

RASSEGNA IBERISTICA

43

Maggio 1992

- Teresa Maria Rossi, *Denominar lo nuevo y volver a denominarlo: un problema a raíz del Descubrimiento* Pag. 3
- Laura Silvestri, *Etica ed estetica del vero in Galdós* 17
- Patrizio Rigobon, *"Maribel y la extraña familia", ovvero la mite trasgressione di Miguel Mibura* 29
- L. de Góngora, *Favola di Polifemo e Galatea*, introduzione e traduzione di E. Cancelliere (G. Bellini), p. 45; S. Neumeister – D. Biresemeister (eds.), *El mundo de Gracián*. Actas del Coloquio Internacional de Berlín, 1988 (F. Gambin), p. 47; G. Carnero (ed.), *Montegón* (B. Cinti), p. 51; A. Ganivet, *Ideario spagnolo*, introduzione, trad. e note di L. Frattale (C. Bianchini), p. 54; A. Machado, *Lettere a Pilar*, a cura di G. Depretis (F. Meregalli), p. 56; R. Sánchez Ferlosio, *Imprese e vagabondaggi di Alfanbui*, a cura di D. Manera (J.M. Martín Morán), p. 58; C. Murciano – C.M. Maínez, *Antología poética general de la Asociación Prometeo de poesía* (G. Bellini), p. 60.
- A. Borioni – M. Pieri, *Maledetta Isabella, maledetto Colombo. Gli ebrei, gli indiani, l'evangelizzazione come sterminio* (G. Bellini), p. 62; C.A. Cacciavillani, *L'architettura nel vicereame del Río de la Plata* (F. Meregalli), p. 64; A. Bioy Casares, *La muñeca rusa* (S. Serafin), p. 65; M. Peyrou, *Il colpo delle rose*, a cura di G. Soria (S. Serafin), p. 66; AA. VV., *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, ed. de E. Morillás Ventura (E. Perassi), p. 69; C. Pailler, *La poésie au-dessous des volcans* (G. Bellini), p. 71; A. Carpentier, *Il regno di questo mondo* (G. Bellini), p. 74.
- G. Lanciani, *Tempeste e naufragi sulla via delle Indie* (G. Bellini), p. 75; M. Maestri, *Storia del Brasile* (D. Gallo), p. 76; C. Drummond de Andrade, *Un chiaro enigma. Da "A vida passada a limpo" a "Poesia errante"*, a cura di F. Toriello (S. Bagno), p. 78; A. Miranda, *Bocca d'inferno*, trad. di A. Di Munno (M.G. Simões), p. 80; S. Castro, *Memoriale del Paradiso*, trad. di S. Bagno e L. Scalabrini (G. Tonini), p. 82; J. Craveirinha, *Voglio essere tamburo*, a cura di A. Fresu e J. Lussu (V. Tocco), p. 86.

TERESA M. ROSSI

DENOMINAR LO NUEVO Y VOLVER A DENOMINARLO:
UN PROBLEMA A RAIZ DEL DESCUBRIMIENTO

*A modo de despedida académica
para la doctora M. Morreale.*

1. *Intento.*

Quien, recién descubierta una parte cualquiera del Nuevo Mundo, quiso documentar por escrito¹ las realidades desconocidas que se le presentaban delante de los ojos, o sea, *lo no visto ni sabido* que *por vista de ojos se vio*, tuvo que enfrentarse con el problema de denominarlas; fue una tarea ardua porque aquellas realidades no acababan de ser creadas y, por consiguiente, no estaban exentas de denominación² y porque, encima, a menudo tenían cierta correspondencia con las realidades del viejo mundo, correspondencia con la que se podía y/o se debía contar; efectivamente, consideramos pretextuosa, además de anacrónica, cierta crítica actual dirigida al empleo de los parámetros y esquemas poseídos, empleo reputado como rechazo de lo 'otro'. La interpolación de la imagen mental (recuerdo) en el momento de emitir un mensaje escrito acerca de lo novedoso sería más bien mecánica que ponderada, pero así y todo resultó siempre muy proficua para el destinatario, que bien podía compartir aquella imagen en su esfuerzo de concretar el nuevo referente. Está de más subrayar las implicaciones lingüísticas de cualquier correspon-

¹ El documento oficial fue evolucionando: de la carta se pasa a la relación, a la crónica en concomitancia con el descubrimiento, la conquista y la población; no estamos conformes con la secuencia de W. Mignolo, "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista", la cual tampoco responde al criterio organizativo adoptado en su estudio de esta familia textual, en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Cátedra, 1982, t. I, pp. 57-116.

² Ni comparación con el mero acto imaginativo de nuestro padre Adán allá en el Paraíso terrenal: "Jehová formó, pues, de la tierra toda bestia del campo, y toda ave de los cielos, y las trajo a Adán para que viese cómo las había de llamar;" *Gén.* 1.19.

dencia entre los dos referentes a la hora de señalar por escrito la nueva realidad a quienes no la podían comprobar *por vista de ojos*.

Ante la embriaguez de 'cosas' y 'nombres' de un mundo tan inesperado, una primera solución consiste en quedarse aferrados al acervo de imágenes y denominaciones de su propio mundo; de ahí el empleo casi sistemático del neologismo semántico: un nombre antiguo, patrimonial, para denominar una realidad nueva. Incluso, cuando por la falta de una correspondencia cualquiera, no hay más remedio que acudir al préstamo de necesidad, la denominación autóctona suele acompañarse de una semejanza comparativa. Finalmente, el préstamo o extranjerismo, favorecido por la familiaridad del trato cotidiano, va entrando en el patrimonio léxico de los recién llegados y a través de éstos pasa a los diferentes patrimonios léxicos del viejo mundo³.

En lo que sigue será nuestro propósito ejemplificar algunas de aquellas denominaciones prístinas de lo novedoso y, también, paralelamente comprobar la labor sucesiva de quien volvió a denominarlo todo, cuando quiso transponer neologismos semánticos y extranjerismos a otro idioma. Hemos escogido como objeto de nuestra compulsa la *Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia del Cuzco, llamada la Nueva Castilla* de Francisco de Xerez y su traducción al italiano *Libro primo de la conquista del Perú et provincia del Cuzco de le Indie occidentali* de Domingo de Gaztelu⁴.

2. *Lectura comparada.*

Para nuestro análisis ejemplificativo vamos a leer los dos textos en paralelo y para la eficacia operativa efectuamos *a priori* una bipartición del material léxico, en cuya presentación adoptamos el criterio de la mayor a la menor frecuencia.

2.1 Neologismos semánticos.

Decíamos que al encontrar una realidad nueva se la suele denominar con el propio léxico, y nuestro escribano, como cualquiera, escoge la denominación según el criterio de la analogía. F. de X. suple la falta de familiaridad

³ La bibliografía sobre los procedimientos de denominación es inmensa, ya que empezó a raíz del fenómeno con las observaciones empíricas de El Inca Garcilaso y hoy en día los aportes científicos no se cuentan más acá y más allá del Océano.

⁴ Véanse las noticias de la autoría de las dos obras y de su colocación respectivamente en la editoría sevillana y veneciana en T.M. Rossi, "La conquista del Perú: Siviglia 1534 e Venezia 1535", *Studi di letteratura ispano-americana* 15-16 (1983) 41-53. Integramos ahora la parte lingüística de este trabajo, aprovechando la reproducción facsímil de *La conquista del Perú (Sevilla, Bartolomé Pérez, 1534)*, Madrid: el Crotalón, 1983, que entonces no nos dio tiempo para consultar.

con lo novedoso, suya y del destinatario, por medio de la correspondencia con lo conocido, y esta aproximación mental de dos realidades algo parecidas en la *Verd. rel.* determina una serie de neologismos semánticos, o sea, el empleo de unos lexemas españoles para denominar nuevos referentes, los cuales sólo tienen cierta correspondencia con los habitualmente denotados. Esta curiosa denominación de lo novedoso, a pesar de su elementalidad, a veces tuvo éxito, pero otras acabó desplazada por la denominación autóctona. Veámoslo.

2.1.1 El neologismo más empleado (31 ocurrencias, perdónesenos el italianismo técnico) por F. de X. es el esp. *peso*, que del campo semántico de la medida va pasando al de la moneda. Un *peso* sigue denotando una cantidad de oro: *que [el oro] ternía a siete o ocho quilates el peso* p. 33b *che [l'oro] saria de VII o VIII chilati*⁵ *il peso* c. g3v; sin embargo, ya iba especializándose como denominación monetaria⁶. Cuando F. de X. quiere denunciar la devaluación del *peso* o el alza de los precios, causada por la cantidad del oro repartido (*No dexaré de dezir los precios que en esta tierra se han dado por los mantenimientos y otras mercaderías*, p. 34a), especifica: *es tanto un peso como un castellano* p. 34b *Uno peso è tanto come un castigliano*⁷ c. g5r; y, a su vez, el traductor sigue especificándoles el valor de la moneda española a sus lectores italianos o, mejor dicho, venecianos: *un castigliano è xvii marcelli d'argento* c. g5r (ven. *marcello*, una moneda que mandó acuñar el dogo Nicolás Marcello en 1473-74).

A lo largo de su traducción D. de G., hecha salva la primera ocurrencia del esp. *peso*, donde interpreta oportunamente el sintagma: *deviendo como devían mucha suma de pesos de oro* p. 5a *essendo debitori (come erano) di gran somma di danari* c. a5r, siempre reproduce el neologismo español italianizando, según la que resulta ser su praxis, la marca del plural: *pesi*.

2.1.2 Es significativo anotar como segundo por frecuencia (26 ocurrencias) el neologismo *mezquita*; para designar el lugar de culto de los nativos era común escoger la denominación del edificio religioso musulmán por ser el re-

⁵ Esta transliteración fonética, acompañada de la marca italiana del plural, ha de considerarse un calco, ya que existía el correspondiente etimológico y el equivalente semántico it. *carato* ≤ ar. *qirat*.

⁶ Para testificar su éxito léxico, recordamos que aun hoy en día sigue siendo la denominación de la moneda en siete de los diecinueve países hispanoamericanos.

⁷ D. de G. no había acomodado la gráfica al reproducir por primera vez la denominación de la moneda española: *con poco más de mil castellanos* p. 5b *con poco più di mille Castellani d'oro, che un Castellano vale uno scuto e mezzo* c. a5r.

ferente más próximo de una religiosidad ‘otra’, sin que faltaran las denominaciones “casa de ídolos” y “casa de sus dioses”.

Al emplear el neologismo *mezquita*, F. de X. puede anotar una costumbre que comparten los dos referentes, el novedoso y el conocido: *quando entran en ellas [mezquitas] se quitan los çapatos a la puerta* p. 17a *quando intrano in quelle [moschee] lasciano le scarpe a la porta* c. c8r, y, desde luego, no podía denominar *iglesia* lo que va a indicar por primera vez con una connotación resueltamente negativa: *Tienen otras suziedades de sacrificios y mezquitas* p. 12ab *hanno altre sporcheze di sacrificii et moschee* c. b8r; sin embargo, al reproducir la relación de Miguel de Estete como parte integrante de la suya, no vacila en acoger una curiosa conmixión de terminología cultural: *tenía en su poder al obispo de la mezquita* p. 27a *aveva retenuto il vescovo de la moschea* c. e8v, cuando, al contrario, poco antes él había soslayado la dificultad de esta denominación: *por guarda de aquella mezquita estava un gran sabio* p. 24a *per guardia di quella moschea vi era un gran savio* c. e3r.

Como puede verse, D. de G. da la equivalencia italiana del neologismo español y así hace siempre, excepto en un pasaje: *haziéndole [al diablo] sacrificios y ofrendas y mezquitas* p. 24a *facendoli [al diavolo] sacrificii et oblatione et templi* c. e3v, donde el contexto pudo sugerirle el hiperónimo *templi* en aras de cierto acatamiento ‘veneciano’ a la confesión musulmana, corolario de un trato secular.

No hace falta apuntar que el neologismo semántico esp. *mezquita* no salió del léxico propio de relaciones y crónicas primitivas, y, al igual, su equivalente italiano no desbordó de las traducciones correspondientes.

2.1.3 El neologismo esp. *oveja* es tercero por frecuencia (17 ocurrencias, a las cuales hay que sumar los 14 pasajes donde F. de X. emplea el nombre colectivo *ganado*, que D. de G. traduce siempre por *pecore*); se trata de un neologismo semántico ya que su referente novedoso no pertenece siquiera a los óvidos, pero, como el referente conocido, es animal del que se aprovechan la leche, la carne, la lana, el cuero; a diferencia de la oveja peninsular, sin embargo, la americana también es animal de carga, según hace constar el propio F. de X.: *el g. dio algunas ovejas y carneros...a los españoles... para que truxessen su oro y plata y ropa; ...en el camino perdieron algunos particulares oro y plata...porque los carneros y ovejas se le buían con el oro y plata* p. 36ab *il g. dette alcune pecore et castradi...a li Spagnoli...perché li portassino il suo oro et argento et robba...per la strada perseno alcuni particolari oro et argento...perché li castradi et pecore fug^givano con l'oro et argento* c. g8r. El español sustituyó pronto este neologismo, tomando del quechua el extranjerismo esp. *llama*, que también pasó al italiano, sin la realización palatal de la lateral: *lama*; cfr. E. Zaccaria, p. 481.

2.1.4 Alcanza la misma frecuencia (12 ocurrencias) el neologismo esp. *balsa* ‘especie de barca usada por los Indios’, que se ha perpetuado. La denominación y su éxito léxico se deben al parecido de esta barca novedosa con el referente del cast. y arag. *balsa* ‘conjunto de maderos unidos para conducirlos flotando’⁸, según atestigua el sintagma del primer pasaje: *passò el g. a ella* [la isla de Santiago] *en los dos navíos y en las balsas de maderos que los indios tienen, en las cuales passaron los cavallos* p. 6a *passò il g. a essa* [l’insola de santo Jacomo] *nelli duo navilli et con li schiffi che li Indiani tenevano, nelli quali passorono ancora li cavalli* c. 6ar.

D. de G. reacciona de diferente manera ante este neologismo semántico; aquí lo interpreta con una equivalencia específica, sugerida por la pareja *navíos y balsas*, ya que el it. *schifo* entonces denotaba una barca pequeña que se llevaba en el barco para arribar donde no había puerto (v.i. *canoa* 2.2.8); las más de las veces (5 ocurrencias) lo interpreta con la equivalencia genérica del hiperónimo *barca*, dos veces con la mera correspondencia del significante, o sea, con el calco *balsa*⁹, y, finalmente, dos veces con la equivalencia exacta del esp. patrimonial *balsa*, aunque expresada por el ven. *zatta* (arcaísmo de ámbito véneto del it. *zattera*): *vino por mar...en balsas* p. 9a *venne... per mare in zatte* c. b2v y *passò...el río en dos balsas* p. 10a *passò... il fiume con due zatte* c. b4v.

2.1.5 El trato con los indígenas conllevó la necesidad del intercambio lingüístico; en seguida algunos nativos se adiestraron a este propósito como agentes de la comunicación oral y para denominarlos se escogieron los neologismos semánticos *faraute y lengua*¹⁰. En la *Verd. rel.* es éste más frecuente (7 ocurrencias) que aquél (5 ocurrencias) y los dos están vertidos al italiano con su exacta equivalencia por el it. *interprete*; D. de G. emplea este único lexema, incluso para traducir el doblete sinónimo: *le dixo* [a Atabalíba] *por la lengua o faraute que...* p. 17b *li* [a Atabalíba] *dice per l’interprete che...* c. d1r.

⁸ Cfr. DCECH s.v., ya para la procedencia del sustrato ibero, ya para el significado primario del esp. *balsa* ‘charco’; para éste último véase también el calco que, sin embargo, D. de G. aclara al traducir el esp. *estanque: una ventana sobre el patio y estanque* p. 22a *una finestra sopra la corte et balsa, cioè peschera* c. d8v.

⁹ Para el it. *balsa*, cfr. E. Zaccaria p. 433; este hispanoamericanismo pasó al léxico italiano, fugazmente con el significado de ‘bote para cruzar ríos’, mientras que perdura como tecnicismo con el significado metonímico de ‘madera liviana para embarcaciones’.

¹⁰ El esp. *faraute* (< fr. *bérait*) ya entraba en el campo semántico de *trujumán* por denotar el ‘mensajero de guerra’, quien tenía que ‘traducir’ su mensaje; lindaba, asimismo, con el campo semántico del esp. *lengua* ‘noticia, información’, cuyo primer testimonio hace referencia justamente a una noticia militar: *De las buestes de Dario salió lengua certera: LAlex. 840a*. Anotamos que Antonio de Nebrija trae el sintagma *faraute de lenguas* como equivalencia de *interpretes*, s.v.

En cuanto al neologismo *faraute* recordamos que el *DAut.* s.v. ya advierte: “tiene poco uso, porque oy se llama Intérprete de lenguas”, mientras que para el neologismo *lengua*, s.v., no señala desuso alguno: “sirve de declarar una Lengua con otra”. Opinamos que la desaparición del esp. *faraute* ‘intérprete’ se debería a la connotación peyorativa que cambió su significado primario de ‘mensajero’ en el de ‘alcahuete’.

2.1.6 La analogía determina también el neologismo esp. *manta*, neologismo semántico en cuanto el significado de ‘frazada para las personas’ fue a sumarse¹¹ al de ‘f. para la cama’, ‘f. para las caballerías’ y ‘f. para las paredes’. F. de X. denomina así el ‘complemento del vestido’ de mujeres y hombres nativos y acompaña la primera de las dos ocurrencias con un juicio asimilativo: *sobre esta ropa traen [las mugeres] cubierta una manta desde la cabeça hasta media pierna, que parece mantillo de muger* p. 17a *sopra la detta veste portano [le donne] un manto che le copre de la testa fin a mezza gamba, che pare un mantello de fem<m>ina* c. c8r y *Los hombres visten camisetas sin mangas y unas mantas cubiertas* p. 17a *Li homini vestono alcune camils[cie senza maniche coperti da certi manti* c. c8r. Como puede verse, D. de G. a la equivalencia esp. *manta* = it. *coperta* prefiere la correspondencia esp. *manta* – it. *manto*, determinando cierta incongruencia entre el referente pomposo de *manto* y su asimilación con *el mantello de fem<m>ina*. En cuanto al neologismo semántico esp. *manta*, su empleo empieza en seguida a alternar con otro neologismo sinónimo, el esp. *poncho*, que pasó a ser usual en el siglo XVIII y a diferenciarse definitivamente de la *manta indiana* ‘frazada indígena para la cama’; por el contrario, el préstamo it. *poncho* (con realización fonética palatal, cuya grafía italiana *poncio* es menos frecuente) aparece en el siglo XIX, cuando la prenda fue traída por G. Garibaldi.

2.1.7 El hiperónimo esp. *raíces* no llega a ser neologismo sino por su menor extensión semántica, al emplearlo F. de X. con el criterio de la analogía para denominar los tubérculos comestibles que, unas décadas después, se designan con el extranjerismo *papas*, préstamo de necesidad tomado del quechua, y tan sólo en el siglo XVIII pasan a denominarse *patatas* por un cruce con la denominación haitiana *batatas* de otros tubérculos, éstos dulces¹² F. de X. menciona solamente una vez este alimento novedoso: *cogen...raíces que co-*

¹¹ En realidad volvió a sumarse por entonces, ya que en la alta Edad Media el lexema había tenido la acepción de ‘especie de manto’; cfr. DCECH, s.v. *manto*.

¹² El *DAut.*, a comienzos del mismo siglo, todavía no diferencia entre la solanácea y la convolvulácea: *PATATA s.f. Lo mismo que Batata.* s.v. y *BATATA s.f. Planta que...echa una raíz algo mayor de las que llaman Papas, ...es muy sabrosa y dulce.* s.v.

men p. 12b *coglieno...radice che mangiano* c. b8v., sin darse cuenta de que ya había visto y anotado las mismas raíces no reconociéndolas por estar deshidratadas para la conservación: *un manjar que parecía albóndigas* p. 11b *un mangiar che pareia come frittelle* c. b7r. El proceso deshidratante volvía las patatas rugosas, de ahí su parecido con las *albóndigas*, que D. de G. traduce con *frittelle*, apuntando al frito no teniendo la posibilidad de diferenciar léxicamente las bolas de carne de las de masa, ambas fritas.

2.2 Extranjerismos.

El extranjerismo es normalmente un préstamo de necesidad, o sea, la denominación autóctona de una realidad que no suele tener correspondencia en el viejo mundo, una denominación asumida que se vuelve usual cuando el trato ha establecido cierta familiaridad con su referente. Por eso F. de X., redactando su *Verd. rel.* a mediados de los años treinta, emplea una serie de extranjerismos que ya ni siquiera requieren una asimilación explicativa, la cual veremos, por el contrario, introducida por el traductor D. de G.

2.2.1 El extranjerismo más frecuente (94 ocurrencias, 70 en singular y 24 en plural) es el esp. *cacique*, procedente del taíno¹³ *kaisic* 'reyezuelo', cuya realización fonética se transliteró, castellanizando, además, con el remate vocálico *-e* el sonido velar sordo final que hubiera resultado anómalo. El nuevo lexema se amoldó en seguida al paradigma morfológico del número: *cacique*, *-es* y, por supuesto, a lo largo de la *Verd. rel.* viene empleado con el significado originario de 'dueño, jefe', de vez en cuando marcado por la tautología *cacique, señor de*.

El traductor reproduce el préstamo tal cual en su forma del singular, ya que la terminación *-e* también es propia del código gramatical italiano¹⁴ mientras que adapta la forma del plural a la morfología italiana *caciqui*. Anotamos asimismo que el calco italiano presenta siempre la mayúscula inicial, acaso porque D. de G. al traducir su primera ocurrencia la lee como nombre propio: *y en este pueblo prendieron al cacique, señor d'él* p. 5b *Et in questa terra pigliorno Alcacique, signor de detta terra* c. a5v. La aglutinación del artículo español no parece error de imprenta, sino que debe considerarse autógrafa de D. de G.; en efecto, él nunca más vuelve a verter como tal la prep. esp. *a*, propia del objeto directo (cfr., por ej. *mandó el g. prender al cacique* p. 6b

¹³ Una de las modalidades lingüísticas, hoy desaparecida, de la familia caribe.

