, "colonie" (feitorias) e presidi sul litorale del continente nero» (p. 16). In questi luoghi che, come nel caso del castello di Mina, si «potevano accogliere sino a 1000 di questi disperati» (p. 18), «gli schiavi [...] aspettavano di essere imbarcati [...] e partire immediatamente in direzione del Nuovo Mondo. Ciò diminuiva sia la mortalità fra l'equipaggio europeo poco acclimatato, sia i rischi di un eventuale sequestro della nave e dei suoi schiavi da parte di altri negrieri» (pp. 17-18). La concorrenza negriera indica uno sviluppo del traffico rispetto ad una prima fase dello stesso, organizzato in maniera sporadica ed occasionale, e quindi l'esistenza di commercianti locali, che l'autore individua, dei quali si descrivono i comportamenti traendone la conclusione: lo stesso traffico, al di là degli aspetti morali, è un fatto razionale che come tale può essere capito. Infatti «Il commercio degli uomini [...] richiedeva esperienza, abilità e supponeva innumerevoli espedienti. Prima di presentarli ai capi, i commercianti lasciavano riposare gli schiavi, tagliavano e tingevano i capelli e la barba di quelli più vecchi, sfregavano la pelle degli ammalati con la polvere e col limone» (p. 23). D'altra parte gli acquirenti «prima di comprare un negro [...] avevano l'abitudine di esigere che esso saltasse, facesse vedere i denti, la lingua, il sesso. Quelli troppo bassi, con qualche piccola malformazione fisica, erano inevitabilmente respinti» (*ivi*). La qualità dello schiavo inteso come merce diventava importante nel quadro della concorrenza negriera. Perciò, come in tutte le attività commerciali, il marchio del prodotto rappresentava la garanzia della qualità dello stesso e, a volte, «prima di salire sulla nave i neri venivano "marchiati". Dei piccoli sigilli ardenti, inizialmente di ferro, poi d'argento, lasciavano sulle braccia, sulle cosce, la faccia o in qualsiasi altra parte del corpo il segno del proprietario o della nazione schiavista [...]. Certi schiavi portavano etichette diverse ed esotiche. Alcune erano perfino nobili! Il duca di York, fratello di Carlo II d'Inghilterra, fondò nel 1663 una compagnia di ap-

provvigionamento delle colonie americane; i suoi schiavi venivano accuratamente marchiati a fuoco con le iniziali DY» (p. 32).

Una volta giunti in Brasile, secondo le leggi della Colonia e dell'Impero, «gli schiavi dovevano essere esaminati accuratamente mentre si trovavano ancora sulle navi [...] e soltanto i più deboli o i malati scendevano senza padroni» (p. 47). A seguito di questa serie di controlli, gli schiavi venivano acquistati ed inseriti nel sistema produttivo brasiliano basato sulle piantagioni, l'allevamento o l'estrazione mineraria. Ma qualunque fosse il settore ove lo si utilizzava, compreso quello domestico, le condizioni di lavoro erano semplicemente massacranti. «I negri lavoravano quasi senza interruzione» (p. 57) e nelle piantagioni «all'epoca della raccolta, che poteva durare più di 5 mesi, i negri lavoravano sino a 18 ore al giorno» ed in alcune occasioni, «negri e negre lavoravano 15 giorni e riposavano uno» (p. 59). Queste condizioni, diffuse in tutti i settori produttivi, favoriranno una resistenza alla schiavitù che si presenterà in maniera sistematica, ininterrotta e violenta.

Tutta la terza parte del volume affronta ed analizza le forme di ribellione negra al regime schiavile che andranno dal suicidio all'organizzazione di comunità di schiavi fuggiaschi (Quilombos), di cui l'esempio più conosciuto è quello della Repubblica di Palmares. L'interessante ricostruzione del fenomeno schiavile brasiliano fatta da Mario Maestri comporta il manifestarsi di una tesi di fondo: i paesi intensamente schiavistici sono società divise tra signori e schiavi e la totalità della loro storia sociale è marcata da questo conflitto che genera, immancabilmente, arretratezza economica. La posizione dell'autore, a mio parere, rompe con il paternalismo di certe opere quali, ad esempio, *Casa Grande e Sanzala* di Gilberto Freyre, riportando chiarezza di analisi in un contesto, quello brasiliano, in cui sono ancora rare opere capaci di tanta lucidità.