¹⁴ Sin embargo, recordemos que la grafía it. *cacique* implica una realización fónica distinta tanto en la sílaba interior *-ci-* (palatal africada) como en la final *-que* (cuya *-u-* es semiconsonante).

comandó il g. che fusse preso il Cacique c. a6v) y, por consiguiente, debemos inferir que tampoco lo hizo aquí. Más bien explicamos la conservación de esta mala lectura inicial con la prisa de pasar el texto a la imprenta, prisa que no le permitió volver sobre este pasaje, a la par que no vuelve a remediar más adelante su primera lectura del esp. *bobío* (v.i. 2.2.3).

Al reproducir el extranjerismo esp. *cacique*, D. de G. se aleja de la aproximación al futuro neologismo it. *cacicco*, ya marcada por el calco it. *cacich*, atestiguado con anterioridad (A. Pigafetta, 1525; cfr. Cortelazzo-Zolli s.v.).

2.2.2 Resulta segundo por frecuencia (9 ocurrencias, 7 con lexema primario y 2 con derivado) el extranjerismo esp. *maíz*, adoptado del taíno *mahís* como préstamo de necesidad, ya que la planta gramínea y su fruto así designados no tenían correspondiente más acá del “Mar Océano”. Su transliteración española de la fonética originaria ya estaba consolidada, como certifica el empleo repetido en la *Verd. rel.* de la forma derivada *maiz -al*, cuyo suf. *-al* introduce la acepción de ‘tierra sembrada de’.

D. de G., reproduciendo este extranjerismo, adapta su terminación a la morfología italiana *maiz[z]o* y, al traducir su primera ocurrencia, especifica el contenido semántico comparando la realidad desconocida con una conocida: *Con el bastimiento... fue maíz* p. 4a *con le vettuaglie... fu maiz[z]o, che è come cisari bianchi*¹⁵ c. a2v. En la versión italiana la forma *maizo* aparece dos veces más, entre las cuales se intercala la mera asimilación comparativa: *cogen mucho maíz* p. 12b *coglieno molti cesari bianchi* c. b8v; mientras que en los tres pasajes restantes aparece la forma española tal cual *maiz*¹⁶ resultando ser la más próxima a la grafía fonética final del neologismo it. *mais*. El traductor también reproduce el derivado *maiz -alí*, adaptándolo a la morfología italiana del número: *Esta jornada fue por un valle abaxo de maizales* p. 27b *Questa giornata fu per una valle in giù piena di maizali* c. f1v; por supuesto se trata de un calco más entre los que eslabonan la frase, en cuanto el suf. it. *-ale* no introduce la categoría gramatical ni el valor semántico de la derivación española. El curioso neologismo it. *maizale*, por lo tanto, ha de considerarse impropio y meramente ocasional.

2.2.3 El extranjerismo esp. *bobío*, que se tomó prestado de una de las modalidades lingüísticas del Caribe para denominar lo que allá designaba, la vivien-

¹⁵ El traductor señala el parecido meramente visual con los garbanzos (it. *cece* < lat. *ci-cer*) que denomina con la modalidad septentrional del italiano; cfr. ven. *cesar -a* ‘garbanzo negro’ y *cesar -ele* (-*ele* suf. diminutivo plural) ‘ráspanos negros’.

¹⁶ E. Zaccaria (p. 249) señala sólo esta última de las dos soluciones adoptadas por D. de G.

da de una pieza, es empleado por F. de X. cuatro veces con referencia a la vivienda andina. Al comienzo D. de G. no da con el alcance semántico del préstamo: *Bien sé...cómo ≤b≥avéis...tomado la ropa de los bobíos* p. 19b *ben so...de che sorte [h]lavete...pigliata la rob[b]a de li ... che è una certa natione* c. 4rv, ya que, guiándose por el contexto, piensa en un etnónimo para cuya transcripción deja un espacio en blanco sin volverlo a rellenar (v.s. *Alcacique* 2.2.1); sin embargo, lo traduce acertadamente en el segundo pasaje: *que* [su tesoro] *eran tres bobíos llenos de piezas de oro* p. 22b *che* [il suo tesoro] *erano tre camerette piene di pezzi di oro* c. e1r, para, luego, dejárselo en la pluma: *dixo que de plata daría todo aquel bobío dos vezes lleno* p. 23b *disse che d'argento daría tutto quello* (aquí el texto no presenta ningún espacio en blanco por rellenar) *doi volte pieno* c. e2v, y, finalmente, traslada el préstamo español con la acostumbrada adaptación morfológica: *Esto quitaron de las paredes de los bobíos* p. 33b *Questo oro levarono de li muri de li bobii* c. g4r.

Su lectura progresiva no resulta consecuente, pero poco importa porque el extranjerismo no entró en el léxico italiano, mientras llegó a ser común en el español peninsular, donde conoció la variante *bojío* dictada por la aspiración inicial de la *-b-*.

2.2.4 Por tres veces F. de X. denomina la bebida alcohólica que se conseguía de la fermentación del maíz con el extranjerismo esp. *chicha*, préstamo de necesidad casi seguramente adoptado de la modalidad lingüística de Panamá, donde el vocablo *chichah* designaba el maíz.

D. de G. reproduce gráficamente el esp. *chicha* falseando, pues, su realización fónica, puesto que la del digrama it. *ch* es velar; también es extraña la redundancia explicativa con la que acompaña el préstamo en el primer pasaje: *dava de beber a los españoles de la chicha que traía* p. 15b *dava da bere a li Spagnoli de la chicha, cioè bevanda, che seco portava* c. c5v; luego, sólo puntualiza el complemento de materia al traducir la segunda ocurrencia: *con vasos de oro en que traían chicha de maíz* p. 18a *con vasi¹⁷ d'oro ne quali portavano chicha fatta de maiz* c. d1v, para limitarse a la reproducción gráfica en el tercer pasaje: *presentaron los indios...chicha* p. 27b *feceno presente li indiani di...chicha* c. f1v.

El extranjerismo esp. *chicha*, como dijimos, procedente de una denominación caribe, se impuso desplazando las restantes denominaciones autóctonas de la bebida, mientras que el calco it. *chicha* sólo fue ocasional y, luego, el préstamo it. *ciccia* (E. Zaccaria, p. 112) resultó un préstamo fugaz (cfr. S. Battaglia, s.v.).

¹⁷ Este calco, seguramente mecánico por el it. *bicchiere*, no favorece la asociación *chicha-bebida*.

2.2.5 El extranjerismo esp. *caribes* denominó a aquellos nativos que presaron el vocablo (*karaiba* ‘valiente’); en la *Verd. rel.* aparece en dos pasajes y con la denotación étnica conlleva una connotación negativa, determinada por el contexto en el primer pasaje y por la anotación antropófaga en el segundo.

El traductor reproduce el préstamo con la acostumbrada adaptación morfológica de la marca italiana del número y para la primera ocurrencia explicita la denotación étnica: *con trienta mil hombres de guarnición, con que la [la ciudad] guarda porque confina con caribes* p. 33 *con trenta milia [h]omini de guardia dentro perché questa città confina con certa gente che se chiamano Charibi* c. g3v; y *treinta mil caribes que comen carne humana* p. 34b *et trenta milia Charib[bi] che mangiano carne [h]umana* c. g5v.

El esp. y el it. *caribe* (\geq it. *caribo*) se han especializado como denominación étnica, mientras que su connotación negativa ha pasado a ser el significado primario de ‘antropófago’ y figurado de ‘cruel’ del derivado esp. *caníbal* (< *caribal* < *caribe*) italianizado en *cannibale*; cfr. el primer testimonio it. *Canabali*, señalado por G. Folena, “Le prime immagini dell’America nel vocabolario italiano”, *BALM* XIII-XIV (1971-73) 673-92.

2.2.6 El préstamo de necesidad esp. *hamaca* reprodujo (originariamente con la *h-* aspirada; cfr. el esp. amer. *jamaca*) la denominación taína de una red colgada por los extremos y que servía bien de cama, bien de vehículo; F. de X. lo emplea dos veces con esta última referencia y las dos veces emparejándolo con la denominación patrimonial de algo parecido, esp. *litera*, o sea, ‘vehículo donde va acostado el que lo ocupa’.

D. de G. en el primer pasaje se conforma con traducir el vocablo patrimonial: *venían otras dos literas y dos hamacas* p. 19a *venivano due altre lettiche* c. d3v (it. *lettica* era variante de la forma más usual *lettiga* < lat. *lectica*); por el contrario, en el segundo vierte la pareja sinónima pero acudiendo al calco del vocablo patrimonial español: *los que venían en las literas y hamacas* p. 20a *quelli che venivano in le littere e altre lettiche* c. d5r; la traducción, pues, no presenta el préstamo it. *amaca* que ya había aparecido (hacia 1525) con la aclaración de su referente primario “dormono in rete de bombaso, chiamate amache, legate ne le medesime case” (A. Pigafetta; cfr. S. Battaglia, s.v.), y que, sin embargo, se volverá usual a fines del siglo XIX.

2.2.7 El fitónimo esp. *bexuco*, luego *bejuco*, préstamo de necesidad adoptado del taíno para denominar una planta tropical, sarmentosa y de tallos muy flexibles, aparece en la parte de la *Verd. rel.* que reproduce el texto de Miguel de Estete. El extranjerismo se emplea con la marca del plural y asemejándolo a los bien conocidos *bimbres* (variante más próxima del étimo lat. *vimen*, *-is* > esp. *mimbres*) en la descripción de un puente colgante, mientras que en un segundo contexto parecido sólo se indica la asemejanza (esp. *bimbres*).

El traductor vierte el préstamo español con el hiperónimo it. *legnami*, y la asemejanza, especificando *de salce: de una parte del río a otra hay unas maromas, hechas de bexucos a manera de bimbres, tan gruessas como el muslo* p. 27a *da l'una parte del fiume a l'altra ce sono certe marome*¹⁸, cioè *funicchie o corde, fatte de legnami de salce, grosse come il ginocchio* c. f1r.; luego, vierte la mera semejanza del segundo pasaje con una designación genérica: *de una parte a otra hay unas maromas tan gruessas como el muslo, hechas de bimbres y sobre ellas atraviessan muchos cordeles gruessos muy texidos* p. 32b *da l'una a l'altra parte ce sono certe funicchie o corde grosse come il ginocchio fatte di berdasche*¹⁹, e sopra quelle metteno al traverso molte corde molto tessute c. g2r.

El extranjerismo esp. *bejuco*, en cuanto fitónimo, dio lugar al der. *bejucal* (v.s. *maíz -al* 2.2.2) y más allá del Océano también al lexema verbal *bejuquear* 'varear, apalear' y al nominal *bejuqueda* 'paliza'.

2.2.8 Del caribe *kanawa* el léxico español tomó prestada la denominación *canoa* para una barca muy ligera de los nativos, a la que F. de X. sólo hace referencia una vez con el extranjerismo que D. de G. reproduce, explicitándolo por medio de una asimilación: *saltavan en tierra con tre canoas* p. 4b *dis-montavano in terra con tre canoe, cioè schiffi* c. a3v. La asimilación no podía ser más acertada en cuanto a la función desarrollada por las canoas en este contexto; en efecto, el it. *schifo* (≤ long. *skif* 'bote') entonces designaba, como vimos *ad* 2.1.4, una barca pequeña que se llevaba en el barco para arribar donde no había puerto.

Esta reproducción italiana del esp. *canoa*²⁰ no constituye ninguna novedad; sin embargo, merece señalarse en la historia afortunada del extranjerismo por su aclaración referencial, especialmente si la comparamos con la anterior de A. Vespucci: "sozobramo con li battelli molte delle loro [de los indios] Almadie o Canoe, che così le chiamano" (cfr. G.L. Beccheria, p. 129, n. 230).

2.2.9 El español tomó prestada del taíno la denominación *çavana*, luego *sabana*, de una llanura sin árboles y F. de X. emplea una vez el extranjerismo para especificar esa peculiaridad: *fue a dormir a un llano de cavana* p. 16b

¹⁸ Este calco italiano del tecnicismo náutico español se considera un hispanismo fugaz propio del italiano del s. XVI (cfr. E. Zaccaria, p. 486) en cuanto no consiguió desplazar el ital. *sartia, -e*.

¹⁹ El tudelano D. de G. italianiza su arag. *verdasca* (variante del esp. *vardasca* 'vara verde'), que comparte el sufijo con la terminación del esp. e it. *frasca* 'hojarasca'.

²⁰ Para una ilustración pormenorizada del préstamo italiano, en particular de su acentuación inicial oxitona, cfr. G.F. Folena, art. cit., *BALM*.

dormitte in una pianura de Canana c. c7r; desde luego D. de G. leyó la especificación como la denominación²¹ del paraje pero, probablemente, no llegó a confundirla con la denominación bíblica Canaán, sino que, más bien sería el tipógrafo quien mal leyó *Çauana* del manuscrito. El préstamo it. *çavana* mediado por D. de G., de haberse reproducido correctamente, se hubiera adelantado al *zavana* de G.B. Ramusio (cfr. E. Zaccaria, p. 485); sin embargo, el extranjerismo se agrega al léxico italiano solamente en el s. XIX.

3. Nota conclusiva.

Para un comentario sintético del material léxico rastreado en la *Verd. rel.*, entresacamos del primer apartado (2.1) los neologismos *manta*, *oveja* y *raíces* en cuanto ejemplifican la denominación prístina de algo nunca visto ni sabido. El escribano F. de X., ante la novedad de una prenda, un animal y un fruto, acude al espacio de la memoria (suya y del destinatario) y denomina lo nuevo a partir de la analogía entre novedad e imagen mental, según un procedimiento ya experimentado por otros con diferentes neologismos, entre los cuales él mismo aprovecha *balsa*, *faraute-lengua* y *mezquita*. De estas soluciones (suyas y ajenas), dictadas por el criterio de la analogía, aislamos el neologismo semántico *peso*, por ser más bien el resultado de una especialización semántica dentro del nuevo sistema de evaluación; para probar la intercambialidad del neologismo semántico *peso* y del lexema patrimonial *castellano* podemos citar al propio F. de X.: *cada tejuelo [de oro] pesa cincuenta castellanos* p. 22b *ogni mattone [d'oro] pesa cinquanta castellani* (v.s. 2.1.1 n. 7) *d'oro* c. e1r.

F. de X. no estrena ninguno de los nueve extranjerismos que hemos rastreado en su *Verd. rel.* y reunido en el segundo apartado (2.2); los llevaba consigo desde el puerto de Panamá, o sea, que los nueve proceden de la familia lingüística del Caribe. Ya habían entrado en el patrimonio léxico español del descubrimiento y la conquista y estaban en trance de entrar en el de la población y la evangelización puesto que acabaron por desplazar *in loco* los indigenismos propios del náhat y del quechua; cfr., por ej., el empleo generalizado de *canoa* por *acal*, *maíz* por *cenli* y *chicha* por *sara ake*.

Ante las nuevas denominaciones, de recuperación patrimonial (2.1) y de adquisición autóctona (2.2), empleadas por F. de X., D. de G. traduce aquéllas y translitera éstas, conforme a la praxis adoptada en toda primera versión de cartas y relaciones sobre el descubrimiento.

²¹ Aquí empleamos *denominación* como tecnicismo lingüístico: nombre especial que acompaña el nombre apelativo *llano de*.

Al traducir emplea el correspondiente etimológico y el equivalente semántico, cuando la etimología se lo permite: *peso*, *moschea*, *radici*; el mero equivalente *pecora*, *interprete*, y, menos felizmente, el mero correspondiente *manto*, que, sin embargo, no llega a ser un calco. D. de G. tropieza con el calco al reproducir tal cual el neologismo esp. *balsa* (dos ocurrencias), que, de todos modos, también vierte con el equivalente específico *schiffo* (1 ocurrencia), el equivalente genérico *barca* (5 ocurrencias) y con el equivalente *zatta* (2 ocurrencias) que reproduce el significado patrimonial español de ‘conjunto de maderos unidos para ser conducidos flotando’. Esta gama de soluciones demuestra el esfuerzo de D. de G. para dar con el alcance significativo del neologismo esp. *balsa* y, a la vez, bien ilustra su dominio de las dos lenguas.

El traductor, decíamos, translitera los extranjerismos; sin embargo, hace falta puntualizar, translitera los que conllevan en el original su equivalencia semántica (*signor de detta terra* 2.2.1), los que puede parafrasear, proporcionando su representación (*che è come cisari bianchi* 2.2.2) o su explicitación (*cioè bevanda* 2.2.4, *certa gente* 2.2.5, *cioè schiffi* 2.2.8) y, finalmente, aquellos cuyo alcance semántico puede inferir del contexto (*camerette – bohii* 2.2.3); no translitera, en cambio, los extranjerismos que se le quedan opacos, prefiriéndoles en aras de la identificación del referente, incluso, el calco hispánico (*littere* 2.2.6 y *berdasche* 2.2.7) y esto predica en favor del oficio de traductor que quiso emprender.

4. Lista alfabética de los lexemas.

<i>balsa</i> 2.1.4	<i>hamaca</i> 2.2.6
<i>bejuco</i> 2.2.7	<i>lengua</i> 2.1.5
<i>bohío</i> 2.2.3	<i>maíz</i> 2.2.2
<i>cacique</i> 2.2.1	<i>manta</i> 2.1.6
<i>canoas</i> 2.2.8	<i>mezquita</i> 2.1.2
<i>caribe</i> 2.2.5	<i>oveja</i> 2.1.3
<i>chicha</i> 2.2.4	<i>peso</i> 2.1.1
<i>faraute</i> 2.1.5	<i>raíz</i> 2.1.7
	<i>sabana</i> 2.2.9

5. Bibliografía.

Antonio de Nebrija, *Vocabulario de romance en latín* (Sevilla, 1516), Madrid, 1984;
BALM: Bollettino dell’Atlante linguistico mediterraneo;

Cortellazzo-Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, 1990;
DAut.: R.A.E., *Diccionario de autoridades* (Madrid, 1737), Madrid, 1984;
DCECH: J. Corominas-J.A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, 1983 y ss.;
E. Zaccaria, *L'elemento iberico nella lingua italiana*, Bologna, 1927;
G.L. Beccaria, *Spagnolo e spagnoli in Italia*, Torino, 1968;
LAlex.: *Libro de Alexandro*, ed. de J. Cañas, Madrid, 1988;
S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Bologna, 1964 y ss.

LAURA SILVESTRI

ETICA ED ESTETICA DEL VERO IN GALDOS

Il teatro. La sera del 15 marzo 1892, al Teatro de la Comedia di Madrid, Galdós debutta in veste di autore teatrale, sorprendendo clamorosamente pubblico, critica e drammaturghi di professione. Con la rappresentazione di *Realidad*, infatti, irrompe sulla scena un tipo di teatro che, se non propriamente rivoluzionario, era comunque provocatorio per la drammaturgia ormai stinta di allora. L'opera presentava un dialogo incisivo e una rinvigorita conflittualità tra i personaggi, ingredienti tradizionalmente considerati indispensabili per la creazione di un teatro efficacemente rappresentativo del mondo.

Non è stata comunque la volontà di sconvolgere il genere ciò che ha spinto Galdós a rischiare in questo nuovo campo la propria reputazione di romanziere affermato. Pur essendo la sua prima opera messa in scena, *Realidad* non era il suo primo tentativo teatrale, come del resto si può leggere nell'autobiografia:

Mi vocación literaria se iniciaba con el prurito dramático, y si mis días se me iban en *flanear* por las calles, invertía parte de las noches en emborrinar dramas y comedias¹.

I suoi modelli, agli esordi, erano i drammaturghi romantici e postromantici e, come loro, scriveva con il solo aiuto dell'ispirazione, della passione e del talento. Senza il sostegno di una guida sicura, aveva abbandonato ben presto quella febbrile attività per cercare nel romanzo europeo la forma più adatta alle proprie idee. E solo dopo essersi esercitato nelle varie tecniche narrative, apprese dai romanzieri francesi, inglesi e russi, si sentirà in grado di avviarsi anche alla carriera teatrale nell'intento di realizzare l'antico sogno giovanile.

Vista nella prospettiva della formazione e della traiettoria letterarie dell'autore, la rappresentazione di *Realidad* più che un debutto dovrebbe essere,

¹ B. Pérez Galdós, «Memorias de un desmemoriado», in *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1961, 6 voll., VI tomo, p. 1665.

dunque, considerata un ritorno: alle aspirazioni di un tempo e alla tradizione letteraria spagnola. Non a caso, nell'arte teatrale le convenzioni hanno sempre mostrato con maggior vivacità quei profondi legami con il mondo da cui Galdós era particolarmente attratto. Come se dopo aver dedicato gran parte della propria vita a scrivere in solitudine e sull'esempio di opere straniere, egli avesse sentito la necessità di rivolgersi direttamente a quel *popolo* autoctono che per tanti anni era stato l'oggetto e il destinatario della sua opera:

al autor inicial de la obra artística, el público, la grey humana, a quien no vacilo en llamar *vulgo*, dando a esta palabra la acepción de muchedumbre alineada en un nivel medio de ideas y sentimientos; al vulgo, sí, materia primera y última de toda labor artística, porque él, como humanidad, nos da las pasiones, los caracteres, el lenguaje, y después, como público, nos pide cuentas de aquellos elementos que nos ofreció para componer con materiales artísticos su propia imagen; de modo que empezando por ser nuestro modelo, acaba por ser nuestro juez².