Donato Gallo

Fernando Pessoa, *Il poeta è un fingitore*. Duecento citazioni scelte da Antonio Tabucchi, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 94.

A Antonio Tabucchi deve a cultura portuguesa a difusão, a um certo nível, da poética pessoana em Itália, sobretudo a partir da publicação de *Una sola moltitudine* (I vol. 1979; II vol. 1984), de colaboração com Maria José de Lancastre, no seguimento de um trabalho já empreendido em precedência, principalmente por Luigi Panarese (*Poesie di Fernando Pessoa*, Milano 1967; e *Imminenza dell'ignoto*, Milano 1972) e Giuseppe Tavani (*Da Pessoa a Oliveira. La moderna poesia portuguesa*, Milano 1973), responsáveis por antologias de dimensões significativas, em particular Panarese, o primeiro a apresentar o poeta em Itália através dum *corpus* verdadeiramente globalizante, até pela soma de informações sobre a vida e as obras de Pessoa, para já não falar de uma série de tradutores que a partir dos anos quarenta deram a conhecer poemas e comentários dispersos que, fornecendo embora visões parcelares

da obra pessoana, prepararam a recepção, ao nível do grande público, do extraordinário poeta.

Depois de *Una sola moltitudine*, que inaugurou uma nova fase relativamente à difusão da imagem de F. Pessoa (até pelas vicissitudes que atingiram os editores de Panarese e Tavani, reduzidos assim ao silêncio), A. Tabucchi continuou a ocupar-se incessantemente de Pessoa, promovendo a tradução inclusivamente das suas «obras menores», alargando, deste modo, o impacto pessoano em Itália, com o risco, porém, de cair na armadilha de operações culturais discutíveis, como a que aqui se analisa, que se enquadra infelizmente numa perspectiva abertamente consumista, estranhamente iconoclasta em relação à obra de Pessoa, sobretudo se se tem em conta que o responsável pela operação é um conceituado estudioso do poeta.

Ele próprio reconhece, num jogo curiosamente descoberto, que este livro de citações é «un libro assolutamente arbitrario» (p. 9) e que a intenção do organizador foi a de construir o «seu» livro de Pessoa: «un libro di frammenti di quel frammentario, labirintico eppure sistematico Libro che Pessoa ci ha lasciato» (p. 9). O resultado não pode deixar de conduzir-nos a um labirinto no labirinto, a uma série de segmentos textuais de que se apropria abusivamente o responsável por uma colecção avulsa de citações, desvirtuadas quando não banalizadas, subtraídas a uma específica contextualização, tomadas por isso isoladamente com as inevitáveis incoerências e não raro determinando a leitura desviante em relação ao texto de Pessoa que aqui aparece (e nisso tem razão Antonio Tabucchi) «un Pessoa inedito, diferente, stupefacente» (p. 9), contra a vontade do poeta e transfigurando-o numa caricatura de si próprio, como se fosse legítima a manipulação dos textos de um autor, continuando a atribuir-lhe a autoria. Mas A. Tabucchi vai mais longe, não sei se com o intuito de criar *ex-novo* mais um heterónimo a juntar à «galáxia», lugar comum de que tanto se tem usado e abusado. Com efeito, na sua breve «nota» introdutória, vai ao ponto de dizer: «Estratti dal loro contesto, isolati e illuminati da un riflettore puntato esclusivamente su di loro, certi versi o certe frasi di Pessoa sembrano acquistare una maschera quasi magica e oracolare [...]; e con ambiguità inaspettate, illuminazioni folgoranti, enigmi, domande senza risposta, risposte prive di domande» (pp. 9-10).

É claro que isolados do contexto para que foram pensados, os fragmentos têm por força que oferecer ao leitor um discurso ambíguo e por vezes paradoxal mas uma tal ambiguidade é mero produto de um artifício maquiñoso e cientificamente indefensável. A este respeito é espontânea a interrogação sobre o sentido que pode ter o segmento textual «Se ti vuoi ammazzare, perché non ti vuoi ammazzare?» (p. 83), paradoxo contido num verso que inicia um poema de 80 vv. que se desenvolve precisamente a partir do primeiro, o qual se explica e encontra a sua razão de ser estrutural no desenvolvimento dos 79 vv. posteriores; ou a banalidade da frase «La stanchezza di tutte le ipotesi [...]» (p. 56), assim abandonada à segura das exigências do antologador e à perplexidade de leitura que tal frase é capaz de proporcionar. O mesmo se pode dizer em relação a outro segmento («Ogni cosa a suo tempo ha il suo tempo», p. 47), banalíssimo no seu isolamento, circundado pelo espaço branco de página, quando comparado com a magnífica sequência de Ricardo Reis,

onde adquire um significado sem truques de prestidigitador: «Cada coisa a seu tempo tem seu tempo. / Não florescem no Inverno os arvoredos, / Nem pela Primavera / Têm branco frio os campos».

Muitos outros exemplos se poderiam apontar como justificação do que aqui fica dito, que, de resto, encontra ecos na própria introdução de A. Tabucchi, com a diferença substancial, de fundo, que onde o organizador vê originalidade e iluminações fulgurantes, só é possível ler, segundo o meu ponto de vista, opacidade e banalização da gramática poética de Pessoa. Um livro de citações deste género talvez se pudesse justificar se os fragmentos não fossem dispostos ao acaso, sem uma lógica interna, mas agrupados por blocos temáticos, de modo a não «trair» as vozes (e as linguagens) pessoais. Além disso, parece-me ainda que este volume privilegia sobremaneira o discurso do *Livro do Desassossego* (78 fragmentos num total de 200), com a escolha de segmentos textuais (cito o n. 20, ao acaso: «Ho capito, con una illuminazione segreta, di non essere nessuno. Nessuno, assolutamente nessuno», p. 20) que se referem a temas tantas vezes objecto de tratamento, por parte do poeta, de forma inegavelmente superior.

Manuel G. Simões

Jorge Amado, *Santa Barbara dei Fulmini*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 411.

Il grande innamorato di Bahía è Jorge Amado, suo massimo cantore. Partito dai cupi panorami del *sertao*, da romanzi-denuncia come *Jubiabá* e *Terre del finimondo*, il grande scrittore brasiliano è approdato all'epica popolare della città di San Salvador, o Baia di Tutti i Santi, nella quale confluiscono la cultura occidentale e quella africana, città, quindi, rappresentativa della composita civiltà del Brasile. Una serie di testi meravigliosi, di personaggi indimenticabili dà concretezza a questa epica: da *Donna Flor e i suoi due mariti*, a *La bottega dei miracoli*, a *Il Paese del Carnevale*, a molti altri titoli, dove non manca la denuncia graffiante, come in *Alte uniformi e camicie da notte*, fino ad arrivare a questa *Santa Barbara dei Fulmini*, sottotitolata «Una storia di stregoneria», ora presentata da Garzanti, egregiamente tradotta — merita dirlo — da Elena Falchi.

«Porta del mondo», smisurata, «che comprende tutte le altre insenature del Brasile e ancora resta spazio per contenere le rias della Galizia e le flotte di tutto l'universo», di una bellezza senza paragone, che nessun scrittore sarebbe capace di descrivere, Bahía è per lo scrittore brasiliano città del miracolo: «In grembo al golfo, nella bellezza della penisola, piantata a mezza costa della montagna, sorge la Città di Bahía, nome completo Città del Salvador della Baia di Tutti i Santi, esaltata da greci e troiani, lodata in prosa e in versi, capitale generale dell'Africa, situata all'Oriente del mondo, sulle rotte delle Indie e della Cina, sul meridiano dei Caraibi, opulenta d'oro e d'argento, profumata di spezie e rosmarino, color del bronzo, fior di meticciera, porto del mistero, faro di comprensione».