Tornare al teatro, per Galdós, acquista infatti il significato di una verifica: quasi avesse voluto constatare se il ritratto della società da lui tracciato nei romanzi avesse corrispondenza fuori dall'arte³. Con l'opera teatrale *Realidad*, si direbbe che l'autore abbia inteso chiamare il pubblico a pronunciarsi sul problema etico che aveva dato fondamento a tutta la sua narrativa, ovvero sul manifestarsi di quella intolleranza civile le cui nefaste conseguenze aveva avuto modo di osservare personalmente:

En aquella época fecunda de graves sucesos políticos, precursores de la Revolución, presencié, confundido con la turba estudiantil, el escandaloso motín de la noche de San Daniel – 10 abril del 65 – ...y el año siguiente, el 22 de junio, memorable por la sublevación de los sargentos en el cuartel de San Gil desde la casa de huéspedes, calle del Olivo, en que yo moraba con otros amigos, pude apreciar los tremendos lances de aquella horrorosa jornada. Los cañonazos atronaban el aire; venían de las calles próximas gemidos de víctimas, imprecaciones rabiosas, vapores de sangre, acentos de odio...Madrid era un infierno. A la caída de

² B. Pérez Galdós, *La sociedad presente como materia novelable*. Discurso leído ante la Real Academia Española, Madrid, Tello, 1897, p. 22.

³ Nonostante le numerose affinità che legano il genere drammatico al romanzo, ciò che li distingue è infatti la maggiore implicazione dello spettatore, rispetto al lettore, e la possibilità del teatro di mettere in evidenza i cosiddetti «episodi principali» del romanzo. Cfr. C. Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, in special modo i capp. «Contributo alla semiotica del teatro» e «Narratologia e teatro», rispettivamente pp. 3-14 e pp. 15-26. Inoltre, per la rifieritura del dialogo nel nuovo contesto etico e retorico del «siglo de oro» si veda J. Gómez, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988, e la sua articolata bibliografia storica.

la tarde, cuando pudimos salir de casa vimos los despojos de la hecatombe y el rastro sangriento de la revolución vencida. Como espectáculo tristísimo, el más trágico y siniestro que he visto en mi vida, mencionaré el paso de los sargentos de Artillería llevados al patíbulo en coche, de dos en dos, por la calle de Alcalá arriba, para fusilarlos en la antigua plaza de toros⁴.

Quella cruenta dimostrazione di discordia pubblica lo aveva a tal punto turbato da condizionarlo persino nella scelta del tipo di letteratura da praticare in seguito:

Transido de dolor, los vi pasar en compañía de otros amigos. No tuve valor para seguir la fúnebre trailla hasta el lugar del suplicio, y corrí a mi casa, tratando de buscar alivio a mi pena en mis amados libros y en los dramas imaginarios, que nos embelesan más que los reales⁵.

Le indagini della storia e del carattere della Spagna alle quali si è successivamente dedicato, anticipando così lo spirito *noventayochista*⁶, sembrano determinate dall'ansia di scoprire il rimedio alle tendenze aggressive dell'umanità che tanto lo preoccupavano⁷.

Teatro e romanzi. Che *Realidad* non costituisca per Galdós l'esperimento di un neofita, ma il recupero della sua prima vocazione e insieme della più collaudata espressione artistica nazionale, mi pare dimostrato anche dal fatto che l'opera teatrale era l'adattamento del romanzo dialogato omonimo del 1889, *Realidad. Novela en cinco jornadas*, elaborazione a sua volta del romanzo epistolare *La incógnita* (1888-89). Le due opere, considerate dalla critica l'inizio della cosiddetta fase spirituale (o psicologica o simbolista) dell'autore – quella che, dopo il superamento della fase naturalista, troverà la sua miglior espressione nelle ultime opere: da *Angel Guerra* (1890-91) a *Misericordia* (1897)⁸ – occupano, a mio avviso, un posto centrale nella narrativa di

⁴ Pérez Galdós, «Memorias», cit., pp. 1655-56.

⁵ *Ibid.*, p. 1656.

⁶ Si veda, ad es., J. Angeles, *¿Galdós precursor del noventa y ocho?*, in «Hispania» 46, May (1963), pp. 265-74; B. Cipliskautié, *Los noventayochistas y la historia*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981, pp. 49-80; D. Ynduráin, «Galdós and the Generation of 1898» in AA. VV., *The Crisis of Institutionalized Literature*, Minneapolis, Prisma Inst., 1988, pp. 149-166.

⁷ Cfr. A. Del Río, «Aspectos del pensamiento moral de Galdós», in *Estudios galdosianos*, Zaragoza, Librería General, 1953, pp. 15-16.

⁸ Per ragioni di spazio do qui di seguito e una volta per tutte la bibliografia che ho consultato riguardo ai due romanzi: J. Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Gredos, 1961, soprattutto il cap. VI, «La Materia y el Espíritu»; «Ana Karenina y *Realidad*», in *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 121-146; G. Sobejano, «Forma literaria y sensibilidad social en *La incógnita y Realidad*», in *Forma literaria y sensibilidad so-*

Galdós. Per la loro struttura costituiscono infatti una sintesi e un'anticipazione dei romanzi anteriori e successivi. La forma epistolare de *La incógnita* riappare ne *La estafeta romántica* (1899), appartenente all'ultima serie degli *Episodios nacionales*. Tuttavia, mentre ne *La estafeta romántica* c'è una dinamica effettiva tra i due corrispondenti, ne *La incógnita* è quasi sempre uno a scrivere. Più che un esempio di narrativa epistolare, *La incógnita* sembra perciò un romanzo scritto in prima persona come i precedenti *Lo prohibido* (1884-85) e *El amigo Manso* (1882). D'altra parte, la forma dialogata del romanzo *Realidad* si ritroverà ne *El abuelo* (1897) e in *Casandra* (1905), mentre il termine teatrale «jornadas» che compare nel sottotitolo rimanda a tutti i testi che Galdós ha scritto o adattato per il palcoscenico: da *La loca de la casa* (1893) a *Doña Perfecta* (romanzo del 1876, riscritto per le scene nel 1896) fino a *Santa Juana de Castilla* (1918).

Il legame intratestuale non si limita alle sole opere di Galdós, ma si allunga fino a comprendere i migliori esempi della letteratura spagnola più fortemente caratterizzata dalla commistione dei generi: la *Celestina* e le *Cartas marruecas*. A proposito dell'opera di Rojas, lo stesso Galdós affermava:

Que me diga también el que lo sepa si *La Celestina* es novela o drama. *Tragicomedia* la llamó su autor: *drama de lectura* es, realmente y, sin duda, la más grande y bella de las novelas habladas. Resulta que los nombres existentes nada significan, y en literatura las variedades de formas se sobretendrán siempre a las nomenclaturas que hacen a su capricho los retóricos...en esto de las formas artísticas o literarias *todo el monte es orégano*⁹.

Per quanto riguarda le lettere di Cadalso, invece, il riferimento è più sotterraneo. Il prologo delle *Cartas marruecas*, oltre a citare Cervantes, è modellato sul prologo della prima parte del *Quijote*. In questo modo, pur appartenendo

cial, Madrid, Gredos, 1967, pp. 67-104; A.M. Penuel, *The Ambiguity of Orozco's Virtue in Galdos' «La incógnita» and «Realidad»*, in «Hispania», vol. LIII, 1970; R. Gullón, *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 227-234; «Introducción» a B. Pérez Galdos, *La incógnita*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 7-40; «Introducción» a B. Pérez Galdos, *Realidad*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 7-36. A queste due edizioni si riferiranno i numeri delle pagine delle citazioni riportate nel testo; F.J. Chorpennig, *Illusion, Reality and «Realidad»*, in «Anales Galdosianos», 12, 1977, pp. 39-46; C. Feal Deibe, *Honor y adulterio en «Realidad»*, *ibid.*, pp. 47-62; G.N. Round, *Galdós' «Realidad»: novel into Drama*, in «Forum for Modern Language Studies», Jan 20(1), 1984, pp. 30-48; M. Kathleen, *Chismografía en las novelas de Galdós: «La incógnita» y «Realidad»*, in «La Torre», April-June 3 (10), 1989, pp. 335-356; A. Tsuchiya, *«La incógnita» and the Enigma of Writing: Manolo Infante's Interpretative Struggle*, in «Hispanic Review», Summer 57 (3), 1989, pp. 335-356.

⁹ B. Pérez Galdós, «Prólogo a la novela dialogada *El abuelo*, in *Obras completas*, cit., p. 10.

al genere epistolare in voga nel 700, l'opera s'inserisce nella corrente del «realismo classico» spagnolo, ammirato da Galdós¹⁰.

Nel coinvolgere quegli autori dubbiosi dei modelli culturali, accolti e modificati problematicamente nelle rispettive letterature, il dialogo tra i personaggi de *La incógnita* e del romanzo *Realidad* viene così ad assumere un senso di reità quasi socratico: una pratica da svolgere tra persone accomunate dal medesimo interesse per la ricerca della verità.

Il romanzo parziale. All'epoca, l'eliminazione della presenza del narratore e l'uso integrale del dialogo nel romanzo *Realidad* furono considerati un'esigenza dettata da un criterio di economia narrativa¹¹. Per Galdós, invece, erano il mezzo migliore per mettere a fuoco in modo più imparziale la realtà dei fatti:

Con la virtud misteriosa del diálogo parece que vemos y oímos sin mediación extraña el suceso y sus actores, y nos olvidamos más fácilmente del artista oculto que nos ofrece una ingeniosa imitación de la naturaleza. Por más que se diga el artista podrá estar más o menos oculto, pero no desaparece nunca, ni acaban de esconderle los bastidores del retablo, por bien constituidos que estén¹².

Il discorso onnicomprensivo dell'autore onnisciente e onnipotente, visto come ostacolo alla conoscenza, è in un certo senso il tema de *La incógnita*. Costituito da quarantadue lettere, di cui ben quarantuno scritte da Manolo Infante, il romanzo rompe le convenzioni della narrativa epistolare che prevedono uno scambio reciproco tra mittente e destinatario. In qualità di autore quasi unico delle lettere, Manolo si attribuisce infatti il compito di scoprire la verità: prima sui suoi sentimenti nei riguardi di Augusta Cisneros, moglie di Tomás Orozco, poi sull'adulterio di quest'ultima e infine sulla morte di Federico Vieira, il presunto amante.

Nonostante accumuli informazioni e ipotesi, non riesce a provare i suoi sospetti e alla fine sarà costretto a chiedere aiuto a Equis X, l'amico destinatario, che risponde inviandogli dei quaderni, la cui provenienza Manolo non riesce a comprendere: «Yo conozco esta letra... Pero, señor, ¿de quién es esta condenada letra? De Equis no es, y, sin embargo me es familiar, familiarísima» (p. 251).

La spiegazione è contenuta nell'ultima lettera, la sola scritta dal destinatario. Custodite nella cassa dell'aglio, le missive di Infante si sono trasformate come per incanto in un romanzo dialogato:

¹⁰ Si veda B. Pérez Galdós, «Prólogo» alla seconda edizione di L. Alas, *La Regenta*, ed. de G. Sobejano, Barcelona, Noguer, 1976, pp. 63-64.

¹¹ Si veda L. Alas, «Realidad», in *Obras selectas*, Madrid, Renacimiento, 1966, pp. 1178-83.

¹² Pérez Galdós, «Prólogo» a la novela dialogada *El abuelo*, cit., p. 10.

¿es posible que no reconozcas tu letra? ¡Si es tuya, grandísimo idiota! ¿A tal punto has llegado en tu desvarío cerebral que ni conoces tu propia escritura? ...Atiende bien. Guardaba yo tu correspondencia, perfectamente liada con balduque, en un arca donde suelo meter para que no los roben estos pillos, los ajos de la última cosecha. Guardo también cebollas, alguna calabaza, sartas de guindillas, simiente de anís y otros productos de este prolífico suelo. Ya ves que tus cartas estaban en buena compañía. Yo les había puesto un rotulito que decía *La incógnita*. Pues anteayer se me antojó releerlas. Abro mi arca, y...puf. Sin juramento me puedes creer que salía de allí un olor de mil demonios. Echo mano al paquete, y me lo encuentro transformado en el drama o novela dialogada, *de tu puño y letra* (pp. 253-254).

A parte la visione ironica della creazione artistica contenuta nella fantastica spiegazione – visione che ricorda in qualche modo quella alchemica de *El amigo Manso* –, in Equis è stata vista la figura dell'autore-giudice che seleziona e ordina il materiale narrativo, con la competenza di saper distinguere il vero dal falso. Dal canto suo in Manolo è riconosciuto l'autore-testimone che offre i dati per la composizione dell'opera. A ben guardare, però, più che la scissione simulata tra i due personaggi co-autori, Manolo ed Equis mi pare rappresentino l'autore empirico, dedito a due modalità diverse, e complementari, di scrittura. Da un lato troviamo la registrazione costumbrista di Manolo che riproduce l'esistente mediante la rappresentazione di ambienti e di individui:

Observo lealmente, rectifico cuando hay que rectificar, quito y pongo lo que me manda quitar y poner la realidad, descubriéndose por grados, y persigo la verdad objetiva, sacrificándole la subjetiva, que suele ser un falso ídolo fabricado por nuestro pensamiento para adorarse en efigie (pp. 110-111).

Dall'altro troviamo l'approfondimento psicologico di Equis che riconosce i limiti di un sapere fondato sull'apparenza sensibile e vuole perciò trovare le motivazioni degli atti dei personaggi.

L'ipotesi sembrerebbe confermata dal fatto che in entrambi vengono finalizzate alcune caratteristiche dell'autore empirico Galdós e della sua evoluzione letteraria. Equis è un rinomato scrittore («te conoces por tus obras, mejor dicho, por la fama de tus obras» p. 47), con una spiccata vocazione per il teatro («el diálogo aquél, que bien merecía lo escribieras tú, porque francamente fue dramático hasta no más») e con una inclinazione per i fatti oscuri, razionalmente inspiegabili: «Trátase de un caso extrañísimo, que por su calidad y transcendencia merece tu examen» (p. 141)¹³.

¹³ Conosciuto soprattutto come l'esponente più rappresentativo del realismo spagnolo, Galdós è spesso ricorso al soprannaturale, al sogno e alla psicologia. Cfr. R. Gullón, *Galdós*,

Manolo è invece un deputato delle Cortes che, trasferitosi a Madrid da Or-bajosa, scrive per distrarre l'amico, rimasto in provincia¹⁴. Egli è consapevole di non essere all'altezza di un romanziere di professione:

Lo peor es que no sabré contar la historia de mi vida en Madrid que te interese y cautive. Ni poseo el arte de vestir con galas pintorescas la desnudez de la realidad, ni mi conciencia y mi estéril ingenio, ambos en perfecto acuerdo, me han de permitir invenciones que te entretengan con graciosos embustes (p. 44).

Cionostante, non può fare a meno di considerare le proprie lettere alla stregua di un'opera artistica: «En esto entró Malibrán (Si esto fuera novela pondría: *Aparición de un nuevo personaje*)» (p. 80), e di disporre gli avvenimenti non secondo l'ordine cronologico naturale delle testimonianze storiche, ma secondo l'ordine cronologico artificiale delle narrazioni fittizie:

Hoy amigo mío, tengo que contarte algo muy importante, y como vivimos en plena atmósfera novelesca...se me ha pegado algo del amaneramiento artístico, y aspiro a excitar en ti el interés de lector, contándote los hechos sin seguir la serie de los mismos, esto es, empezando por el medio, para caer luego en el principio y saltar de éste al final, concluyendo tal vez con vaguedades, interrogaciones o puntos suspensivos en que haya conjeturas para todos los gustos (p. 201).

In ambedue i personaggi, dunque, si ripartiscono il ruolo sociale e il ruolo creativo di Galdós: scrittore, politico e drammaturgo, nato in provincia e vissuto nella capitale, la cui estetica realista comprende anche il mondo occulto della psicologia, dei sogni e dell'immaginazione. Non a caso, infatti, Manolo ed Equis sembrano anticipare lo sdoppiamento verificatosi nell'autobiografia di Galdós, in cui la vita dell'autore è redatta da un non meglio identificato «amico» (un Equis X, una doppia incognita, appunto):

Un amigo mío con quien me unen vínculos sempiternos ha dado en la flor de amenizar su ancianidad cultivando el huerto frondoso de sus recuerdos...Escrita la primera parte de sus apuntes biográficos, no ha muchos días que los puso en mis manos, pidiéndome que llenase yo las lagunas o paréntesis que hacen de su vida una mezcla informe¹⁵.

novelista moderno, cit., soprattutto il cap. «Los ámbitos oscuros» e G. Gullón, «Hacia una clasificación del imaginario galdosiano», in *La novela como acto imaginativo*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 76-77.

¹⁴ «estoy obligado a cuidar de que no te aburras o desesperes, y te escribiré con verdadero ensañamiento, a fin de alegrar algunos instantes a tu existencia solitaria» (p. 44).

¹⁵ Pérez Galdós, «Memorias», cit., p. 1655.

Anche nelle *Memorias*, come ne *La incógnita*, i due amici rappresentano vicendevolmente l'autore che, nel doppio atto di scrivere e di leggere ciò che ha scritto, si sposta senza soluzione di continuità dall'interno all'esterno della propria opera, riuscendo così a distanziarsene per giudicarla come se non gli appartenesse e poter eventualmente modificarla. Ecco perché Equis insiste sul fatto che l'autore di *Realidad* è lo stesso Manolo («novela dialogada, *de tu puño y letra*») e perché Manolo attribuisce il nuovo romanzo all'amico:

tú, Equisillo diabólico, has sacado esta *Realidad* de los elementos indiciarios que yo te di, y ahora completa con la descripción interior del asunto la que yo te hice de la superficie del mismo (pp. 251-52).

Lo scambio del ruolo di lettore e scrittore tra i due personaggi porta a considerare le lettere di Infante e di Equis come un monologo interiore *ante litteram* che, da un lato, risulta inadeguato a risolvere enigmi e, dall'altro, mostra i motivi del fallimento della ricerca. Il discorso si connota fin dall'inizio come una confessione:

A cambio de la solemne promesa de tu discreción, nada te ocultaré ni aun aquello que recelamos confiar verbalmente al amigo más íntimo (p. 43).

Tuttavia, degenera ben presto in un resoconto di fatti di cronaca («Durante varias noches se trató del crimen misterioso de la calle del Baño» p. 107) e di futili pettegolezzi: «Hablamos por los codos y criticamos todo cuanto existe» (p. 102).

Esposto a un'alluvione di dati, Manolo non sa scegliere quelli utili ai suoi scopi. Con la sua incapacità, pertanto, si lascia invadere da un accumulo di «realtà» in cui non solo gli è impossibile comprendere l'andamento dei fatti, ma anche i propri stati d'animo:

toda la noche y al día siguiente estuve en brega con mis potencias cerebrales, dudando de lo que sentía, y concluyendo por declararme que esa mujer me tiene embrujado (p. 237).

Nel perdere la nozione di sé, infatti, il soggetto perde anche la facoltà di distinguere l'oggetto della sua ricerca.

A mano a mano che avanza nella scrittura, però, Infante si rende conto di come sia assurda la pretesa di chi, come lui, vuole rappresentare il reale avvalendosi della propria prospettiva («acepta la versión que hoy te mando, que es la oficial, la verdadera. Que es honrada te digo», p. 111) e allo stesso tempo delle opinioni altrui: «Estaba discutiendo si era honrada o no era honrada» (p. 125). Di conseguenza, comincia a considerare se la sua narrazione sia più adatta a un romanzo d'appendice che a un'opera letteraria di qualità:

¿Te resulta esto divertido, o te parece extravagante, empalagoso, digno sólo de figurar en el folletín de *El Impulsor Orbajosense*? Vamos, me ha hecho reír tu idea de que podría publicarse, trocando los nombres por otros extranjeros, suponiendo la acción en Varsovia y anunciando a la cabeza que es traducción del francés (p. 147).

Consapevole che il realismo letterario non può essere preso sul serio senza il necessario distacco dai fatti e senza l'opportuna trasformazione delle idee in immagini e delle argomentazioni in situazioni narrative, Manolo distoglie lo sguardo dal mondo fattuale per avviare un'indagine puramente introspettiva:

Adivinar es sentir los hechos separados de nuestra vista por el tiempo y por el espacio; ver lo que, por invisible parece no existente, de donde todos los sabios hemos colegido que la adivinación es una facultad pa-recida al estro poético (p. 156).

E solo quando sarà giunto a rendersi conto delle proprie contraddizioni personali, egli riuscirà a trasformare il suo petulante soliloquio in un discorso davvero costruttivo:

Es una bribona; no, que es un ángel...La adoro por criminal: ¡tremenda antítesis! Si me probara su inocencia, ¿acaso me gustaría menos? Tal vez...Equis, Equisillo, ven por Dios en mi ayuda (p. 248).

La risposta finale di Equis, infatti, non è altro che il risultato dell'elaborazione e dell'interpretazione degli avvenimenti da parte della coscienza, intesa platonicamente come la capacità di distinguere la razionalità (il pensiero) dalla percezione dei dati sensoriali, avvalendosi del linguaggio e più precisamente del dialogo¹⁶. Dato che in questo senso la presa di coscienza di un problema è una *ricostruzione* dei dati che compongono l'esperienza non ancora trasformata, ecco che Manolo-Equis riprende la sua indagine passando dal monologo interiore de *La incógnita* alla forma dialogata del romanzo *Realidad*.