È detto tutto. Stanno in queste parole le ragioni dell'esaltazione: una città unica al mondo, opulenta, miracolosa e comprensiva. È il concetto che domina Jorge Amado nei riguardi della sua città, alla quale dedica ormai tutte le sue pagine, in un rapporto d'amante appassionato, che la fa specchio del mondo, travalicante i tempi, passato e futuro, quintessenza e riflesso di ciò che a suo giudizio è veramente la nazione brasiliana, con quanto ha di positivo e con tutti gli irrisolti problemi che nella città eccezionale sembrano riflettersi.

Leggere Amado è sempre un godimento. Si è subito presi dal gioco irresistibile del suo narrare, dall'inesausta creazione della sua fantasia. Ciò avviene anche con *Santa Barbara dei Fulmini*, quattrocento e più pagine di prosa incantevole, costruite su un dato semplice: la scomparsa dell'immagine lignea della santa, trasportata via mare a Bahía, per essere esposta nel locale Museo d'Arte Religiosa, in occasione di una mostra, finalmente ricomparsa, quasi per arte di magia, al momento dell'inaugurazione, quando già si riteneva compiuta la tragedia.

Un pretesto, sul quale l'inesauribile inventore che è Jorge Amado inserisce un'infinità di casi e di motivi: dalla presenza di un sincretismo radicato, al ritospettacolo del *candomblé*, al carnevale favoloso di colori e di canzoni, alla critica sociale e politica, a un complesso intrecciarsi di casi d'amore, in un tripudio di corpi e di movimento, tali da trasformare Bahía in un immenso centro di vita, una sorta di matrice inesausta del mondo.

Il tutto narrato con serietà e umorismo al contempo, ricorrendo a una efficace ironia demolitrice, nella critica ad uomini, a istituzioni e a situazioni, religiose e politiche, poiché lo sfondo è quello della dittatura militare, quando corrente era la tortura e frequenti le eliminazioni fisiche, di persone ingombranti o semplicemente non allineate col regime. Epoca amara, nella quale più del Ministro della Pubblica Istruzione — nota Amado —, valeva quello della Guerra, poiché militare.

Dal trionfo di forme e di colori, attraverso lo sfolgorio del carnevale bahiano e i riti di origine africana, si fa strada nel libro una realtà di dolore, non meno duramente denunciata dallo scrittore con il ricorso continuo all'ironia e alla nota umoristica. Amado è uomo tutto d'un pezzo, non settario. La sua qualificazione politica è sempre trasparente. La critica al potere e alla società dominante include la gerarchia religiosa, ma non tutta. Lo scrittore distingue tra una chiesa conservatrice o indecisa tra ricchi e poveri e quella, minoritaria, che si è schierata con questi ultimi, quindi patisce persecuzione. In questo senso il nome prestigioso richiamato è quello del noto vescovo di Recife, Helder Câmara, per i militari «famigerato», «capo supremo dei preti da sfilata», per Jorge Amado, teneramente, un essere «Piccolo e magro, fragile nella tonaca bianca, un uccellino», che «resisteva a minacce e truculenze, denunciava gli orrori della dittatura militare, col suo esempio alimentava il coraggio di coloro che combattevano, reclutava nuovi aderenti. Impavida voce d'accusa, valicava le frontiere della patria brasiliana, risuonava nei cinque continenti, si faceva sentire da popoli e governanti».

Di contro stanno gli aborriti agenti delle varie polizie — di stato, federale, polizia segreta —, ottusi e torturatori, gente dal «cuore di fango, sangue di scarafaggio», che mai avvertono il soffio della vita e della bellezza, rozzi, incapaci di intendere, molossi accaniti contro la preda, che neppure sanno sempre acchiappare. E i

preti conservatori, quelli che stanno sempre dalla parte dell'ordine e dei ricchi, con nostalgie totalitarie e «santi» patibolari ispiratori: «Hitler ed altri padri della patria, guide geniali dei popoli». Bei tempi quelli, per il padre José Antonio Hernández, «falangista, incorruttibile, titolare del fuoco dell'inferno in Brasile», e un tantino invertito.