¹⁶ Per i problemi connessi ai concetti di «coscienza», «morale» e «dialogo» cfr. L.S. Vygotsky, *Pensiero e linguaggio*, Firenze, Giunti-Barbera, 1966, pp. 200-208; J. Piaget, *Il giudizio morale nel fanciullo*, Firenze, Giunti-Barbera, 1972, in particolare il cap. «La costrizione e il realismo morale»; C.A. Viano, *Etica*, Milano, ISEDI, 1975; C. Lash, *La cultura del narcisismo. L'individuo in fuga dal sociale in un'età di disillusione collettiva*, Milano, Fabbri-Bompiani-Sonzogno, 1981; V. Scarpelli, *L'etica senza verità*, Bologna, Il Mulino, 1982; B. Lauretano, *Eteros l'altro. Linee di una filosofia della comunicazione*, Napoli, ESI, 1984, soprattutto la prima parte, «Dialeghesthai»; R.M. Hare, «Come decidere razionalmente le questioni morali», in *Saggi di teoria etica*, Milano, Il Saggiatore, 1992, pp. 104-117; C. Sini, *Etica della scrittura*, Milano, Il Saggiatore, 1992.

Il romanzo globale. E' stato giustamente osservato che *La incógnita* è strutturato secondo la formula del romanzo poliziesco. Per accettare tale definizione, però, bisogna considerare *La incógnita* e il romanzo *Realidad* come fossero un'unica opera, in quanto svelando l'adulterio di Augusta con Viera e rendendo manifesto il suicidio di quest'ultimo, il romanzo dialogato funziona da *explicit finale* dell'indagine avviata in quello epistolare.

Poiché in ogni poliziesco che si rispetti la soluzione si ha collegando in un *certo modo* i risultati dell'inchiesta, anche in *Realidad* la spiegazione si ottiene riconducendo ad un'idea determinata i dati dispersi e confusi ne *La incógnita*. Mentre qui l'azione si compie in un periodo di quasi quattro mesi e negli ambienti più disparati, nel romanzo *Realidad* si svolge in dieci giorni e prevalentemente nelle case dei protagonisti. Poiché alla concentrazione spazio-temporale corrisponde un approfondimento del carattere dei personaggi principali (Augusta, Tomás e Federico), di cui si rivela il degrado morale, si direbbe che il fulcro attorno al quale si coagula il sistema di relazioni atto a risolvere le numerose incognite, riguarda la coscienza, intesa non solo nel significato di consapevolezza, ma anche in quello di guida morale al raziocinio.

Nel romanzo *Realidad* il problema da risolvere è di natura essenzialmente etica. Ciò è reso evidente dal fatto che sia qui sia ne *La incógnita* non esiste un sistema di regole di condotta valido per tutti: «la sociedad en que vivimos nos ofrece a cada instante materia narcótica en abundancia para cloroformizar la conciencia y poder operarla sin dolor» (*La incógnita*, p. 123). Per questo Augusta non si fa scrupoli di tradire il marito («mi falta no es falta, sino ley del espíritu y de la naturaleza», *Realidad*, p. 71) e Federico trova normale pagare i debiti di gioco con il denaro de La Peri, una prostituta («ningún remordimiento descubro por tales actos», *Realidad*, p. 101).

In una società che non fornisce un codice univoco di comportamento, gli individui, apparentemente liberi di disporre di se stessi, sono di fatto disorientati e dominati da impulsi, desideri ed emozioni. La crisi etica è infatti intimamente collegata a una sorte di anarchia gnoseologica che impedisce di distinguere non solo il bene dal male, ma anche il vero dal falso, e di instaurare correttamente i rapporti interpersonali. Da ciò deriva il fatto che i protagonisti rifiutino ogni tipo di comunicazione e che soffrano di allucinazioni, in cui confondono realtà e fantasticherie. Sia che parlino tra sé per mezzo degli «a parte», sia che discorran tra di loro, si comportano sempre come se l'interlocutore non esistesse. Convinti come sono della giustezza delle loro idee, infatti, non sono mai disposti ad accettare le ragioni dell'altro. La conseguenza di un tale atteggiamento è quella forma esasperata di idealismo che, creando una personalità fittizia, contraria alla propria natura, sta alla base di gran parte di tutte le turbe psichiche.

Orozco è un perfezionista ossessivo che nasconde la sua mania sotto la parvenza di un falso altruismo. Augusta è un'egocentrica insoddisfatta che die-

tro il suo bovarismo cela un'assoluta mancanza di sentimenti. Federico è un essere debole che vive una vita miserabile all'insegna però di anacronistici ideali chisciotteschi.

Isolati in se stessi e aizzati gli uni contro gli altri, i protagonisti finiscono col distruggersi a vicenda. Orozco, nell'ottuso intento di aiutare chiunque si trovi in difficoltà economiche, incarica la moglie di persuadere Federico ad accettare una rendita. Augusta, per legare maggiormente a sé l'amante, insiste affinché egli benefici della generosità del marito. Dal canto suo, Federico, incapace di ricevere aiuto da un uomo la cui fiducia ha tradito e impossibilitato a spiegare i motivi del rifiuto, non trova altra soluzione che il suicidio.

Con la sua morte l'egocentrismo degli altri due personaggi giunge al parossismo, tanto che il romanzo si chiude con un esplicito riferimento allo squilibrio mentale di Augusta («Será preciso consultar con los mejores especialistas en perturbaciones cerebrales», *Realidad*, p. 271) e con l'immagine dell'abbraccio tra Orozco e lo spettro di Federico («Te admiro, y quiero que seas mi amigo en esta región de paz en que nos encontramos. Abracémonos», *Realidad*, p. 275), come se l'incomunicabilità avesse confinato i protagonisti in uno stato da cui è esclusa ogni possibilità di salvezza, simile alla pazzia e alla morte («Los muertos y los egoistas, que vienen a ser lo mismo», *Realidad*, p. 70).

Per uscire dal delirio e prendere contatto con la realtà si rende dunque necessario comunicare. In una società non più governata dalla virtù, il fondamento della convivenza civile diventa infatti il dialogo, come volontà di comprendere gli altri, quali che siano le loro idee.

Presumere che gli altri stiano nell'errore, come fanno Orozco, Viera e Augusta, è l'opposto dello spirito dialogico, basato sul confronto tra le diverse esperienze di vita.

La verità del romanzo *Realidad* sorge infatti dall'incrocio dei molteplici punti di vista: quelli dei personaggi, ma anche quelli assunti dall'autore in quest'opera e ne *La incógnita*. Come dimostrano i due romanzi, il passaggio da una convinzione all'altra non significa il transito dall'errore alla verità, ma un ampliamento della stessa verità. Non esiste infatti una verità assoluta, ma tante verità parziali che, confrontate, vengono a formare il cosiddetto «mondo oggettivo». Costruita dal dire dialogico, l'oggettività non è quindi un'entità stabile, definita una volta per tutte, bensì una variabile determinata di volta in volta dal numero delle prospettive implicate in essa.

Se la realtà è il frutto del «contratto sociale» fondato sul dialogo, l'imperativo morale allora è quello di uscire da se stessi per mettersi nei panni dell'altro, come fa Manolo-Equis che tanto più si avvicina alla verità quanto più rinuncia al proprio punto di vista per assumere quello dei personaggi.

In tal senso, le differenti strutture de *La incógnita* e del romanzo *Realidad* possono essere considerate il tentativo di completare la visione della società

spagnola che Galdós era andato componendo dentro di sé durante la prima esperienza teatrale e che poi aveva elaborato nei romanzi della prima epoca:

Hay una ciencia superficial del corazón aprendida en los teatros donde las pasiones son presentadas en su forma rudimentaria y simple. Con arreglo a esa ciencia incompleta juzgan muchos las cosas de la vida, y cuando éstas no pasan conforme al módulo del arte dramático, dicen que no lo entienden (*La incógnita*, p. 155).

La «razionalità relativa» («ciencia superficial ... incompleta»), che ne *La incógnita* è connessa all'incompetenza cognitiva del narratore e che nel romanzo *Realidad* è legata all'insipienza morale dei personaggi, sembra derivare da quella forma di fanatismo, delineatosi già nel titolo del primo lavoro teatrale di Galdós, *La expulsión de los moriscos*, e manifestatosi poi apertamente nell'intransigente personaggio di Doña Perfecta.

L'umoristica metamorfosi delle lettere di Manolo in un romanzo dialogato non è dunque opera di magia, ma opera della volontà di oltrepassare l'immagine ormai obsoleta di una Spagna intollerante e crudele. Non mi sembra casuale, infatti, che Equis, al quale si deve «la sobrenatural y ajosa metamorfosis» (*La incógnita*, p. 254) sia definito «harto de ajos» (*La incógnita*, p. 198) per il fatto di vivere a Orbajosa, la città di Doña Perfecta. Come dire che, Galdós, saturo dell'acre sapore dell'intransigenza patria, recupera gli esempi più illustri della mimesi nazionale. La *Celestina*, il *Lazarillo* e il *Quijote* mostrano infatti che la tolleranza nasce dalla combinazione di generi letterari e mondi sociali differenti.

PATRIZIO RIGOBON

«MARIBEL Y LA EXTRAÑA FAMILIA»,
OVVERO LA MITE TRASGRESSIONE DI MIGUEL MIHURA

0.1. «Un señor cita en su casa a una putita que conoce en un bar. La chica va al piso a cumplir con su obligación y resulta que de repente el señor le presenta a su madre y a su tía»¹. È questo l'appunto di vita vissuta da cui nasce e si sviluppa la commedia in tre atti *Maribel y la extraña familia* (1959)² di Miguel Mihura (1905-1977). Cercheremo di studiare alcune delle caratteristiche del linguaggio comico che si offrono al lettore del testo verbale: le numerose intersezioni tra questo ed il testo spettacolare, che assumono peculiare rilievo in Mihura – sovente responsabile diretto della realizzazione scenica delle proprie opere –, troveranno l'unica parziale considerazione nei nessi stabiliti a questo proposito dallo stesso autore-regista. Non intendiamo pertanto proporre alcuna assiologia nella «poderosa intertestualità»³ scrittura/-

¹ Frammento autobiografico ricordato da Mihura nell'edizione dell'opera, pubblicata nei «Clásicos Castalia», da lui stesso curata: *Tres sombreros de copa. Maribel y la extraña familia*, Madrid, Castalia, 1987, p. 47. Di questo volume ci siamo valse per le presenti note. Cfr. anche G. Crescioni Neggers, «Mihura: iniciador del teatro del absurdo», *La Estafeta literaria*, n. 572, 15-9.1975, p. 11. Così dettaglia l'episodio lo stesso autore: «En cierta ocasión que llevé una golfita a mi piso de soltero [...] la chica me preguntó en el ascensor: «Vivirás solo, ¿no?» Porque estas chicas temen que estos pisos sean algo así como picaderos [...] en donde se reúnen amigos con lo que siempre pueden surgir problemas. Y a la pregunta de la golfita le contesté gastándole una broma: «No. No vivo solo. Vivo con mi tía» (Ed. cit. pp. 46-47).

² Esiste anche una traduzione italiana di Elena Croce, probabilmente l'unica pubblicata a stampa, benché Mihura sia stato rappresentato nel nostro paese più volte: «Maribel e una famiglia singolare», *Terzo Programma*. Quaderni trimestrali (Roma-Torino), 1965, 2, ERI Edizioni della Rai, pp. 261-319. Sostanzialmente buona, pur con qualche inadeguatezza stilistica e pochi errori.

³ L'iperbole è di Keir Elam, *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 218. Lo studioso sottolinea giustamente come tra il testo drammatico e quello spettacolare non ci sia un semplice rapporto di priorità, ma piuttosto un sottile embricarsi di sollecitazioni di vario genere cui spesso, parafrasando le parole di P. Gullì Pugliatti, una potenzialità scenica costituisce la scaturigine del testo scritto (*Ibidem*). Non daremo conto in questa sede della copiosa e suggestiva bibliografia metodologica, ampiamente stralciabile, oltre che dal ricordato la-

spettacolo, ma, limitatamente a quanto esplicitato da Mihura, alcune elementari considerazioni⁴.

1.1. Tanto la fabula quanto l'intreccio delle opere mihuriane, e di *Maribel* nella fattispecie, non presentano sontuosi accumuli di materiali. Il modulo della sua scrittura si sviluppa poi nella dialettica con la scena: l'idea iniziale (I atto, «planteamiento») è solitamente autobiografica, il resto (II e III atto, «nudo» e «deselance») si concretizza, tra ambasce e patemi a causa delle scadenze produttive, a seguito dei risultati delle prove iniziali con la compagnia. In breve: l'azione della commedia si svolge a Madrid, nei primi due atti, in un piccolo paese della provincia di Cuenca, nell'ultimo. Pur seguendo una successione cronologica, vi è un'ellissi temporale non determinata tra ciascun atto. Marcelino, titolare di una fabbrica di cioccolatini e gran ingenuone nella vita sentimentale, si innamora di una prostituta trovata per caso al bar, Maribel. Egli la fa salire nell'appartamento dove, anziché perfezionare l'incontro, intende presentarle la madre e la zia. Allo sbigottimento iniziale per l'assoluta candore di tutta quella curiosa famiglia, fa seguito un reale innamoramento di Maribel la quale, comunque, continua a temere un colossale abbaglio da parte di quelle carissime persone. L'epilogo conferma, secondo le modalità che vedremo, la credibilità etica dei protagonisti che, risolvendo favorevolmente l'intera vicenda, rifuggono l'agnizione dell'autentica identità professionale di Maribel e delle sue amiche e colleghe.

1.2. Può apparire paradossale che, date queste premesse, la forza comica trovi maggiore supporto nel tessuto verbale piuttosto che in quello spettacolare. Nel testo gli interventi extramimetici sono alquanto ristretti, con l'esclusione delle didascalie iniziali che connotano la messinscena. Nel primo atto esse sono parte integrante della mimesi teatrale e costituiscono una cospicua parte della referenzialità⁵ nell'opposizione antico-moderno che l'autore pone sin dall'esordio

voro di Elam, da quello di Marco de Marinis (*Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982) e dall'esercizio critico di Alessandro Serpieri (si veda in particolare il volume, recante contributi di vari studiosi nell'ambito della ricerca «Analisi strutturale della costruzione degli intrecci nel teatro di Shakespeare: dai materiali ai testi», diretta dal citato anglista, *Nel laboratorio di Shakespeare. Dalle fonti ai drammi. Il quadro teorico*, Parma, Pratiche, vol. 1, 1988, pp. 203).

⁴ Un'ipotesi di analisi, a tale proposito, potrebbe riguardare le annotazioni a margine delle copie di scena: la nostra fuggitiva esplorazione ha consentito di trovare solamente un esemplare dattiloscritto di una commedia di Mihura, scritta in collaborazione con Alvaro de Laiglesia, *El caso de la mujer asesinadita* (1946) [copia inventariata con il num. 83475 della Biblioteca dell'Institut del Teatre di Barcellona] con correzioni autografe del nostro autore: tuttavia tali ritocchi attengono, in via pressoché esclusiva, al testo verbale.

⁵ Cfr. la voce «Acotación» in P. Pavis, *Diccionario del Teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona – Buenos Aires – México, 1990 (ed. francese 1980) e C. Segre, *Avvicinamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 17-18.

La escena representa el saloncito y cuarto de estar de una vieja casa de la calle de Hortaleza, en Madrid. Una casa burguesa y amplia que quizá fuera lujosa hace sesenta años, pero en la actualidad resulta recargada y divertidamente pasada de moda, ya que en todos estos años no se ha cambiado ni un mueble, ni una cortina, ni un pañito, ni un cachivache. Y, sin embargo, todo está limpio, lustroso y como nuevo, y en todos los detalles se aprecia el femenino esmero con que el piso es cuidado (...). Antes de levantarse el telón, y ya con la batería encendida, oímos un *rock-and-roll* interpretado por Elvis Presley. Y cuando el telón se alza vemos a *doña Paula* que escucha este disco, arrobada y feliz, sentadita junto al gramófono.

Il personaggio rapito dalla musica di Elvis Presley è

una limpia y simpática viejecita que puede tener muchísimos años. El cabello blanco y bien peinado. El vestido negro y severo con algún encaje. El abanico colgando de una cadena que lleva al cuello. El porte y el empaque de una verdadera señora de la clase media acomodada.⁶

L'opposizione «antico-moderno» viene ulteriormente rimarcata dagli atti linguistici nel testo verbale e dagli altri segni della mimesi nello svolgimento della rappresentazione.

DOÑA MATILDE. Pero una cotorra da vejez a una casa. Y las chicas modernas prefieren los perros, que son alegres y dan saltos. (...)

DOÑA PAULA. Sí, ya está todo preparado en la cocina para hacer el *gin-fizz*.

DOÑA MATILDE. ¿Y los ceniceros? ¿Los buscaste?

DOÑA PAULA. (*Saca del cajón de un mueble unos ceniceros*) Sí. Aquí los tengo para repartirlos.

DOÑA MATILDE. Pues ya podemos ir haciéndolo, porque el niño me ha dicho que ella fuma muchísimo.⁷

Così invece Maribel apostrofa la serqua d'anticaglie

¡Pero qué burrada! ¡Qué de chismarracos!... ¡Jolín! ¡Pero si hay hasta un loro!.

MARCELINO. No es un loro. Es una cotorra. Se llama *Susana*.

MARIBEL. ¿*Susana*? ¿No te digo? Oye, tú... A mí esta casa no me gusta nada. De verdad guapo...

MARCELINO. ¿Pero por qué?

MARIBEL. No sé. Que no me encuentro a gusto... Que me da un poco de miedo tanto cuadro y tanto pajarraco (...).⁸

⁶ *Ed. cit.* pp. 131-132.

⁷ *Ibid.*, p. 138.

⁸ *Ibid.*, p. 142.

Ed ecco il moderno «allettamento professionale» della protagonista

MARIBEL. (...) Y yo no soy como esas otras que en seguida avasallan...
¡Hala! ¡A lo bruto! Yo no. Yo seré todo lo que quieras, pero sé quedarme
en mi sitio (...). Hablas poco, ¿eh?
MARCELINO. Te escucho a ti. Y, además, es que soy un poco tímido. Ya
lo habrás observado.⁹

Tale contrasto, condotto agli estremi delle convenzioni sociali e giocato sui diversi piani della comunicazione teatrale, costituisce buona parte della prassi comica mihuriana nell'opera di cui ci occupiamo. L'incipit del testo presenta delle peculiarità rispetto ad altri lavori dell'autore: ci riferiamo alla necessità di illustrare un antefatto che spieghi sull'asse esterno come si è giunti a quel punto. La soluzione proposta in *Maribel* ha alcunché di ingegnoso, tanto per ciò che riguarda l'originalità dell'effetto diegetico, quanto per il risultato teatrale di sorprendente comicità¹⁰. La diffusione all'«asse esterno» di ciò che R. Rutelli definisce «informazione anacrustica»¹¹ si organizza in modo perfettamente plausibile nell'opposizione antico-moderno ed, in una delle possibili sequenze derivate, conformismo-anticonformismo. Mihura introduce dunque due coniugi, che fungono da ospiti e che hanno esclusivamente una relazione contrattuale con l'anziana signora (doña Paula). Questi due personaggi, don Fernando e doña Vicenta, si devono limitare ad ascoltare Paula e Matilde con or-

⁹ *Ibid.*, p. 143.

¹⁰ «Siempre he reheido esas obras con antecedentes en las que hay que explicar una historia pasada o qué problemas tienen los personajes que van a salir a escena. Prefiero que los personajes se presenten ellos mismos. Pero tal como yo tenía pensada la entrada de Marcelino y Maribel, los antecedentes me eran necesarios. Y entonces se me ocurrió la idea de la visita alquilada, a la que se paga una cantidad, con lo cual las viejas – además de presentarse ellas mismas – podían explicar todo lo que quisieran, ya que al mismo tiempo había situación y sorpresa final» (*Maribel* ed. cit. p. 48). Non sfugge tuttavia come la componente diegetica sia trasmessa attraverso un dialogo narrativo: se la caratteristica della storia drammatica è il fatto di essere vissuta davanti al lettore e/o spettatore (il tempo presente), appare evidente come questo artificio rivesta in modo solo marginale i caratteri della «teatralità» (cfr. sul dialogo narrativo, M^a del Carmen Bobes, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 136 e ss.): ma l'originalità sta nell'assunzione, ovviamente pagata, di due «personaggi-spettatori» che di fatto vengono tratti dalla platea alla ribalta con gli obblighi del pubblico, vale a dire ascoltare e guardare, invertendo in tal modo i termini: paga chi dà la prestazione e non chi la riceve.

¹¹ «cioè a dire, l'informazione sottesa al testo che, veicolata da plausibili scambi conversazionali o comunque proferimenti relativi all'«asse interno» del dramma, ha come funzione primaria la trasmissione sull'«asse esterno» di notizie inerenti antefatti, personaggi e situazione genericamente intesi come costituenti la premessa dell'azione» (Romana Rutelli, *Strutture temporali e rapporto enunciato/enunciazione nella logica drammatica*, «Strumenti critici», Ottobre 1982, fasc. III, p. 247).

todossa solerzia. Una volta esposte le vicissitudini amorose ed industriali di Marcelino, le anziane signore commentano (ad ospiti partiti):

DOÑA PAULA. Muy simpáticos, ¿verdad?

DOÑA MATILDE. Mucho. Muy amables.

DOÑA PAULA. Una gente muy atenta.

DOÑA MATILDE. ¿Y quiénes son?

DOÑA PAULA. Ah, no lo sé... Yo les pago cincuenta pesetas para que vengan de visita dos veces por semana.

DOÑA MATILDE. No está mal el precio. Es económico.

DOÑA PAULA. A veinticinco pesetas la media hora... Pero te da mejor resultado que la visitas de verdad, que no hay quien las aguante y que en seguida te dicen que les duele una cosa o la otra... Éstos vienen, se quedan callados, y durante media hora puedes contarles todos tus problemas, sin que ellos se permitan contarte los suyos, que no te importa un pimiento...¹²

Salvo altri modesti interventi a carattere diegetico da parte di alcuni personaggi della commedia, prevale certamente il «discorso» sulla «storia». Il nesso comico-umoristico s'inserisce dunque nel testo verbale nel doppio io dell'enunciazione dell'autore e dei personaggi¹³, là dove questi (certamente i più significativi all'interno di ciascuna commedia e di *Maribel* in particolare) sono i latori d'istanze ideologiche proprie e, simultaneamente, dell'autore.

1.2.1. Il contrasto «antico-moderno» si articola, tra l'altro, in una semplice elaborazione ideologico-sociale, dove la trasgressione alla regola, apparentemente metodica in buona parte del testo, non perviene all'impatto traumatico, inevitabile ove questa venisse eventualmente condotta agli estremi esiti. In breve, il contenuto ideologico di ciò che è antico risulta essenzialmente fondato sulla difficoltà nelle relazioni tra i sessi, sul ruolo della famiglia e delle istituzioni connesse, sulla conseguente cristallizzazione degli schemi comporta-

¹² *Ed. cit.* p. 137.

¹³ R. Rutelli, *art. cit.*, pp. 247-252. Osserva la studiosa (ed è interessante l'applicazione a chi, come Mihura, è stato additato dalla critica come un precursore dell'«assurdo») che questo tipo di teatro «offre una «informazione anacrustica» limitatissima. Proponendosi eminentemente come teatro della situazione esistenziale, esso si svolge più rigidamente di ogni altro sull'asse della situazione stessa, concedendo all'esposizione di momenti collaterali ad essa uno spazio ridottissimo, e per lo più ricondotto all'istanza di enunciazione» (Ivi, p. 253). Ricordiamo che E. Ionesco riconobbe in *Tres sombreros de copa* la propria poetica (dell'epoca): «Le style [...] «irrationnel» peut dévoiler bien mieux que le rationalisme formel ou la dialectique automatique, les contradictions de l'esprit humain, la stupidité, l'absurdité. La fantasie est révélatrice; elle est une méthode de connaissance: tout ce qui est imaginaire est vrai» (*La démystification par l'humour noir*, "L'Avant Scène", 15.2.1959, n. 191, p. 5).

mentali e comunicativi (perfida ipocrisia ecc.), mentre il moderno è caratterizzato dall'immediatezza dell'approccio, da una funzione subordinata della famiglia e dalla libertà e sincerità negli atteggiamenti¹⁴. I rappresentanti di questi due mondi sono, sia pure senza alcun dogmatismo comportamentale, Marcelino e Maribel: l'ingenuo industriale (è già un ossimoro) e la scafata prostituta. Matilde e Paula, che pure dovrebbero essere le esponenti di quel mondo misonista, accolgono viceversa senza apparenti reticenze ogni novità. Le due anziane signore rappresentano quindi i personaggi più riusciti e maggiormente trasgressivi del primo atto dal punto di vista ideologico-sociale: esse pongono, nel testo verbale, una evidente contraddizione tra i vari segni della formula comunicativa che tuttavia non si perfezionerà in una coerente rottura nei due successivi atti della commedia.

1.3. Non potremo soffermarci in questo breve studio sull'estesa critica filosofica, psicologica e linguistico-formale prodotta nel corso del tempo sui temi del comico, del risibile, dell'ironico e dell'umoristico¹⁵: ci pare particolarmente stimolante la proposta di U. Eco, là dove il semiologo pone la differenza tra comico ed umoristico nei seguenti termini: il comico presuppone l'accettazione della regola, la sua interiorizzazione ed è eversivo perché «dà licenza» di violarla, tuttavia «la regola violata dal comico è talmente riconosciuta che non c'è bisogno di ribadirla». L'umorismo invece, facendoci partecipare un po' del

¹⁴ Il seguente dialogo, che amplifica la portata di un'affermazione plausibile, rende esplicita un'altra caratteristica dell'umorismo mihuriano:

«DOÑA PAULA. Siempre hemos odiado nuestra época y hemos admirado esta generación nueva, fuerte, sana, valiente y llena de bondad...

DOÑA MATILDE. ¡Qué hombres los de antes, que se morían en seguida!

DOÑA PAULA. A mí, el mío me duró solamente un día y medio. Nos casamos por la mañana, pasamos juntos la noche de bodas y a la mañana siguiente se murió.

DOÑA MATILDE. Y es que se ponían viejos en seguida. Yo tuve la suerte de que el mío me durase un mes y cinco días, a base de fomentos [...]» (*Ed. cit.* p. 136) (Cfr. Umberto Eco, «Ma che cosa è questo campanile», introd. a A. CAMPANILE, *Se la luna mi porta fortuna*, Milano, Rizzoli, 1987, p. 9).

Interrogata sulla propria famiglia così risponde la protagonista:

«MARIBEL. ¿Familia? No. Yo no tengo familia.

DOÑA PAULA. ¡Pobrecita! ¿Es posible?

MARIBEL. Bueno, tenerla sí la tengo. Pero es lo mismo que si no la tuviese. Cada uno anda por su lado y no nos ocupamos los unos de los otros.

DOÑA PAULA. ¿No te digo? Hasta en esto es una muchacha de su tiempo. Cada uno viviendo su vida, como debe ser, sin estarse dando la lata mutuamente. Justo lo que siempre hemos envidiado nosotras» (*Ed. cit.*, p. 148).

¹⁵ Indichiamo, oltre alle opere che citiamo lungo il testo, quanto può certamente apportare significativi contributi al dibattito. Ci riferiamo ai saggi di G. Sacerdoti, *L'ironia attraverso la psicanalisi*, Milano, R. Cortina, 1988, pp. 206 e R. Escarpit, *L'Humour*, Roma, Lucarini, 1987, pp. 128.

dramma del personaggio (là dove il comico era distacco e superiorità), trasformando la risata in sorriso, rappresenterebbe anche una critica alla regola¹⁶. Tra gli strumenti linguistici della comicità¹⁷ è inseribile l'ironia¹⁸. Secondo lo schema qui delineato procederemo nella nostra analisi.

1.4. Abbiamo già potuto alludere alla costruzione dialettica sulla base di «appunti di vita» ovvero sull'«ispirazione», come dichiara apertamente l'autore¹⁹. Il contatto con la scena ci rivela un Mihura un po' nevrotizzato e certamente affannato: «Yo empiezo a ensayar las comedias antes de tenerlas terminadas. Desde mis principios como autor, hago la primera parte y entonces me pongo de acuerdo con el empresario de turno (...). La única obra que he tenido terminada antes de los ensayos ha sido «Tres sombreros de copa»²⁰. L'affli-

¹⁶ Cfr. «Il comico e la regola», *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 257-259. Si veda anche C. Segre, «Il «Witz» e il mondo che vacilla», *Fuori del mondo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 133-151. Pensiamo che vada, per quanto possibile, dettagliata la consistenza dell'affermazione (la prendiamo da uno dei numerosi studiosi dell'opera mihuriana) secondo cui il nostro autore «began [...] promoting incongruous verbal nonsense to elucidate a serious problem in human communication, namely, the gradual disintegration of language into empty formulas and senseless clichés» (Douglas R. McKay, *Miguel Mihura*, Boston, Twayne Publishers, 1977, p. 128, con accurata bibliografia che dimostra un vigile interesse del mondo accademico americano per Mihura). Il nostro studio costituisce solo una parziale formulazione. Abbiamo utilizzato in queste pagine anche qualche suggerimento proveniente da V. Propp, *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*, a cura di Giampaolo Gandolfo, Torino, Einaudi, 1988. Annotiamo solo, a proposito dell'opera dell'illustre studioso russo, come la critica a R. Bergson, certamente doverosa là dove il filosofo sostiene la necessità del riso poste determinate premesse (sottovalutando il «nesso tra oggetto comico e uomo che ride»), appare vagamente ingiusta circa la presunta «scoperta» dell'inesistenza del comico al di fuori dell'umano: Bergson non se la attribuisce in esclusiva (come asserisce Propp, *ivi*, p. 25), ma ne sottolinea la scarsa attenzione da parte dei filosofi (cfr. *Il riso. Saggio sul significato del comico* [1924], a cura di Federica Sossi, Milano, Guanda 1990, p. 18).

¹⁷ V. Propp, *op. cit.*, pp. 115 e ss.

¹⁸ M. Mizzau (*L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano Feltrinelli, 1984) dà veste attanziale con un approccio psico-sociologico agli elementi costitutivi dell'ironico. Inevitabile anche un riferimento a V. Jankélévitch il quale, tra l'altro, attribuisce all'ironista una visione globalizzante del reale («sinottica») che ci deve indurre ad abbandonare il particolare per affermare, con l'ironia, la contemporanea positività ed imperfezione di qualunque cosa creata (*L'ironia*, a cura di Fernanda Canepa, Genova, il Melangolo, 1987, p. 127).

¹⁹ «Creo [en la inspiración] de una manera total [...]. Le escribí esta obra [*Maribel*] a una actriz venezolana [Maritza Caballero] que no conocía nadie, porque ella me lo pidió. Se la escribí con mucho gusto, pero el tercer acto no me quedó bien, y faltaban diez días para levantarse el telón. Cuando se lo leí no me gustó nada; lo rompí y me senté a escribir con inspiración, y en cuatro días terminé el tercer acto. [...] El oficio sirve para determinadas situaciones, pero para hacer cosas buenas es la inspiración lo que cuenta» (G. Crescioni Neggers, *Ibidem*). Cfr. anche *Maribel*, *ed. cit.*, pp. 48 e ss.

²⁰ Cfr. F. Lara y D. Galán, *Mihura, burgués con espíritu de «clochard»*, «Triunfo», 29.4.1972, pp. 40-41.

zione creativa si materializza tra Fuenterrabía o San Juan de Luz e Madrid dove, «a trancas y barrancas» si corona lo sforzo: «en los ensayos corrijo muchísimo... Quito, pongo, se me ocurren cosas; doy unas latas terribles. El libro del apuntador acaba lleno de correcciones y tachaduras, de cosas que he inventado, de cosas que he quitado (...). Durante los ensayos hago fácilmente un cuarto de la comedia»²¹. Tale modalità, magari non inusuale per gli scrittori di teatro, palesa il valore non dogmatico ascritto al testo del dramma (quando invece altri pensano al proprio verbo in termini divini, imm modificabili nel tempo e nello spazio) e determina sicuramente alcune caratteristiche della sua opera, vale a dire: un'attenta valutazione delle esigenze del testo spettacolare ed una risoluzione, non sempre felice, del terzo atto. La concentrazione maggiore d'invenzioni ed espedienti si registra infatti nel «planteamiento» che defluisce, per lo più nell'ovvietà, nella relazione «nudo-desenlace» (secondo e terzo atto, appunto, cfr. infra 1.5.).

1.4.1. Non ravvisiamo in Mihura nemmeno alcun tentativo di costituire, in modo quasi programmatico, un nuovo sistema di valori cui far aderire il pubblico: «la risa ante una comedia de Mihura es nuestra reacción frente a una degradación de valores imperiosamente presentada»²². Il meccanismo appare senza dubbio più complesso poiché è evidente che il riso non costituisce meccanicisticamente la reazione di fronte a situazioni di degrado: in *Maribel*, per esempio, non solo non appare alcuna denuncia del mondo della prostituzione e del deterioramento della vita cittadina, anzi quel mondo è guardato con indulgenza e amabilità²³, cifra di quell'essere moderni, sia pure nella falsa percezione delle anziane signore della commedia, di quel ridotto di libertà individuale orbata.

Appare piuttosto chiaro che all'«asse esterno» della commedia viene trasmessa una serie di segnali contrastanti: mentre il gioco comico internamente insiste sull'univoca accettazione della modernità, accettazione ambiguamente dovuta ad un occultamento del reale, si evidenzia esternamente quella verità su cui si fonda un ulteriore effetto: tra testo verbale e spettacolare s'instaura così una dialettica che si percepisce non solo come fraintendimento od equi-

²¹ Cfr. E. de Miguel Martínez, *El teatro de Mihura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979, p. 240.

²² E. Llovet, «El humor en el teatro de Mihura», *El teatro de humor en España*, Madrid, Editora Nacional, 1966, p. 207.

²³ «El humor» – dichiara ancora il commediografo – «es una postura comprensiva hacia la Humanidad. Es estar de vuelta de todo y disculparlo todo y perdonarlo todo. Un resentido no puede ser humorista. No es reirse de nadie, ni reñir a nadie, sino tener para todo una sonrisa cariñosa de indulgencia, de comprensión y de piedad» (E. Acevedo, *Teoría e interpretación del humor español*, Madrid, Ed. Nacional, 1966, p. 107).

voco (spettacolo), ma anche come possibile attestazione del reale (dramma). Mihura avverte che l'aspetto di Maribel

sin lugar a dudas, sin la más mínima discusión, es el de esas muchachas que hacen «la carrera» sentadas en las barras de los bares americanos.²⁴

In tal modo il commento delle due anziane signore può sembrare autenticamente entusiasta, ma anche sornionamente ironico²⁵

DOÑA PAULA. ¡Y qué moderna va vestida! Pero ¿te has fijado qué zapatos, Matilde? Son elegantísimos.

DOÑA MATILDE. Claro que me he fijado... Pues ¿y la blusita? ¿Y el peinado?... ¡Y todo! Una verdadera monería.²⁶

L'effetto di duplice ironia, che di nuovo descrive sull'asse esterno una situazione ambigua, viene con risoluzione confermato dalla madre di Marcelino

DOÑA MATILDE. ...Quiero decirle una cosa, que seguramente le halagará... Mi hijo me había hecho muchos elogios de usted. Pero todos son pocos, ante la realidad. Es usted una criatura realmente encantadora.²⁷

Alle esuberanti rimostranze verbali di Maribel, che ha ormai chiaramente inteso che quel suo potenziale cliente (Marcelino) pensa di istituzionalizzare il rapporto, commentano le due arzille vecchiette

DOÑA MATILDE. ¡Qué carácter tan vivo tiene!

DOÑA PAULA. ¡Y cuando se enfurruña se pone más salada!²⁸

Anche il medico di famiglia persevera, adottando il medesimo filtro delle vecchiette, nella diagnosi ostentamente errata

DOÑA PAULA. Mira, Maribel. Te voy a presentar a nuestro medico de cabecera, el doctor don Luis Roldán. Y aquí la señorita Maribel, casi, casi, la prometida de mi sobrino.

²⁴ *Ibid.*, p. 141.

²⁵ Abbiamo purtroppo il conforto del solo testo. Intendendo l'ironia come comunemente si definisce (dichiarazione di un contrario negativo per mezzo dell'affermazione di qualcosa di positivo), si deve sottolineare come essa sia comunicabile attraverso una molteplicità di segni che, tra l'altro, trovano nel testo spettacolare ideale applicazione (intonazioni, gesti, ripetizioni, ecc.) che qui non possiamo evidentemente studiare (Cfr. V. Propp, *op. cit.*, pp. 115 e ss. e M. Mizzau, *op. cit.*, pp. 21 e ss.).

²⁶ *Ed. cit.*, p. 146.

²⁷ *Ibid.*, p. 145.

²⁸ *Ibid.*, p. 149.

DON LUIS. (...) No ha podido usted encontrar una novia más seductora, don Marcelino. (A Maribel, después de mirarla detenidamente) ¿Es usted española o extranjera?

MARIBEL. (Acobardada por esta mirada) De aquí.

DON LUIS. Lo decía porque tiene usted un cierto aire exótico que le llena de encanto.²⁹

Ma l'ironia torna al suo codice più classico, senza l'ambiguità delle situazioni appena evocate, grazie alle amiche e colleghe di Maribel, Pili, Rufi e Niní. Replicando alla protagonista femminile della commedia, che si dimostra orgogliosa di essere stata trattata dal medico «como a una señorita», esclama Pili: «¡Pues vaya ojo clínico!»³⁰.

La sequenza attanziale dell'ironia in *Maribel* trova svariate modalità applicative: nello scambio Maribel-vecchiette si potrebbe ipotizzare tanto la formula tripartita dove, e qui facciamo nostro lo schema di M. Mizzau³¹, il ricevente è il pubblico stesso, mentre l'ironista e la vittima sono rispettivamente le vecchiette, il medico e Maribel, quanto la modalità secondo cui la vittima è fittizia mentre il pubblico (o il lettore) percepisce che essa è nuovamente Maribel, donde appunto l'ambiguità³². Più classica la disputa Maribel-Pili facilmente traducibile nel più consueto schema degli attanti proposti.

1.5. Nel secondo e terzo atto abbiamo rispettivamente la metabole di Maribel e l'agnizione di una parziale «antichità» delle vecchiette con conseguente moderazione della carica trasgressiva. La metamorfosi della protagonista si attua sul piano linguistico con l'abbandono del sottocodice da lupanare. La «rinnovata» protagonista si rivolge in questo modo alle (ex) colleghe di professione

²⁹ *Ibid.*, p. 153.

³⁰ *Ibid.*, p. 172.

³¹ *Op. cit.*, p. 19 e ss.

³² Il comportamento di Paula e Matilde nei confronti di Maribel è, nell'asse esterno, sempre abbastanza ambiguo, mentre è coerente nell'assoluto candore, in quello interno. In questo consiste l'elemento di imprevedibilità ascrivibile alla condotta delle due vecchiette che contribuisce a rendere perfettamente funzionale l'elemento sorpresa e l'elemento comico nella macchina teatrale. Si veda, per esempio, come, nonostante Matilde e Paula siano perfettamente conscie della «modernità» di Maribel tendano a tutelare alcuni valori «antichi» (in particolare la «purezza» del rapporto fidanzato-fidanzata):

DOÑA PAULA. Y que las costumbres modernas están bien en Madrid, pero aquí no valen. Y por eso hemos venido.

MARIBEL. No entiendo.

DOÑA PAULA. ¡Pobrecilla! ¡Pero qué inocentona!

[...]

DOÑA PAULA. Y pensamos que no está bien que una muchacha decente venga sola a casa de su prometido. No porque no nos fiemos de vosotros, claro, sino porque en el pueblo podían empezar a chismorrear. Y no nos da la gana que de ti chismorree nadie, Maribel (*Ed. cit.* pp. 215-216).

MARIBEL. Sentaos, por favor. (...) Debéis perdonarme que os haya he-
cho esperar este poquito, pero es que estaba dándole una friega de al-
cohol alcanforado a mi futura madre (...) ¡Es tan atenta y tan deliciasamente
cariñosa!

Al che una delle amiche replica

PILI. Pero si parece un poeta.³³

Allo scopo di rendere credibile la nuova situazione, com'è percepita dalle
vecchiette, Maribel crea per le sue amiche un asettico passato di persone «de-
centes», con studi di lingue (rivolgendosi a Niní, altra collega di vita, dice di
averle accreditato presso Matilde e Paula un «sobresaliente en latín»³⁴) e tanto
di marito ingegnere. Tale catarsi provoca una realistica presa di coscienza del-
la propria condizione e la trasposizione sul piano estetico di una valutazione
etica:

MARIBEL. (...) ¿Y si fuera verdad, como piensan ellos, que en lugar de
ser unas mujeres malas sólo somos unas chicas modernas? ¿Unas jóve-
nes de nuestro tiempo?³⁵

In realtà la protagonista ambisce ad una situazione del tutto normale, con-
scia non tanto della trasgressività della propria situazione, quanto piuttosto
della felicità indotta dal ristabilimento di un certo ordine:

MARIBEL. (...) ¡Si vierais lo maravilloso que es sentirse nueva, diferente!
¡Con una familia! ¡Con un novio que te besa una mano con respeto!³⁶

Ne avremo la conferma nel III atto, quando all'assurdità del comportamen-
to delineato nel I viene trovata una spiegazione razionale: le visite sono a pa-
gamento perché nessuno dei vicini va più a trovare le vecchiette; l'amore per
la musica *jazz* e per il *gin-fizz* sono chiariti da Marcelino col fatto che madre e
zia «sabiendo mi cortedad, trataron de ayudarme, y mi tía compró música de
jazz, que la horroriza, y aprendió a hacer *gin-fizz* para estar a la moda. Y yo
me eché a la calle para buscar novia...»³⁷.

Addirittura la morte di Susanna, la prima moglie di Marcelino, assume valo-
re emblematico allorché si viene a conoscenza, a metà circa del III atto, di un

³³ *Ed. cit.*, pp. 166-167.

³⁴ *Ibid.*, p. 168.

³⁵ *Ibid.*, p. 171.

³⁶ *Ibid.*, p. 172.

³⁷ *Ibid.*, p. 205.

decesso, vagamente ammantato di ridicolo nell'esposizione del vedovo, dovuto ad un maldestro tentativo di imparare a nuotare nel lago vicino a casa («como lo hacen las chicas modernas en las piscinas»³⁸). La compiaciuta manifestazione di modernità, in un clima approssimativamente assurdo del primo atto, lascia dunque spazio alla riaffermazione della regola infranta, abbandonando, da un lato, la forza eversiva del comico e conseguentemente, dall'altro, non ponendo in discussione quella stessa regola cui le annotazioni umoristiche parevano aver mirato con intenti demolitori.

1.5.1. La realtà polifonica e multiforme del teatro consente, e anzi raccomanda, una pluralità di strumenti critici. Nel caso concreto, dati i vincoli storici e l'impermeabilità politica della Spagna del 1959, potrebbe apparire riduttivo isolare un'opera – magari nemmeno esemplare del periodo – in una dialettica meramente intertestuale: le ingerenze della censura hanno significativamente gravato sul lavoro di Mihura³⁹ e, tuttavia, *Maribel*, per esplicite ammissioni dello stesso autore anche in tempi non sospetti, poté essere rappresentata senza alcuna modifica⁴⁰. Il che conferma, al di là delle numerose osservazioni possibili, l'esistenza di una sorta di porto franco in qualche modo libero dalle convenzioni sociali, politiche e/o letterarie che il testo drammatico a carattere comico di per sé costituisce: più esattamente è un luogo dinamico dove continuamente si rinnovano o si rinegoziano, con società ed istituzioni, i patti e gli ambiti di speciale autonomia ed immunità⁴¹. Certo, molti autori non poterono

³⁸ *Ibid.*, p. 204.