Sono personaggi che ignorano il ritorno dei «tempi del Vangelo», tempi delle origini, quando i popoli ricevevano aiuto e conforto. La denuncia di Amado è senza mezzi termini, fatta perché la memoria non tradisca: «La censura, la corruzione e la violenza erano le regole di governo, è necessario ricordarlo, visto che c'è chi l'ha dimenticato. Tempi d'ignominia e di paura: le carceri traboccanti, la tortura e gli aguzzini, la menzogna del miracolo brasiliano, le opere faraoniche, la mangiatoria, l'impostura e il proselitismo — c'è chi ne ha nostalgia, ed è naturale».

Riparatrice di torti, Santa Barbara, quella dei Fulmini, santa cattolica e al tempo stesso divinità africana, Yansã, signora dell'uragano e della guerra, sfugge al suo essere ligneo e si dedica a raddrizzare le cose, che proprio non vanno: umilia i potenti, aiuta gli innamorati, addolcisce i cuori; a dispetto della realtà avariata instaura un mondo felice, dove i sentimenti vengono esaltati. È un'opera di magia, che si inserisce nel composito animismo afro-brasiliano, reagente efficace contro l'ingiustizia e la sofferenza. Se «il tempo del patire non si conta sull'orologio, si conta nelle viscere e nel cuore», quello del miracolo non ha confine. I miracoli avvengono a sporte, «sono il pane quotidiano di Dio onnipotente». Solo l'orgoglio impedisce di vederli e di riconoscerli come tali, soprattutto in quella meraviglia immensa che per Amado è la città di Bahía: «Qui, in questa città di Bahía, tanti sono gli dei, e così grandi i prodigi, che non si riesce a fare il conto giusto dei miracoli, e ormai non ci si fa più caso, sono quotidiani, correnti». Ma il miracolo più grande è di continuare a vivere, nonostante tutto: «Vivere nelle condizioni in cui il popolo vive, non è forse un miracolo, e dei più grandi?».

Il romanzo di Jorge Amado si configura come un'affascinante storia di stregoneria divina. Il lettore, cosciente che tutto è finzione, segue rapito l'evolversi delle molteplici vicende, che convergono in un'unica storia di riscatto, con la vittoria sul male. Tutto viene esaltato verso l'alto, in una visione salvifica. Anche i termini arditi, le note erotiche, sono al servizio di un'utopia felice.

La santa tornerà alla sua quiete — lei o la copia? — sull'altare della chiesa di Santo Amaro, custodita dal brusco Vicario, ma avrà sistemato molte cose, e soprattutto insegnato che la vita vale la pena, comunque, di essere vissuta. Gli attori della vicenda si rendono conto, alla fine, che «Yansã era venuta a Bahía in visita, per aggiustare la loro vita distorta, mettere fine alla cattiveria, insegnar loro il bene e il godimento, la gioia di vivere. Aveva rivestito il manto di saette di Santa Barbara, sua alter ego, s'era imbarcata sul peschereccio di maestro Manuel, aveva suscitato una gran confusione, aveva varcato i limiti della gazzarra e del pericolo, salvato la vita d'un prete-cocomero, s'era divertita un mondo. Si era intrattenuta con Dorival Caymmi, con Carybé e con questo vostro servitore, grazie: tre obá di Xangô, tre dottori honoris causa della vita, tre ragazzi di Bahía, un musico, un pittore, un romanziere, saravá!».

Modesto lo scrittore, ma degno di essere confidente nientemeno che di Yansã-

Santa Barbara, quella dei Fulmini, di essere messo a parte del suo segreto operare, privilegio degli eletti. Il bene instaurato con la giustizia, al segno della gioia, privilegio che solo Bahia può avere.