³⁹ Si vedano i sapidi episodi, narrati dallo stesso Mihura, del vescovo-censore che tuttavia dà il proprio benestare alla rappresentazione di «Piso de soltero» [*A media luz los tres*] («...cosa que por lo visto era tremenda, un título muy desvergonzado, nadie podía ser soltero ni tener piso... Entonces tuve que inventar lo de *A media luz los tres*») o quella della riscrittura in collaborazione con un censore de «La canasta» («...me decía: «ponga ustes este personaje, no, no haga esto...»). Paradossalmente tutto liscio proprio a partire da *Maribel*. (F. Lara y D. Galán, *art. cit.*, p. 42).

⁴⁰ Mihura ci appare sostanzialmente indifferente a qualunque tipo di gestione politica, definendosi «anarquista, clochard, hippy». La censura non ha, nella sua ideazione, quell'aspetto gravemente coercitivo a cui la nostra memoria storica è maggiormente adusa: «la censura es molesta, desde luego. Pero no creo que si dejara de existir nuestros escenarios se iban a llenar de obras geniales» (*Cuadernos para el diálogo*. Extraordinario III, Junio 1966, p. 48). È sufficiente vedere come un critico italiano, Arnaldo Frateili, rilevi che l'ambientazione di «Carlota», un'altra commedia del nostro autore, in una Londra fine Ottocento faccia «pensare che in regime franchista gli scrittori di teatro evitino di trattare argomenti riguardanti il proprio paese, trovano più igienico l'ambientare i loro lavori lontano dalla Spagna nello spazio e nel tempo» (*Sipario* [Roma], 961, n. 180, pp. 27-28). Classico sfondone: i codici del silenzio mihuriani non sono slogan politici.

⁴¹ Pur non soppesando appieno l'impatto sociale del testo spettacolare, conclude L. Falzon Santucci: «it has been possible for the theatre to acquire increasing recognition of its

nemmeno pensare, nella Spagna del periodo, di sedere al «tavolo del negoziato». Dal punto di vista proposto, l'assunto appare assai chiaro: la zona franca riguarda l'accettazione da parte del pubblico della componente di «anarchismo» esistenziale che informa la valutazione di taluni valori propri di certa borghesia, assidua frequentatrice delle platee⁴². Mihura non accetta alcun palinsesto vitale, talché il giudizio su quella zona sociale, messa amabilmente alla berlina, non può che riguardare il livello estetico e vitale, scevro di qualunque radicalismo, e di ogni empito politico. Egli sottoscriverebbe l'espressione di Ortega y Gasset secondo cui «el burgués es el hombre en cuyas manos cristaliza la vida»⁴³.

1.6. Sono numerose altre le frecce linguistiche di cui dispone Miguel Mihura. Ne faremo di seguito pochi esempi, sulla falsariga del già citato Propp. A livello intertestuale potremmo notare come, in questa commedia, siano praticamente assenti gli alogismi rilevabili talora massicciamente in precedenti lavori (quelli degli esordi in particolare: nei già citati *Tres sombreros de copa* e *El caso de la mujer asesinadita*). Una concessione al pubblico che mal tollera linguaggi eccessivamente destrutturati? Può darsi: lo stesso problema si può anche ricondurre, con altre più prosaiche parole, alla necessità di redditività economica e quindi di pubblico pagante. Ed, in ogni caso, anche in *Maribel* si formulano proposizioni strampalate del genere

MARIBEL. Yo he tenido un amigo francés. Pero se llamaba Luis.
DOÑA PAULA. ¿No sería Luis XV?⁴⁴

O una variazione sulla classica lapalissiana constatazione

DOÑA MATILDE. Y es, que gracias a Dios, en casa todos hemos sido muy robustos hasta que nos hemos muerto⁴⁵.

Il registro linguistico tende ad essere, almeno nei primi due atti, molto divergente tra la famiglia e Maribel. L'accattivante umorismo di Matilde e Paula

immunity because it shares, together with other forms of fictional literature, exactly the quality of fiction» (*Theatrical Transactions*, "Strumenti critici", n. 2, Maggio 1991, p. 317).

⁴² Solo con questo compromesso, che può comportare anche, biunivocamente, una qualche modifica dei valori del pubblico e dell'autore, si spiega l'osservazione di D. Pérez Minik: «Maribel es una pieza atrevidísima y subversiva que nuestro espectador ha aplaudido de modo inusitado» (cit. da E. de Miguel Martínez, *op. cit.*, p. 57).

⁴³ Cit. da G. Torrente Ballester, «El teatro serio de un humorista», *Teatro. Miguel Mihura*, Madrid, Taurus, 1965, p. 225.

⁴⁴ *Ed. cit.*, p. 150.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 153.

tende ad acquisire il consenso della ragazza. Si materializza cioè, almeno nell'asse interno, quel «riso buono», cordiale che non deride. Ma la nostra percezione di lettori (e certamente anche di spettatori) è ancora una volta contraria: «la comicità ingenua sorge nel momento in cui ciò che è giusto, buono, saggio, considerato dal punto di vista della personalità ingenua, appare – dal nostro punto di vista – in una luce del tutto diversa, anzi opposta⁴⁶. Tuttavia anche le emarginate di *Maribel* (la protagonista e le amiche), inizialmente refrattarie alla riconciliazione col mondo postulata dal «riso buono», rientrano nell'ordine di questo linguaggio, che corrisponde evidentemente anche ad una certa costituzione sociale. Estraniandosi dalla sua stessa condizione, Pili così elogia le doti di «bricoleuse» di Matilde.

Tú dile a una esposa de las de ahora que te haga una puerta con sus bisagras y su pestillo, y el suceso sale en los periódicos...⁴⁷

La parte finale della commedia, come più sopra osservato, presenta il classico «happy end» che omette la risoluzione di due contraddizioni: l'ipocrisia della trasgressione e quella del ritorno all'ordine, basate entrambe su reciproci occultamenti: la sostanziale accettabilità della costituzione sociale vigente e l'aspirazione ad una vita non marginale da parte di Maribel (dove la mancata agnizione finale). La protagonista aderisce alla filosofia dell'autore e, nel caso specifico, alle convinzioni di Marcelino: «ya sabes que uno no es como piensa que es, sino como le ven los demás»⁴⁸. È altresì difficilmente valutabile l'entità del prezzo, in termini di modificazioni al sistema testuale, eventualmente pagato da Mihura per non rendere traumatica al pubblico (e alla censura) un'operazione che vedeva protagonista della scena una prostituta della Gran Via madrilenas. Certo sarebbe stato oggettivamente improponibile un rovesciamento perfettamente coerente, sullo stile della violazione di talune sceneggiature intertestuali descritte da U. Eco⁴⁹, ma anche soggettivamente poco auspicato: l'umorismo e la comicità⁵⁰ mihuriane hanno una marcata valenza di cor-

⁴⁶ T. Lipps cit. da L. Pirandello, *L'umorismo* [1908], Milano, Mondadori, 1986, p. 170. Si vedano i giudizi espressi da Umberto Eco su questo saggio, «Pirandello ridens», *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1988, pp. 261-270. Sul «riso buono» cfr. Propp, *op. cit.*, p. 143 e ss.

⁴⁷ *Ed. cit.*, p. 208.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 199.

⁴⁹ *Art. cit.*, p. 257.

⁵⁰ Mihura ha scritto una pagina memorabile, che ben si adatta alla questione teatrale, a proposito del giornalismo comico in Spagna: «Hay que reconocer que [...] ha sido siempre bastante pobre y cochambroso y se ha nutrido durante muchos años de chascarrillos baturos, de cuentos andaluces, de gracia de mal gusto y de insolente intención política [...]. La gracia de entonces [a principio de nuestro siglo] era gracia de colmado, con picador y ban-

diale moralità, che rendono impensabile una risata che scaturisca da situazioni di acuto conflitto, di astio, di miseria. La carica eversiva si limita a descrivere qualche caso di rilevanza sociale, ma lo illustra senza alcuna «denuncia», a questo si limita anche l'eversione.

2.1. Lo studio del linguaggio comico nella relazione testo verbale – testo spettacolare rappresenta naturalmente solo una delle numerose prospettive d'analisi. Esso rimanda, come abbiamo visto, al tessuto sociale, storico e letterario di cui ogni manifestazione comunicativa è debitrice. La proposta qui formulata costituisce pertanto un episodio di un universo straordinariamente più complesso: *Maribel* ci è parsa degna d'interesse perché, lungi dal voler costituire una visione del mondo o trasmettere – in modo più o meno conclamato – un repertorio ideologico, si pone nei confronti del lettore e della società – oggi come nel 1959 – con uno statuto di approssimazione, di aleatorietà, cui fa difetto qualunque istinto aggressivo o mira proselitistica. L'etica non rappresenta qui una sequenza di norme da esibire, quanto piuttosto da adottare individualmente in quel regime di convivenza, dove siamo chiamati ad interrogarci su tutti i principi, che, invocando la propria maggiore eminenza e perfezione, urlano e strepitano affannandosi per un più prestigioso credito.

derillero tomando tapas, y de tertulia de café con boticario y maestro de obras, y a cualquier individuo que dijese dos colmos seguidos, o que le pusiera un mote saleroso al vecino de enfrente, o que hablase mal de su padre, se le aconsejaba que escribiera para los periódicos [...]. Y sólo cuando un escritor echó a volar su fantasía y se alejó con desdén del mundo que le rodeaba, y empezó a inventar un nuevo mundo, alegre, cordial e inverosímil, fue cuando yo de niño, lancé mi primera carcajada. Y el escritor que logró arrancármela fue Juan Pérez Zúñiga con sus *Viajes morrocotudos* y sus *Seis días fuera del mundo*... Y los creadores de esta comicidad periodística eran hombres alegres y cordiales, sin hiel, sin rencor, igual que sus compañeros de gracia en el teatro: Enrique García Álvarez, Pedro Muñoz Seca y Antonio Paso, que, a su vez, se habían evadido del ambiente que les rodeaba y habían dejado en paz a albañiles, a los andaluces, a los chulos y a los aragoneses, y empezaron a inventar y a ser disparatados, y a llevarnos a mundo nuevo y desconocido [...]» («Periodismo de humor», *Enciclopedia del periodismo*, Barcelona-Madrid, Ed. Noguer, pp. 435-446 passim).

RECENSIONI

Luis de Góngora, *Favola di Polifemo e Galatea*, Torino, Einaudi, 1991, pp. XXI-79.

Meraviglioso Góngora, creatore ineguagliabile di bellezza. Vituperato in vita da scrittori sanguigni come Quevedo, applaudito da scarsi contemporanei, ma già celebrato nell'America di fine Seicento da Juan de Espinosa Medrano, addirittura con un *Apológético* in suo favore, e proclamato «Principe dei poeti lirici di Spagna»; benché avesse contagiato tutta la poesia ispanica con il suo stile, doveva attendere la Generazione del '27, quella di Alberti e di Lorca, per essere compreso e finalmente esaltato. Un critico come Dámaso Alonso, egli stesso poeta, si dedicava a riesumare ed editare criticamente, con attenti commenti la sua opera. Da noi essa suscitava l'interesse di poeti come Ungaretti, che si cimentò in varie traduzioni. Ma la stagione italiana era ancora da venire e occorreva giungere agli anni più recenti, quando un nuovo interesse per la poesia ispanica coinvolgeva anche l'opera di Góngora, del quale si tradussero, con varie poesie, le *Soledades* e anche la *Fabula de Polifemo*. Già nel 1963 il Bodini poteva parlare di una «riscoperta» del grande poeta barocco, ma essa avvenne soprattutto nel decennio più prossimo a noi.

Ora Enrica Cancelliere, che allo studio del poeta ha già dedicato, nel 1990, un meditato volume, *Góngora. Percorsi della visione*, aprendo valide prospettive sulla sua opera, pubblica una nuova traduzione della *Favola di Polifemo e Galatea*, che accompagna il testo originale ed è preceduta da un breve, ma denso studio introduttivo. Testo di particolare difficoltà, il *Polifemo*, sia dal punto di vista dell'esegesi, che da quello della resa in altra lingua; e tuttavia, la studiosa, che si è assunta il compito di proporlo al lettore italiano, ne ha efficacemente interpretato lo spirito, dando del poemetto, nello studio introduttivo, un'idea convincente dei suoi valori, della ricchezza delle sfumature, della bellezza e della sua perfezione formale, giustificatamente proponendolo quale fonte prima, non solo del rinascimento della poesia ispanica nel secolo XX, ma della pittura e della cinematografia, da Dalí a Buñuel. Poeti, pittori e registi, «interpreti delle estreme tensioni di linguaggio del Novecento – afferma – invocheranno in Góngora il loro più illustre contemporaneo».

Se vi è un'opera che possa giustificare la definizione di Góngora «Principe della luce e delle tenebre» è senza dubbio, con le *Solitudini*, il *Polifemo*, dimostrazione compiuta delle straordinarie possibilità creative del poeta cordovese, della perfetta

organizzazione di un'espressione che, attraverso la tensione del linguaggio, la selezione del vocabolario, gli artifici più complicati della retorica si manifesta in perfetti raggiungimenti di luci, di immagini e di suono, che valgono a svelare il mistero di un'astrusità solo apparente. Maestro insuperabile del colore e della trasparenza, nel *Polifemo* Góngora dà vita a un gioco cromatico che gira intorno a due colori essenziali, il bianco e il nero, ravvivati da rossi di sangue, da azzurri di acque, da verdi di prati e di selve.

Una geografia essenziale fa da sfondo, la sagoma pura della Sicilia, quale esce dal mito, luogo quasi immateriale dove dimorano gli dei e creature che sfuggono alla dimensione corrente, come Polifemo, essere mostruoso, nel quale albergano, tuttavia, sentimenti comuni agli uomini, tra essi l'amore.

Nel poema tutto è giocato in dimensione visuale. Una orribile caverna, ardente di materia ignea, l'Etna, rinserra il mostro, Polifemo. La curatrice del volumetto osserva acutamente che «Sul tono del bianco e dell'accecamento – eco del destino del mostro – tutti i colori convergono nel caos primordiale e saturano la vista, sicché nel bianco la fantasmagoria dell'esistere pieno e rigoglioso coincide con la stasi e la morte».

Due note cromatiche opposte si contendono la scena: l'una fonte di luce accecante e splendida, qual perla, l'altra fagocitante la stessa, la caverna. Note opposte che s'incarnano, come luce, nella bellezza della ninfa: Galatea; come ombra e orrore, nella deformità: Polifemo. Il motivo scatenante della tragedia è l'amore, di impossibile appagamento. Il conflitto si determina tra «la bella» e «la bestia», tra la luce della perfezione e l'ombra del deforme.

Un panorama marino arricchisce la nota cromatica e una scena campestre lo ha come sfondo conveniente. Sulla fuga della ninfa scendono l'ombra notturna e il silenzio, solo rotto dal latrato di un cane. Compiacente una fonte è testimone del dolce lamento di Galatea, presa d'amore per Acis, giovane marinaio. Ancora una volta dal mare giunge un messaggio di speranza e di possibile felicità. Una coppia di usignoli innamorati induce ad imitare l'esempio. E finalmente si realizza il contatto magico: i due giovani uniscono le loro labbra. Il che scatena l'ira del ciclope, il quale scaglia contro il fortunato rivale enormi rocce, uccidendolo. Disperata la ninfa chiama in soccorso le divinità del mare e queste, accorse, trasformano il sangue di Acis in un limpido ruscello: «quanto il masso duro / sprizzò di sangue, fu cristallo puro».

Non certo nuovo il tema: le origini stanno nelle *Metamorfosi* di Ovidio e in Spagna nella *Favola di Atis e Galatea*, di Carrillo y Sotomayor. Ma l'originalità di Góngora si afferma per disegno e per stile e tanto da indurre alcuni critici a sostenere la preminenza artistica del *Polifemo* sulle stesse *Solitudini*, in quanto poema più maturo e più ricco di ispirazione.

Attraverso la poesia il grigiore giornaliero della vita di Góngora, sacerdote senza vocazione, pretendente quasi sempre frustrato alla gloria del mondo, si trasfigura in luce. Nell'opera della sua creazione egli cancella il sapore amaro della frustrazione, il dolore delle molte offese, mai dimenticando, tuttavia, la fondamentale lezione dell'esistere, il passo inarrestabile del tempo, che impietoso unisce la culla e la sepoltura.

Giuseppe Bellini

S. Neumeister – D. Briesemeister (Eds), *El mundo de Gracián. Actas del Coloquio Internacional de Berlín (1988)*, Berlin, Colloquium Verlag GmbH, 1991, pp. 314.

Frutto del seminario *Die Welt des Baltasar Gracián*, organizzato a Berlino dall'Ibero-Americanischen Institut nel maggio del 1988, i 18 saggi raccolti in questo volume si propongono di fornire, come scrive S. Neumeister nella *Presentación*, un quadro sull'attualità de *El Mundo de Gracián*, però senza dimenticare che «el jesuita, reune en su cabeza el conocimiento de una era que nos es lejana: la Biblia, los Padres de la Iglesia, la Literatura de la antigüedad clásica y la de la época, los tratados políticos, teológicos y estéticos de los siglos XVI y XVII, sobre todo de España e Italia» (p. 7). Per questo, forse, non si può, felicemente, evitare di cogliere all'interno della ri-costruzione del «gran libro del mondo» graciano linee di svolgimento che non solo palesano cesure forti, ma che neppure appaiono (cosa alla lettura assai evidente) interamente comprimibili entro uno schema al cui centro sia saldamente collocata l'idea di critica. Il titolo stesso del volume sembra quindi provocatoriamente indicare ed incontrare il proprio tratto peculiare nell'imbarazzo aporetico che suscita il dispiegamento del mondo di Gracián.

In accordo con la feconda struttura ermeneutica del titolo, l'esplorazione della tripla divisione dei saggi presentati (*Estética de Gracián – Pragmática de Gracián – Lecturas de Gracián*) diviene massima evidenza della complementarità tra i vari aspetti della retorica dell'aragonese. Tuttavia è anche, o soprattutto, il manifestarsi come limite, inconcludenza e rischio di un qualsiasi discorso come luogo in cui produrre quella pratica differenziante che, rendendo possibile l'esercizio critico, contiene anche, limitandone la forza, la potenziale violenza del «mondo di Gracián».

Non casualmente, allora, ai margini della consueta enfattizzazione degli eccessi dell'eloquenza e del potere assoluto della parola, il volume si apre con un saggio di A. Egico, «*El Criticón*» e *la retórica del silencio* (pp. 13-30). L'autrice, non nuova a tematiche relative alla poetica del silenzio nel «Secolo d'oro», evidenzia in Gracián una complessità e una *varietà* del topico che si situa al di là della proverbiale accettazione del silenzio. In altre parole (e senza sottacere alcune assonanze erasmiane), il gesuita sviluppa ne *El Criticón* una vera e propria fenomenologia del silenzio, del mistero, della verità occulta e recondita, ne mostra le polivalenze estetiche ed etiche e, soprattutto, tratteggia un'etica nella quale sono implicati il fondamento stesso dell'opera letteraria e l'intima essenza dell'esistenza umana, ossia l'immortalità.

Il lavoro successivo di H. Felten, *Proteo. La fuente de los Engaños. Una lectura de la primera parte de la crisis I, VII del Criticón* (pp. 31-37), mostra come in questi due brani emergano tutta una serie di particolarità proprie del mondo letterario del gesuita. Ma ancora: se Proteo rappresenta un'allegoria dell'inganno e del «mundo al revés», il biblico immaginario della *fons Dei* esemplifica, pur senza esaurire molti altri possibili significati, una teologia ed una metafisica rovesciate.

Segue il saggio di D. Janik, *El arte de la prosa en «El Discreto»*, pp. 39-50. L'autore, individua nei diversi tipi di discorso propri de *El Discreto*, scritti peraltro tra la prima e la seconda versione de la *Agudeza y Arte de Ingenio*, una prima applicazione delle idee concernenti la *variedad* delle situazioni comunicative esposte nella seconda parte

di questo libro. Certo, secondo Janik, si ha l'impressione che il testo in questione moduli la *variedad*, intesa anche come categoria estetica e non soltanto come metodo didattico dell'insegnamento retorico, in modo ancora artificiale, talora pedante, e comunque lontano dall'omogenità propria de *El Criticón*.

Abbozzare l'articolo che segue (B. Pelegrín, *Arquitextura y arquitectura del «Criticón». Estética y ética de la escritura graciana*, pp. 51-66), proprio per la molteplicità dei dispositivi richiamati della vastissima produzione critica dell'autore, non può se non destare perplessità da parte di chi scrive e di chi legge. È comunque opportuno segnalare almeno la stretta relazione tra la *Agudeza y Arte de Ingenio* ed *El Criticón*. In questa cornice, i molteplici meccanismi propri dell'acutezza, assaporati soltanto come frammenti nei molti autori ricordati, vengono utilizzati e commentati nella *peregrinatio vitae* di Critilo e Andrenio, tanto da poter assistere ne *El Criticón* ad una vera e propria allegoria stilistica de la *Agudeza y Arte de Ingenio*, ad una simmetria tra il libro e la vita, tra la metafora del vivere e del leggere e, conseguentemente, ad una imprescindibile necessità di ritornare a leggere il libro per non morire, a tessere eternamente il testo del libro della vita.

L'ispanista K.L. Selig nel saggio *La «Agudeza» y el arte de citar* (pp. 67-74) esamina alcuni degli aspetti connessi alla citazione di brani e di aneddoti. Di qui, senza dimenticare la riscrittura di molti topici antichi richiamati nell'*Agudeza y Arte de Ingenio*, tra l'altro vera e propria antologia della tradizione emblematica spagnola, l'autore riconosce nelle strategie della citazione graciana non solo un modo per illuminare una figura retorica o per focalizzare un aspetto dell'acutezza, non soltanto un mondo ed un sistema di informazioni legate al gusto ed al giudizio del gesuita, ma soprattutto un originale testo enciclopedico, uno straordinario «crisis-text».