Nel corso della sua movimentata, complicata, iperbolica narrazione, un racconto fatto con il piacere di narrare che distingue il vero scrittore, ricco di possibilità infinite — «Scrivendo — dice in avvertenza — mi sono divertito; se qualcun altro si diventerà, mi darò per soddisfatto» —, Jorge Amado non ha mancato di lanciare, con divertente ironia, strali anche contro i suoi censori. Con fare furbesco — si veda una sua recente fotografia, tanto somigliante al genovese Govi —, non ha risparmiato «gli esperti che redigono striminziti romanzi moderni per la gioia della critica», incuranti del dettaglio, che raccontano «alla peggio». Non ci si perda di coraggio: «Per pedanti e incapaci che siano, c'è pur sempre speranza, finiranno per imparare. Come succede ai dottori con la capoeira angola». Il segreto del romanzo, avverte, con un riferimento illustre, sta nel dettaglio, precisamente, «come s'impara leggendo il *Chisciotte* di Cervantes».

In un altro passaggio Amado, burlescamente umile, si autodefinisce «oscuro trovatore di serie B, rime in *on e ato*, autore baiano di letteratura popolare», dalla scrittura «trasandata e senza lustro», privo della «grandezza degli aedi», della «raffinatezza psicologica degli scrittori intimisti», di «stile brillante», di «qualità artistiche», munito del solo «coraggio impavido degli ignoranti», che avanzano «zoppicando». Proprio quando sta innovando ancora una volta il romanzo, inserendo alla fine del suo testo un'originale «corrispondenza coi lettori», per raccogliere i fili della trama e terminare il libro, con arguzia e ironia denuncia la «notoria» incapacità dell'autore di «rinnovare e innovare», e umoristicamente dà voce a un presunto tormento, denunciando la sua «scrittura inceppata» l'incapacità a «rivoluzionare la struttura da feuilleton della narrativa, ad approfondire l'introspezione freudiana in esseri condannati a vita dalla potenza del destino, a presentare l'amore come aberrazione, ad essere di lettura difficile, modernoso e noioso. Tale incapacità corrode le carni dell'Autore, gli rosicchia le viscere, gli amareggia i giorni della senilità, le notti del rimbambimento».

I critici sono serviti. Ma Jorge Amado prosegue imperterrito il suo gioco, domandandosi se l'inaugurata corrispondenza con i lettori, «che solidali hanno dato atto al pennigero del suo sforzo costante, quotidiano, nel tentare di portare a termine l'impegno di raccontare per divertire e, divertendosi lui stesso, cambiare i dati del teorema e migliorare il mondo», sia stato osare troppo: «Innegabile audacia di Autore, vecchio d'età e di battaglie perdute, che ancora non è riuscito a trascinare la critica letteraria a polluirsi dal piacere leggendo i suoi scartafacci dal linguaggio limitato, vuoti d'idee, popolareschi».

Ricorriamo a un qualsiasi manuale di letteratura che tratti di Amado e non sarà difficile incontrare le accuse cui lo scrittore si riferisce, quando egli è invece uno dei più dotati scrittori del Brasile. Che abbia elevato a mito gli elementi propri della cultura popolare baiana è merito non indifferente, come è merito certo che i suoi romanzi non annoino mai, e, aprendo sempre nuove prospettive, divertano il lettore. Non per nulla una delle molte epigrafi che presiedono a *Santa Barbara, quella dei Fulmini*, tratta da una lettera di Fernando Assis Pacheco, recita: «Questo mondo è stupefacente»; mentre un'altra riporta un detto popolare: «Dio è brasiliano».

In queste due epigrafi sta l'originalità dell'atteggiamento di Jorge Amado, la magia conquistatrice del suo realismo, la solarità del suo impegno generoso.