Nel successivo articolo di U. Schulz-Buschhaus, *Gattungsbewusstsein und gattungsnivellierung bei Gracián* (pp. 75-94) viene messa a fuoco l'attitudine del gesuita dinanzi ai generi letterari propri del rinascimento ed il suo tentativo di sovvertirne l'ordine gerarchico. Orbene, tale sovvertimento (peraltro consueto negli scrittori «barocchi», benché determinato da obiettivi talvolta diversissimi) testimonia in Gracián la tensione propria dell'invenzione e dell'acutezza formale.

Il lavoro di P. Werle (*Arte de Ingenio. Überlegungen zur Gattungszugehörigkeit des Graciánschen Traktats*, pp. 95-108) si sofferma sul genere letterario proprio della *Agudeza y Arte de Ingenio* e sulla peculiarità del concetto di *ingenio*. Concetto che, secondo l'autore, non solo si distanzia dalla tradizione aristotelica e per converso tomistica, ma anche dalla trattazione che Gracián aveva svolto nel *Primor III de El Héroe*.

L'articolo di apertura della seconda sezione del volume, presentato da G. Eickoff (*Die «regla de gran maestro» des «Oráculo Manual» im Kontext biblischer und ignatianischer Tradition*, pp. 111-126), s'intrattiene, prendendo lo spunto da un lavoro di M. Romera-Navarro, non solo sull'incidenza più o meno palese di alcune fonti bibliche e sul laconico rammemorare della pratica ignaziana contenuta nell'aforisma 251 dell'*Oráculo Manual*, ma anche sull'eventuale separazione oppure integrazione pragmatica tra mezzi divini e mezzi umani.

Non poteva non mancare in questo volume un'analisi dei rapporti e delle differenze tra le strategie proprie del Cortegiano e quelle della retorica del comportamento avanzate dall'aragonese. Su ciò si sofferma M. Hinz (*Castiglione und Gracián. Be-*

merkungen zur Strategie höfischer Sprache, pp. 127-148). In entrambi, secondo l'autore, non vi è alcuna precettistica di un comportamento particolare, ma l'emergere del concetto di «iudicium» come capacità di poter optare all'interno dell'enciclopedia degli stili. Tuttavia, se Castiglione poteva ancora modellare nella conversazione il meccanismo del discernimento di una società paradigmatica di corte, peraltro senza giungere a determinarne compiutamente le regole, Gracián si vede costretto a fissare, con tutti i problemi teorici che ciò comporta, le strategie del comportamento. Da qui, secondo Hinz, dato il diverso immaginario della società ed il diverso «ethos» dei suoi membri, si può compiutamente parlare di dissimulazione soltanto in Gracián.

Il saggio successivo di C.V. Aubrun (*El Político don Fernando el Católico: mise en signes et significances*, pp. 149-160), dopo aver preliminarmente richiamato la dipendenza e l'emancipazione riflessiva del lettore dinnanzi alla scrittura letteraria, s'intrattiene sul significato ed il senso strutturale di questo testo graciano destinato ad una lettura orale. In quest'ottica, Aubrun problematizza il lessico e la sintassi che Gracián impiega: il valore del verbo all'inizio della frase, ovvero l'azione che precede il soggetto; la sostanziale presenza dell'indicativo a scapito dell'imperfetto congiuntivo o del condizionale; l'abuso degli aggettivi qualificativi o numerali con l'obiettivo di rendere il sostantivo malleabile, adattabile alle più svariate circostanze.

Il lavoro di E. Hidalgo-Serna (*La «Agudeza de acción» en el Héroe*, pp. 161-170) mostra come la comprensione della morale, dell'estetica e della filosofia graciana richieda il necessario riferimento all'*Agudeza y Arte de Ingenio*, libro che costituisce la chiave architettonica dell'intera produzione del gesuita. A partire da questa consapevolezza, l'autore, dopo aver richiamato le diversità e le uguaglianze tra acutezza di concetto, verbale e di azione, analizza il segreto e la forza ermeneutica di quest'ultima in relazione ai *Primores* de *El Héroe*. L'esito ultimo è che l'acutezza di azione, e quindi il trionfo individuale, implica la conoscenza ingegnosa delle corrispondenze e delle connessioni scoperte dall'ingegno e necessariamente verificate nelle concettuose immagini create dall'acutezza a partire dalle circostanze. ma ancora: se il vivere eroicamente suppone la visione acuta dell'uomo e, soprattutto, le matrici filosofiche del *buon gusto*, non può esistere altro metodo verso l'eroicità se non quello dell'invenzione, dell'indeducibilità e della singolarità.

Il lungo contributo di G. Poppenberg (*Ganz verteufelt human. Gracián als Moralist*, pp. 171-202) problematizza la differenza – in realtà, secondo l'autore, l'indifferenza –, tra verità ed inganno. Risultato pratico di questa in-differenziazione, ricostruito a partire dall'abbraccio tra «milizia-malizia» e da alcuni pensieri ignaziani, è che ogni azione è amorale, estranea a qualsiasi criterio di bene e di male. Poppenberg, dopo aver richiamato alcune emblematiche conseguenze pratiche di questa costellazione, individua siffatta in-differenziazione aporetica anche nel fondamentale concetto di arte. Solo per accennarvi, il concetto di arte non può ciò che dovrebbe, cioè mediare tra la natura e la morale.

La complessa alchimia della sezione del volume relativa alla pragmatica graciana evidenzia uno dei suoi nuclei più caratteristici nel saggio conclusivo di K. A. Blüher, «*Mirar por dentro: el análisis introspectivo del hombre en Gracián*», pp. 203-217. È doveroso sottolineare al riguardo che, secondo l'autore, il discorso antropocentrico dell'analisi introspettiva dell'uomo non può tralasciare l'ampia raggiera delle fonti neo-

stoiche, seneciane o tacitiste proprie del tessuto culturale del «secolo d'oro». Nondimeno, affermata questa analisi immanente dell'uomo in contrapposizione all'immaginario medievale del «contemptus mundi» ed evidenziato il costruito manipolabile, ossia perfezionabile dell'uomo, tale concezione barocca del «mirar por dentro» da una parte riconosce la necessità del «saber sabiéndose», dall'altra parte questa «arte de descifrar» se stessi e gli altri convive, quasi minando lo stesso progetto e comunque senza mai smettere di raccomandare lo sviluppo ed il perfezionamento delle proprie capacità, con un universo necessariamente labirintico, enigmatico, impenetrabile.

Segue il contributo di D. Briesemeister (*Neulateinische Gracián-Ubersetzungen aus dem 18. Jahrhundert in Deutschland*, pp. 221-231) che si sofferma sul senso delle molteplici traduzioni di opere spagnole (spesso proposte in terra tedesca a partire da altre lingue neolatine) nel corso del XVIII secolo e, soprattutto, sulle versioni latine di Gracián.

Il successivo articolo di C. Strosetzki (*La recepción de «El Político» en Alemania*, pp. 233-248), oltre ad insistere sull'influenza della letteratura politica spagnola negli ambienti umanisti tedeschi, si sofferma ad analizzare i motivi che spinsero nel 1672 Lohenstein a proporre il testo in questione, l'impiego in molti dei suoi drammi di corte dell'immaginario graciano legato al monarca Fernando il Cattolico e a molta letteratura emblematica spagnola ed infine lo sforzo di operare una traduzione contro eventuali infiltrazioni linguistiche, così poco consone alla purezza della lingua postulata da Lutero.

Un ulteriore contributo sulla presenza di Gracián nella cultura tedesca è quello di M. Schlechte, *Gracián-Rezeption in Julius Bernhard von Rohrs «Einleitung der Ceremoniel-Wissenschaft»*, pp. 249-260. Certo, se da parte dell'illuminista tedesco vi è il tentativo di intravedere soprattutto nell'*Oráculo Manual* un vero e proprio sistema di pratiche del comportamento, peraltro inscritto ormai nei rituali di un contesto cetuale che permette ai suoi membri di realizzarsi anche se a scapito di una loro manipolazione e di una loro disarmonica scissione, indubbiamente appare interessante osservare questo diverso declinarsi del pensiero graciano.

Entro lo spazio delle *Lecturas de Gracián* non poteva non mancare un'analisi di Schopenhauer lettore e traduttore del gesuita spagnolo. Su ciò si sofferma il contributo di S. Neumeister, *Schopenhauer als Leser Graciáns*, pp. 261-277. L'autore, del quale è stata annunciata anche la prima traduzione tedesca de *El Discreto*, espone i motivi di critica del filosofo tedesco nei confronti delle traduzioni francesi dell'aragonese, le ragioni della sua concitata ammirazione per Gracián, nonché le differenze e le assonanze dei loro universi filosofici.

Il saggio conclusivo di H. Bihler (*Elementos comparables de la filosofía moral en las obras de Baltasar Gracián y Salvator Espriu*, pp. 279-298) confeziona un'analisi sulla presenza di alcuni plessi concettuali graciani nella poesia del catalano Espriu ed in modo particolare nel ciclo poetico de *La pell de brau*.

Giunti alla conclusione di questo singolare e forse inevitabile esercizio di ulteriore frammentazione del «Mondo di Gracián», peraltro condotto con il deliberato proposito di tentare di sostenere diligentemente su un testo complesso, variopinto e per così dire aperto alla varietà delle trame ermeneutiche che sollecita l'opera del gesuita, ci piace sottolineare che se questa grande rappresentazione dà un'idea del vasto campo del gracianismo, pure la conclusiva bibliografia ragionata, quasi un supporto teorico sul

quale si sostiene il libro, scompone, evoca, riproblematizza ed illumina questo *mondo graciano* entro i palinsesti di un denso *multiversum* non ancora compiutamente spiegato e da questa recensione forse neppure evocato.

Felice Gambin

Guillermo Carnero (ed.), *Montengón*, Alicante, 1991, pp. 237.

Edito dalla Cassa di Risparmio di Alicante, con introduzione, bibliografia, proposte di linee di ricerca di Guillermo Carnero, è uscito un elegante, dal punto di vista tipografico, volume-miscellanea su tema unico: vita e opere del gesuita alicantino che passò, espulso dalla sua patria, due terzi della sua vita all'estero, quasi tutti in Italia.

Si tratta di pregevoli vecchi articoli, non più facilmente accessibili al pubblico odierno, e di altri datati più recentemente che permettono, nell'insieme, di fare in buona parte il «punto» sugli studi intorno a Montengón. L'introduttore, d'altra parte, dichiara di non aver incluso per la loro eccessiva lunghezza i propri saggi sulle *Odi*, il *Rodrigo* e l'*Eudoxia* ai quali rimanda per chi voglia approfondire gli argomenti relativi.

Ma proprio sulle *Odi* aveva posto l'attenzione più di un secolo fa (pubblicò il proprio saggio – che ora si ristampa – nel 1868) Gumersindo Laverde, prendendo a base l'ultima edizione in sei tomi e confrontandola con quella di Ferrara in tre tomi, in modo che il lettore può rendersi conto delle aggiunte, dei titoli, delle relative collocazioni.

E un'analisi impegnativa, di una trentina di pagine, che evade dai fuggevoli accenni che fino allora erano stati fatti – quando non il silenzio assoluto – ai meriti di questo scrittore. Laverde ci parla delle influenze ricevute, visibili nelle *Odi*, e mette in rilievo soprattutto quella di Orazio che non manca neppure nelle composizioni storiche, lo spirito riformistico che impregna quelle filosofico-sociali. Nelle poesie bucoliche afferma che Montengón discriminò le egloghe dagli idilli e sostiene che è miglior poeta in questi ultimi.

Una osservazione mi sembra ancor oggi degna di menzione, ed è quella che Laverde fa a proposito di un bozzetto caricaturale di Quijote (contenuta nel *Mirtilo*), attraverso la figura di un cavaliere errante enciclopedista, da parte di uno scrittore che l'aveva perseguito con tanto accanimento, si accorda con l'opinione che ai nostri giorni sostiene M. Fabbri sulla delusione finale di Montengón a proposito dei programmi sociali e riformistici, a favore invece dell'isolamento nella natura.

Sono ancora le *Odi* di Montengón a richiamare l'attenzione di González Palencia (di cui si ristampa un articolo nel 1926), il quale si rifà al giudizio di molto modesto apprezzamento che delle *Odi* aveva dato il padre Muguruza. Palencia ci dà poi notizie, frutto di ricerche archivistiche, di quel tormentoso – per il povero ex gesuita – e incredibile altalenarsi di permessi di stampa, concessi e poi negati, da parte dell'Inquisizione e ci informa pure meticolosamente delle buone relazioni dapprima, degenerate in liti, con l'editore Sancha.

A proposito della prima opera di Montengón, pubblicata a Marsiglia nel 1770, una satira antigesuitica, *De tota aristotelorum schola sermones*, Palencia dichiara di ritenere che l'opera non sia sua: E. Catena a questo proposito, in un successivo articolo dello

stesso volume che recensiamo, critica Palencia per questa sua dichiarazione e fornisce le prove che l'opera è proprio di Montegón, asserendo che Palencia non consultò i documenti originali e si fidò meccanicamente delle conclusioni di Padre Muguruza che presentava i frutti delle proprie ricerche come «trabajo de clase» al professor Palencia di cui era allora alunno.

Del 1976 è l'articolo di E. Alarcos Llorac, che parte dal giudizio negativo e sdegnoso che Montegón, nell'*Eusebio*, dà dell'*Amleto*, per poi giudicare ugualmente insulse e triviali le opere del Secolo d'Oro spagnolo (salvandone solo alcune) che si reggono su canoni manieristici e la pura abilità di saper verseggiare. Dà la colpa di questa corruzione alla filosofia aristotelica che impregnava l'educazione e il gusto e fa l'apologia di Seneca ben presente soprattutto nell'*Emilio* e nell'*Eudoxia*.

Di E. Catena si ristampa *Ossian en España*, che è del 1948, oltre che un altro articolo del 1989 in cui è contenuta la critica a Palencia che è stata riferita. Ossian è in relazione con Montegón perché questi tradusse del bardo gaelico il *Final y Temora*, che però il gesuita, o ex gesuita (perché si secolarizzò, come si sa) non tradusse dal testo di Machpherson, ma da quello dell'abate Cesarotti.

Lo studio della Catena era relativamente nuovo nel 1948, dato che su Ossian in Spagna, oltre che qualche raro accenno, c'era stato un articolo di Allison Peers nell'ancor più lontano 1920, mi sembra. Sullo stesso tema, ora invece – cioè dal 1974 – abbiamo l'opera di Isidoro Montiel, recensita dalla sottoscritta in questa stessa rivista, N. 10, 1981.

M. Fabbri è presente con tre lavori che qui si ristampano: il primo è frutto di una monografia del 1972 che viene selezionata e tradotta in spagnolo dallo stesso autore e che prende in esame l'opera letteraria di Montegón; il secondo è redazione modificata rispetto a quella che compare in *Vagabondi, visionari, eroi*, del 1984, e riguarda l'influenza del gesuita su Lizardi; il terzo è una ristampa da *Homenaje a Maravall*, che è del 1985.

Scusandomi per la forzata brevità con cui riassumo gli importanti apporti di Fabbri, dirò che nel primo saggio si esaminano praticamente tutte le opere di Montegón, a incominciare dalle *Odi* che vengono collocate nel loro giusto valore, rilevando la «novità» di esse, concepite fuori dei canoni allora imperanti, pur non ignorando fonti classiche e lo splendore del 1500. Per la diffusione dei modelli illuministici, si nota l'utilizzo che il gesuita fece perfino dei temi epici, in sintonia con le tecniche dei ministri di Carlo III.

Il Montegón romanziere è pure messo in luce, anche rispetto al suo tempo, in cui si giudicava il romanzo un frivolo passatempo. Dei romanzi di Montegón, soprattutto dell'*Eusebio* si loda l'autenticità, il livello letterario, l'avanzata ideologia. Fabbri avversa giustamente il giudizio di Montesinos che asserì che il secolo XVIII spagnolo non aveva letteratura narrativa, giudizio che influenzò la critica posteriore.

I famosi neologismi di Montegón, che furono tratti dal francese e dall'italiano e che indignarono i puristi, sono difesi invece come «voluti» perché potevano così esprimere meglio concetti e idee che lo scrittore proponeva. Fabbri confuta anche la critica che riconosce nella struttura etico-filosofica dell'*Eusebio* un tentativo di cattolicizzare Rousseau e dice che il gesuita non raccomandò nessuna confessione religiosa uguagliando tutte le religioni tradizionali nel loro effetto «consolatorio» verso i credenti. Così

pure confuta Sarrailh che sostenne che Montengón era convinto che la morale potesse essere insegnata senza la partecipazione della religione: per Fabbri Montengón era invece convinto che la religione fosse incapace di soddisfare l'uomo moderno, e quindi la scartò completamente in favore della morale stoica.

Su Montengón drammaturgo si chiarisce inoltre che delle quattro tragedie che la critica frettolosa credette che fossero traduzioni di Montengón da Sofocle, e pubblicate a Napoli nel 1820, una è di Seneca e le altre tre sono dell'Alfieri.

Rivela poi che di Montengón esistono tre manoscritti mai pubblicati che contengono traduzioni da Sofocle.

Del *Mirtilo* mette in luce il genere pastorale rinnovato, il grande movimento dialogico, lo scavo della personalità dei pastori fra cui Mirtilo stesso, il cui racconto è frutto delle esperienze dell'autore; questi finisce per prospettare un'ipotesi di conquista della pace interiore attraverso l'isolamento nella natura, dopo aver constatato la lotta fra ideale e reale, lotta che mai termina col far coincidere i due termini in cui è inserita.

Il secondo saggio di Fabbri verte invece sull'influsso che il Nostro esercitò su Lizardi, fatto estremamente interessante non solo riferito alla diffusione degli scritti del gesuita – soprattutto l'*Eusebio* nel Nuovo mondo, ma è un indice che quel Mondo non assorbì le idee illuministiche solo attraverso la Francia, ma anche attraverso la Spagna. Lizardi, creatore del romanzo ispanoamericano moderno, fu tale per il proprio sforzo costante di rinnovamento ideologico espresso in forma e linguaggio narrativo consonanti con i fini di progresso morale e civile che si era proposto. Lizardi conobbe Rousseau, ma non direttamente, perché in Messico non circolava per via della censura: lo conobbe attraverso l'*Eusebio*, che viene citato nella *Quijotita*; ulteriori prove reca Fabbri di affinità con il *Periquillo* che – fra l'altro – percorre un itinerario spirituale simile ad Eusebio, ma dal margine picaresco; l'*Eudoxia* è pure tenuta presente nella *Quijotita*, nel tema comune di ideale educativo rivolto al genere femminile.

Il terzo articolo di Fabbri riguarda il confronto fra Montengón e Thjulén. Carattere utopico hanno molte opere dello spagnolo, sia l'*Antenore* (episodio del Chersoneso, episodio della città di Elime pianificata anche urbanisticamente e dove regna la democrazia), sia l'*Eudoxia* (tentativo di leggere nel passato i segni di un avvenire migliore), sia l'*Eusebio* (rinascere del protagonista in un luogo lontano e sconosciuto), sia il *Mirtilo* (ritorno alla natura fuori del consorzio civile). Carattere utopico anche in Thjulén, letterato e viaggiatore di origine svedese, che risiedette a Cadice e andò in esilio in Italia con i suoi amici gesuiti, finendo per entrare nella Compagnia di Gesù. La sua *Ribellione degli animali* e *Viaggio al centro della terra* sono anch'essi utopie, ma in senso negativo: furono prodotti dell'illuminismo, ma contrari alla rivoluzione francese e che si concludono in atteggiamenti di intransigenza antiilluministica.

Di altri articoli, di Menarini sul duello, (in Jovellanos, Iriarte e Montengón), di A. Emieux (sul riflesso di Montengón in una polemica fra teologia e filosofia) mi limito a fornire l'indicazione, soffermandomi un istante su quello conclusivo di Pilar Palomo che chiude la raccolta e che studia l'influenza di Gracián, prima fra gli scrittori illuministi, poi nel contesto dell'attacco di Rousseau contro la Compagnia di Gesù attraverso l'*Emile*.

Si afferma la conoscenza che Montengón ebbe di Gracián, in particolare del *Criticón*, conoscenza che dimostrò nell'*Eusebio*.

Fu affine in quest'opera a quella, soprattutto nella creazione di un protagonista europeo (Eusebio come Andrenio), e non un «bon sauvage»: il selvaggio in Montengón è l'indio americano e pratica la barbarie come il cannibalismo; Gracián, però, volle formare la persona umana, mentre Montengón volle formare il «cittadino».

Questi saggi, ordinati dal curatore cronologicamente, riassunti qui in modo molto sintetico per ovvie ragioni, danno l'idea del progredire e intensificarsi dell'interesse degli studiosi verso la figura di questo scrittore ingiustamente trascurato fino ai nostri giorni. Il settore di ricerca che Carnero – sul tema di Montengón – suggerisce agli studiosi contiene utili stimoli: si tratta di piste da seguire assai promettenti, e non è detto che si riducano soltanto a quelle fornite, pur essendo queste varie e numerose.

Per conto mio, aggiungerei il settore dell'epica in prosa, che Montengón coltivò, bisognerebbe vedere con quali implicazioni, non solo programmatico-contenutistiche, ma anche formali.

Bruna Cinti

Angel Ganivet, *Ideario spagnolo*. Introd. traduz. e note di L. Frattale. Pref. di Fr. Perfetti. Roma, Bonacci Editore, 1991, pp. 144.