Giuseppe Bellini

## PUBBLICAZIONI RICEVUTE

### a) Riviste

- Castilla*, Universidad de Valladolid, n. 13, 1988.  
*Colóquio/Letras*, Fundação Gulbenkian, Lisboa, nn. 106, 1988; 107, 108, 1989.  
*Contemporâneos*, Fundación Universitaria de Jerez, n. 1/2, 1989.  
*Criticón*, Université de Toulouse-Le Mirail, nn. 44, 45, 1989.  
*Cuaderno de Humanitas*, Universidad Nacional de Tucumán, n. 56, 1989.  
*Espacios*, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, n. 7, 1988.  
*Estudios*, Universidad de México, n. 16, 1989.  
*Estudes Ibero-Americanos*, Pontíficia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, vel. XIV, n. 1, 1988.  
*Filología*, Universidad de Buenos Aires, XXII, n. 2, 1987.  
*Fragmentos*, Universidad Federal de Santa Catalina, vol. 2, n. 1, 1987.  
*Iberoamericana*, nn. 34/35, 1988.  
*Journal of Hispanic Philology*, Florida State University, vol. XII, nn. 2, 3, 1988.  
*Lenguas modernas*, Escuela Oficial de Idiomas de Zaragoza, n. 1, 1988.  
*Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, n. 44, 1989.  
*Letras de Hoje*, Pontíficia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, nn. 73, 74, 1988; 75, 1989.  
*Núcleo*, Universidad Central de Venezuela, n. 4, 1988.  
*Revista Chilena de Literatura*, Universidad de Chile, n. 32, 1988.  
*Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, vol. 3, 1989; vol. 4, n. 1, 1989.  
*Revista Iberoamericana*, Inst. Internacional de Lit. Iberoamericana, nn. 146, 147, 1989.

### b) Libri

- AA.VV., *Studi di Iberistica in memoria di Alberto Boscolo*, a cura di G. Bellini, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 242.

- AA.VV., *L'altro cielo. Racconti fantastici argentini*, a cura di L. D'Arcangelo, Roma, Lucarini, 1989, pp. 194.
- S. Arata, *Los manuscritos teatrales (s. XVI-XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Roma, Giardini Editori e Stampatori, 1989, pp. 81.
- F. Bances Candamo, *La piedra filosofal*, a cura di A. D'Agostino, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 395.
- S. Benso, *La conquista di un testo: il «Requerimiento»*, Roma, Bulzoni, 1989.
- G. Chiappini, *Figure e simboli nel linguaggio mistico di Santa Teresa di Avila*, Genova, Quadrivium, 1987, pp. 358.
- J. de Mena, *Poesie minori*. Ed. critica a cura di C. de Nigris, Napoli, Liguori, 1988, pp. 608.
- Conde de Fernán Núñez, *Vida de Carlos III*, a cura di A. Morel Fatio y A. Paz y Melia, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, pp. 409.
- E. del Campo, *Fausto*, notas y estudio de Angel J. Batistessa, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1988, pp. 143.
- G. Foresta, *Il Nuovo Mondo nella voce dei cronisti tradotti in italiano*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 464.
- L. Lugones, *Le forze strane*, a cura di L. D'Arcangelo, Roma, Lucarini, 1988, pp. X-104.
- J. Rubia Barcia, *Mascarón de proa. Aportaciones al estudio de R. del Valle Inclán*, La Coruña, Estudios de Castro, 1983, pp. 360.
- G. Siebenmann, *Essays zur spanischen Literatur*, Frankfurt a.M. 1989, pp. 346.
- S. Zimic, *Las églogas de Garcilaso de la Vega*, Santander, Sociedad Menéndez y Pelayo, 1988, pp. 108.

## 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.15.000        |
| 6. Annuario degli Iberisti italiani .....  | <i>esaurito</i> |

## RASSEGNA IBERISTICA

Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

n. 1 (gennaio 1978)	L. 5.000	n. 19 (febbraio 1984)	L. 10.000
n. 2 (giugno 1978)	L. 5.000	n. 20 (settembre 1984)	L. 10.000
n. 3 (dicembre 1978)	L. 5.000	n. 21 (dicembre 1984)	L. 10.000
n. 4 (aprile 1979)	L. 5.000	n. 22 (maggio 1985)	L. 12.000
n. 5 (settembre 1979)	L. 5.000	n. 23 (settembre 1985)	L. 12.000
n. 6 (dicembre 1979)	L. 5.000	n. 24 (dicembre 1985)	L. 12.000
n. 7 (maggio 1980)	L. 7.000	n. 25 (maggio 1986)	L. 12.000
n. 8 (settembre 1980)	L. 7.000	n. 26 (settembre 1986)	L. 12.000
n. 9 (dicembre 1980)	L. 7.000	n. 27 (dicembre 1986)	L. 12.000
n. 10 (marzo 1981)	L. 8.000	n. 28 (maggio 1987)	L. 12.000
n. 11 (ottobre 1981)	L. 8.000	n. 29 (settembre 1987)	L. 12.000
n. 12 (dicembre 1981)	L. 8.000	n. 30 (dicembre 1987)	L. 12.000
n. 13 (aprile 1982)	L. 9.000	n. 31 (maggio 1988)	L. 13.000
n. 14 (ottobre 1982)	L. 9.000	n. 32 (settembre 1988)	L. 13.000
n. 15 (dicembre 1982)	L. 9.000	n. 33 (dicembre 1988)	L. 13.000
n. 16 (marzo 1983)	L. 10.000	n. 34 (maggio 1989)	L. 14.000
n. 17 (settembre 1983)	L. 10.000	n. 35 (settembre 1989)	L. 14.000
n. 18 (dicembre 1983)	L. 10.000	n. 36 (dicembre 1989)	L. 14.000

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 Aleixandre</i> . . . . .	L. 10.000
<i>Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas de Lugano</i> . . . . .	L. 15.000
A. Albònico, <i>Da «Alfanhuí» alla «leyenda negra»: «andezas» di R. Sánchez Ferlosio</i> . . . . .	L. 16.000

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Direttore: *Giuseppe Bellini*

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

## 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 « Lusjadi »* . . 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-ispaniche* . . . . . 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*.

# ANALES 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

---

---

*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*

# dispositio

Revista Hispánica de Semiótica Literaria

Vol. XI, 1986

Editors: Cedomil Goic and Walter Mignolo

LITERATURE AND HISTORIOGRAPHY IN THE NEW WORLD

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

Vol. XII, 1987

Guest Editor: Lia Schwartz de Lerner

PHILOLOGY AND SEMIOTICS

INTRODUCTION: Lia Schwartz de Lerner; CONVERGENCES: LINGUISTICS AND PHILOLOGY/PHILOLOGY AND SEMIOTICS: *Value Aspects in Jurij Lotman's Semiotic of Culture/Semiotics of Text*, Renate Lachmann; *Una encrucijada entre filología, lingüística y semiótica: el corpus*, Enrique Ballón Aguirre; *The Saussurean Axes Subverted*, Irmengard Rauch; *Virginity: Towards a Feminist Philology*, Mieke Bal; *Simpraxis o el lado 'oscuro' de la comunicación estética*, Susana Reisz de Rivarola; *Structuration and De-structuration in the "Romances"*, Cesare Segre; TEXTUAL CRITICISM BETWEEN SEMIOTICS AND TEXTUAL GENETICS: *The New "Ulysses" between Philology, Semiotics and Textual Genetics*, Paola Pugliatti; *Sistema y diasistema: sobre la "varia lectio" de "El Conde Lucanor." I, 39*, Aldo Ruffinatto; *Una variante de Góngora: "Dehesas azules/campos de zafiro" (Apuntes para una teoría de la escritura barroca)*, Maurice Molho; *El texto auténtico del "Buscón": nuevo examen de la cuestión a la luz de la genética textual*, Edmond Cros; ON THE BOUNDARIES OF THE FIELD: *Lingüística del texto e historia de la literatura*, Klaus Heger; *Neorretórica y retórica general*, José María Pozuelo Yvancos; *Hacia una re-introducción de la dimensión diacrónica en el análisis del texto*, Antonio Gómez Moriana; NEW MODELS/NEW READINGS: *Acts of Abduction: A Note on Lexical Innovation in the "Romancero" Tradition*, Louise Mirrer; *Intertexto y Contexto: "La gare dell'amore e dell'amicizia" frente a "Duelo de amor y amistad"*, Maria Grazia Profeti; *El texto poético como parodia del discurso crítico: los últimos poemas de Susana Thénon*, Ana María Barrenechea; *Two Black Plays on White Power. Some Observations on the Semiotics of Ideology*, André Lefevere; *Notas sobre las explicaciones bíblicas de Fray Luis*, Mercedes Etreros

Subscription, Manuscripts and Information:

**Dispositio**

Department of Romance Languages

University of Michigan

Ann Arbor, Michigan 48109