La traduzione dell'*Idearium* è preceduta da una prefazione di Perfetti, che delinea con grande sensibilità la personalità di Ganivet e il suo concetto di storia, consequenzialmente espressione di uno spirito «castizo» tradizionalista e, allo stesso tempo, acutamente inquieto. La crisi della Spagna – la morte di Ganivet coinciderà con l'incancellabile esperienza del «desastre» –, presente e sofferta in vario modo dai coetanei dell'autore di *Idearium español*, è da lui sentita non come un «riflesso della crisi generale dovuta all'affermarsi della civiltà moderna», ma come «più esistenziale e storica che ideologica». Perfetti cita a questo proposito i conosciuti echi e richiami delle inquietudini filosofiche di un Kierkegaard e di un Nietzche, ma aggiunge anche, a mio parere molto puntualmente, alcune considerazioni, che egli chiama «suggestioni interpretative», rimandando, poi, il lettore all'introduzione di Loretta Frattale, «bussola necessaria» per orientarsi nella prosa di Ganivet.

Due sono i motivi d'interesse del saggio di Ganivet, che vengono indicati nella prefazione: la tesi del senecismo, come essenza originaria dello spirito spagnolo, e il collegamento istituito tra l'evoluzione ideale della Spagna e i fatti esterni della sua storia con le caratteristiche del territorio, con lo «spirito che il territorio determina e infonde», (di derivazione aristotelica). Certo che quest'impostazione è discutibile (sono d'accordo), ma ne derivano quei giudizi eterodossi su vari personaggi storici, che rendono il saggio di Ganivet così affascinante per ciò che ci comunica della sua «vivencia» di nazionalista eterodosso. A. Ganivet, ci dice la Frattale nell'introduzione alla sua traduzione, è giustamente considerato un precursore della generazione del '98, in quanto assertore convinto dell'assoluta necessità di dare priorità al programma di ricostruzione spirituale, già sentito dai krausisti e dai rigenerazionisti. Il disagio della Spagna è la crisi di coscienza individuale e collettiva, di cui tutti gli esponenti della generazione del '98 invocano il superamento. La Frattale, poi, ricorda la contemporanea apparizione del sag-

gio di Unamuno *En torno al casticismo* e ne evidenzia la stessa matrice e la diversa evoluzione del pensiero. Io direi che, oltre ai richiami comuni alla linea teorico-filosofica «che da Taine torna a Hegel...» (pag. 21), ciò che li accomuna è quella che si potrebbe definire l'essenza della «filosofia spagnola» (prudentemente tra virgolette, ma fino a quando?): l'idealismo etico e pratico (Don Chisciotte e Sancio, Segismondo), per cui non ci si deve adagiare nell'«aurea mediocritas», perché «la lotta per la vita, per la super-vita è offensiva e non difensiva», come dice Unamuno in un suo racconto molto autobiografico del 1904 (*La locura del doctor Montano*). Anche in Ganivet era fortissima l'ansia di più vita nella credenza e affermazione di una realtà trascendente; era uno di quei geni ispanici, che sognavano la vita e vivevano l'ultra-vita. La lettura, che Ganivet fa del passato, e la sua personale visione della Storia sono sintetizzate con precisione insieme con la sottolineatura del ruolo che l'autore e l'*Idearium* ebbero nella definizione del malessere ispanico o dell'«impegno etico teso a sanarne le piaghe».

A questo proposito mi sarebbe parso opportuno – anche in un'opera di carattere divulgativo, come questa – proprio per la serietà dell'impegno della curatrice, un accenno ad altre posizioni di intellettuali dell'epoca (oltre a quello ad Unamuno). Non si può, a mio parere, non accennare a M. Azaña, figura di grande levatura, impegno e conoscenza storica, intellettuale dal ragionamento logico di stampo settecentesco e profondamente amante della Spagna, autore di quel saggio, *El Idearium español de Ganivet*, scritto negli anni '20, che a me sembra – nonostante alcuni punti decisamente e gratuitamente polemici – una chiara lettura dell'*Idearium*.

L'introduzione prosegue, poi, con la vera e propria presentazione del saggio di Ganivet, esponendo una sintesi delle tre sezioni, in cui esso è diviso, per concludere con un'interessante evidenziazione della curiosità intellettuale di Ganivet, non limitata agli interessi tradizionali della fine del secolo XIX – specialmente in Spagna –, ma estesa a territori nuovi, come quelli della psicoanalisi, territori molto frequentati negli anni a venire. La Frattale, alla fine della sua introduzione, menziona il saggio sulla *Melancholia* di L. Daudet per affermare una certa «familiarità tematica» tra «la sfera *abulica* ganivetiana e quella *melançonica* visitata da Daudet». È con riferimento a quest'aspetto, frammisto e caratterizzato in Ganivet da «qualcosa di positivo e di scientifico» – cita una frase di C. Samonà – che l'autrice proietterebbe questa figura «per alcune sue idee» verso il '900. Io direi verso un «certo '900», quello degli intellettuali, che sottomettevano a una critica implacabile la fenomenologia de «lo español», cercando di metterne in luce il nucleo genuino, dando così grande dignità al sentimento patriottico, maltrattato alla fine del secolo XIX; anche se non si può proprio dire che questo fosse l'obiettivo di Ganivet nel suo *Idearium*, in cui centra l'attenzione sulla trascendentale contraddizione: tradizione o modernità, rimanendo, con onestà di pensiero, attaccato alla tradizione in una immagine patriarcale del mondo.

Maria Camilla Bianchini

Antonio Machado, *Lettere a Pilar*, a cura di Giancarlo Depretis, Torino, Edizioni dell'Orso, 1991, pp. XVIII-248.

Racconta Pilar de Valderrama, la donna cui Antonio Machado dedicò la sue *Canciones a Guiomar* e che fece oggetto del suo amore segreto (la Valderrama era sposata e madre), che, nel momento di partire per Lisbona, per sottrarsi alla guerra civile, bruciò la maggior parte delle lettere che Machado le aveva scritto; prese solo a caso «las que estaban encima»: una quarantina, che affidò a un'amica. Queste lettere superstiti furono rese note da Concha Espina già nel 1950; furono poi pubblicate, postume, nel 1981, nel volume della Valderrama *Si, soy Guiomar. Memorias de mi vida*. Si conservano nella Biblioteca Nacional, cui le figlie della Valderrama le donarono. Ora Giancarlo Depretis le pubblica ordinate cronologicamente, in un testo criticamente studiato, le traduce e ne fa un commento, spesso frutto di un ampio riscontro sui giornali del tempo. Non c'è dubbio che così l'epistolario a Pilar (le lettere di Pilar a Machado sono andate perdute) risulti meglio ordinato ed utilizzabile, non solo per ricostruire l'esperienza privatissima del poeta, ma anche per documentare il suo rapporto con l'ambiente. Per esempio, ed accentuatamente, colla vita teatrale madrilenà. Giustamente nota il Depretis quanto poca attenzione si sia rivolta alla produzione teatrale machadiana. Le opere teatrali, è noto, sono di Manuel e di Antonio; ma queste lettere dimostrano quanto Antonio le sentisse sue; ciò, almeno, per quanto riguarda le due cui si riferisce ripetutamente, *La Lola se va a los puertos* e *La prima Fernanda*.

Il merito di Depretis è dunque fuori discussione. Mi disturba un po' il suo atteggiamento acerbamente critico nei confronti della Valderrama, di cui giunge a negare la buona fede. Che ci sia in lei l'intenzione di disorientare il lettore «scompaginando l'ordine cronologico delle lettere» (p. XII) mi pare un'affermazione gratuitamente maliziosa. In una lettera del 15 aprile 1931, cioè del giorno successivo alle elezioni amministrative che occasionarono la proclamazione della repubblica e la fuga del re, Depretis legge: «los sucesos politicos», mentre la Valderrama aveva letto «las nuevas politicas», lettura che a Depretis (p. XIII) sembra che sconvolga il messaggio di Antonio Machado. Ma «nueva», dice il DRAE, è un sostantivo che significa «especie o noticia de una cosa que no se ha dicho o no se ha oído antes». Sorge il sospetto che Depretis interpreti «nuevas» come aggettivo e «politicas» come sostantivo. Ma se interpretiamo «nuevas» come sostantivo la lettura della Valderrama non si discosta molto da quella di Depretis. Che si tratti di una «tecnica sottile di manipolazione», come afferma Depretis, sembra pertanto un'affermazione che dimostra soltanto quanto Depretis sia prevenuto nei confronti di Pilar.

Ho letto il testo spagnolo e solo in alcuni casi l'ho confrontato con la traduzione italiana. Questa talora mi ha illuminato. Qualche volta, invece, non mi ha convinto, come è inevitabile. P. 34: «la más juncal y salada de las mujeres»: «la più leggiadra e seducente delle donne». «Juncal» fa pensare al giunco (DRAE: «perteneciente o relativo al junco»), è un'allusione al corpo «flessuoso» femminile. «Leggiadro», suggerito dal vecchio dizionario dell'Ambruzzi, è semanticamente e stilisticamente inopportuno in questo contesto, mi pare. Anche «seducente» mi pare più generico dello spagnolo «salado», che allude accentuatamente alla grazia intellettuale. P. 58: «yo lloraba con mucha amargura»: «alquanto addolorato».

Ma veniamo all'epistolario stesso, a ciò che ci dice di Antonio, anche come uomo. La preoccupazione massima di Antonio come di Pilar è di mantenere il segreto. Ma di che segreto si trattava? Sì, si vedevano di nascosto, Antonio adorava Pilar, la chiama innumerevoli volte «diosa». Ma erano veramente amanti, avevano veramente un rapporto carnale completo? Non si direbbe. E se non erano veramente amanti ciò si doveva essenzialmente al fatto che Pilar non voleva giungere a tanto? Sorge in realtà il sospetto che semplicemente Antonio non fosse in grado di «possedere» fino in fondo una donna, e che Pilar lo sapesse. Certo l'innamoramento rende di nuovo adolescenti anche gli adulti; ma è verosimile che un uomo, «nada menos que todo un hombre», continui per anni in tale stato? Antonio si rende conto che l'amore rende un po' bambini. Raccomanda a Pilar: «nunca reniegues de tu infantilidad». «Yo también (...) me siento a veces niño, sobre todo cuando estoy a tu lado. Y lo más grande del amor consiste en esto: que hace revivir en nosotros lo infantil» (p. 20). La gioia che Antonio sente quando vede Pilar «es algo elemental que comparto con la del niño» che dopo essersi perduto ritrova la madre (p. 26).

Naturalmente, tutto ciò ci fa pensare anche ad una certa concezione della poesia. L'estetica crociana era ben nota in quella Spagna, anche grazie ad un personaggio che Machado venerava, come questo epistolario ulteriormente dimostra: Miguel de Unamuno. La poesia è una forma aurorale della conoscenza. Pensiamo anche al fanciullino pascoliano, che probabilmente era sconosciuto a Machado (ma qualche volta Antonio fa che gli italiani, a proposito di lui, specialmente se ne fanno poco, persino al Pascoli).

Per quanto riguarda le idee letterarie, Antonio appare ben sicuro di sé, cosa che non ci meraviglia. «Qué hace el mismo Azorín en sus ditirambos a los poetas de vanguardia?» (p. 132) Dice solo parole. I poeti d'avanguardia, i Guillén, i Diego, non gli piacciono, anche se quando va a visitarlo Gerardo Diego, che sta preparando la sua poi famosa antologia, lo tratta bene.

Più in generale, non mancano nell'epistolario giudizi mordaci; ma ce n'è uno che mi pare sconcertante, quasi incredibile, benché Depretis non lo commenti: «Ortega tiene indudable talento, pero es, decididamente, un pedante y un cursi. Las dos cosas se dan en él en dosis iguales» (p. 50). Ho addirittura pensato che qui «Ortega» sia una cattiva lettura del manoscritto, o una svista materiale di Antonio. Machado collaborava nelle pubblicazioni periodiche di Ortega. Avrebbe scritto quelle linee nel 1929, anno in cui si pubblicò nella *Revista de Occidente* (di cui era collaboratore dal 1923) la seconda *CanCIÓN a Guiomar*.

In conclusione: ha modificato questo frammentario epistolario (che copre gli anni 1929-1932, con forti salti: per esempio dall'aprile 1931 al maggio 1932) la mia vecchia immagine di Antonio Machado? Certo ora lo vedo inevitabilmente nel «nuestro rincón bendito y ya para nosotros inolvidable» (p. 234) del solito caffè, dove si trovava con Guiomar. Non era mai stato per me un monumento. Direi che ancor meno possa esserlo ora.

Franco Meregalli

R. Sánchez Ferlosio, *Imprese e vagabondaggi di Alfanhuí*, a cura di Danilo Manera, Roma-Napoli, Theoria, 1991, pp. 180.

Alfanhuí, il primo romanzo di Ferlosio, è uno dei testi meno considerati dalla critica, a causa, forse, del suo impianto narrativo apparentemente pensato per i bambini. Eppure il romanzo contemporaneo spagnolo non sarebbe quello che è se *Alfanhuí* non fosse esistito. Forse una frase del genere ha sempre qualcosa di eccessivo e di ingiusto; in questo caso, però, visto che la riconversione immaginativa della narrativa spagnola la si può imputare, insieme ad altri fattori, all'influsso dei romanzieri latino-americani e particolarmente del realismo magico, e che Alfanhuí può essere considerato senza sforzo come un suo antecedente iberico, la sopracitata frase acquista le dimensioni di un giudizio ponderato. Inoltre, non sembra esagerato affermare che con *Alfanhuí* riemergono nel romanzo spagnolo alcune delle tecniche narrative e, soprattutto, una concezione del racconto già in vigore nella letteratura spagnola degli anni venti, poi palesemente accantonate dagli autori del dopoguerra. I vari Cela, Laforet, Zunzunegui, ecc. preferirono – o sarebbe più giusto dire «dovettero» – risalire al realismo ottocentesco anziché continuare la feconda linea immaginativa del romanzo degli anni venti. Lo stesso Ferlosio assecondò la scelta con il *Jarama*, vero capostipite del neorealismo degli anni 50. *Alfanhuí*, invece, non disdegna l'illustre ascendenza, anzi, la mette orgogliosamente in bella mostra. Ma perché l'esempio di *Alfanhuí* fosse seguito da altri autori furono necessari una decina di anni e l'arrivo della stessa impostazione narrativa filtrata attraverso il *boom* latino-americano.

Alfanhuí racconta le invenzioni e le avventure di un bambino che vaga per la Castiglia. Il modulo narrativo è, non v'è dubbio, quello picaresco; ma con la picaresca questo romanzo c'entra ben poco: il bambino non è un eroe esemplare, né in positivo né in negativo; il racconto non ha la minima parvenza di critica sociale; la Castiglia che ci viene presentata non è riconducibile a un momento storico preciso, ma è una Castiglia intemporale, quasi essenziale, benché molto lontana da quella *metafisica* del '98, tacitamente bersagliata da Ferlosio in questo romanzo; ed è curiosamente in questa visione alternativa delle cose che si può riscontrare, forse, l'eredità picaresca, intesa come ribaltamento parodico del discorso ufficiale, vale a dire, la visione ascetica e *regeneracionista* del paesaggio castigliano ancora presente negli epigoni della filosofia di Ortega y Gasset, in quel periodo onnipresenti sia tra le file degli oppositori al regime franchista sia tra gli stessi franchisti.

Alfanhuí rifiuta il sapere logico, il rapporto tradizionale tra le parole e le cose, e cerca nei nomi l'essenza della realtà. A scuola impara un alfabeto tutto suo che lo allontana dall'educazione scolastica, poi inizia il suo vagabondaggio che terminerà su un'isola fluviale, circondato da una fitta nebbia e da uno stormo di uccelli che ripete il suo nome; la comparsa dell'arcobaleno si direbbe che segni la comunione finale tra il bambino e l'essenza della natura, simbolicamente assunta dai colori ordinatamente dispiegati dell'arcobaleno. Prima era stato Alfanhuí a cercare la comunione con le cose attraverso i loro nomi, quando ripeteva quelli delle piante per comprendere le loro virtù, o attraverso i loro colori, quando distillava il rosso sangue del tramonto o i colori delle lucertole e delle foglie del castagno, o quando giudicava la bontà del *gazpacho* dall'intensità e la tonalità del colore. Alfanhuí è anche in grado di distinguere i diversi tipi di le-

gna, e in funzione del momento utilizzarne un tipo o l'altro per ottenere un determinato tipo di fuoco, oppure carpire alla nonna un certo tipo di storie.

Alfanhuí rappresenta un po' il desiderio di ritorno allo stato selvaggio, all'interpretazione analogica dell'esistenza; crede alla metamorfosi delle cose e delle persone, e non riesce a vedere la distanza tra la vita e la morte. Il suo mondo è popolato da esseri e fenomeni che si trovano a cavallo di due stati della materia o di due regni naturali; e così troviamo una serva disseccata che adempie alle sue funzioni montata su una sorta di carrello, un gallo da banderuola che parla e resiste al fuoco, l'aborto di una cavalla che vive, una cavalla che diventa trasparente, un uomo che si fa terra, un burattino che parla e agisce da uomo, ecc.

La dicotomia pensiero magico / pensiero logico, se per un verso può rendere intelligibili alcuni episodi del romanzo, per un altro riduce la sua vicenda a un parametro analitico proprio del lettore, ma del tutto assente dal romanzo. Dal momento che la storia sembra raccontata dal punto di vista del bambino, questa aggiunta di significati logici si scosta dalla visione magico-analogica che pervade l'intero racconto e lo organizza in frammenti, in episodi singoli, imperniati attorno ad un'immagine o una metafora. E sarebbe inutile cercare in questi frammenti un'immagine o una progressione narrativa verso un finale più o meno compiuto; i piccoli frammenti raramente contengono una storia in sé, di solito altro non sono che immagini sviluppate per esteso. Il trattamento dell'immagine in *Alfanhuí* sembra risalire al surrealismo degli anni venti, ma anche a quella sorta di surrealismo *ante litteram* che, a detta degli specialisti, si trova già nella Spagna del cinque e seicento. Non è certo il surrealismo della scrittura automatica, ma quello dei *Sueños* di Quevedo, o del Bosch del *Giardino delle delizie*, o se vogliamo quello di Arcimboldo, l'ispiratore dell'ibridismo degli uccelli nati dagli alberi e del camminante che si va naturalizzando con la barba fatta di erba e margheritine e un nido di allodole in testa; o ancora quello alla Dalí, per tornare in epoca moderna, con il clavicembalo che lascia colare il miele come se fosse un orologio molle, o la sedia di ciliegio che fiorisce e dà frutti, o le scarpe di vernice paragonate a scarafaggi. Tante altre immagini sembrano improntate alla tecnica della *grequeria* di Gómez de la Serna, come quella dei pompieri che da protagonisti accorrono, marziali, a spegnere l'amico fuoco e portano le ragazze all'ultimo piano per rendere più spettacolare il salvataggio; o quella della casa il cui intonaco è parzialmente coperto da mattonelle, una mattonella per ogni inquilino, e quando l'inquilino muore la mattonella cade.

Proprio della *grequeria* si direbbe anche il modo in cui Ferlosio riesce a rendere verosimili alcune di queste immagini alquanto azzardate: un po' come poteva aver fatto Ramón con le *gregerias*, l'autore di *Alfanhuí* sembra partire da una metafora già collaudata dalla tradizione, o da uno stereotipo situazionale della realtà, per poi sviluppare tutto un episodio; è quanto succede con gli episodi montati sulle immagini classiche della lampada della vita, il sangue del tramonto, le lucertole al sole, il fuoco che invoglia a raccontare, la donna che aspetta immobile come se fosse un'immagine fissa, ecc.; in tutte c'è una sorta di reminiscenza del reale, riconoscibile da parte del lettore, che le avvicina al racconto mitico, al racconto delle origini delle cose del mondo, aumentando ancora, se fosse possibile, il fascino della storia.

A dispetto dell'impostazione all'apparenza infantile questo romanzo sembra tutt'altro che votato alla semplicità. *Alfanhuí* è tutto un brulichio di storie e di echi letterari di-

versi; c'è una sorta di eccedenza di storie della quale il racconto non riesce a rendere conto, e così abbiamo delle storie appena abbozzate come quella del duello tra la suora e la strega, o quella della casa abbandonata, oppure dettagli non risolti ma potenzialmente carichi di un nuovo episodio, come quello dei misteriosi bauli della nonna, o della sua difficile convivenza con il tarlo che ha in una gamba; il racconto si allontana dalla precisione giornalistica dei neorealisti e diventa allusivo o, in un'altro senso, elusivo. E di echi letterari in *Alfanbuí* se ne possono riscontrare tanti e a tanti livelli; per esempio il ritmo della frase ricorda lo stile di Azorín, benché possa essere stato anche suggerito da un tono narrativo scarno, crudele, tremendista, a volte, oppure dal modello picaresco. Il colorito delle immagini e la sonorità del linguaggio rimandano alla prosa modernista di Valle-Inclán, i cui *esperpentos* si direbbero presenti nella descrizione della città e della gente di Madrid. C'è anche la presenza del folclore nella storia della monaca che combatte con la strega, dei ladri nascosti in soffitta, del frutto che una volta mangiato fa sognare la storia dell'albero, della casa abbandonata, del gigante buono, ecc.

L'immagine surrealista, la *greguería*, la prosa a tratti modernista, il frammentarismo del racconto, sono tutti elementi ampiamente utilizzati dal romanzo degli anni 20 che sottolineano l'importanza di *Alfanbuí* per capire come il romanzo spagnolo degli anni 70 e fine anni 60 abbia ritrovato, dopo la febbre oggettivista, la strada di rinnovamento che la narrativa dei primi anni del secolo aveva già timidamente intrapreso.

José Manuel Martín Morán

Carlos Murciano-Carlos María Maínez, *Antología poética general de la Asociación Prometeo de poesía*, Madrid, 1990, pp. 446.

Una iniziativa da celebrare questa della benemerita «Asociación Prometeo de poesía», che da un decennio almeno sta svolgendo da Madrid una feconda opera di diffusione della poesia spagnola e ispanoamericana contemporanea. Sempre interessanti e puntuali i suoi «Cuadernos de poesía nueva» e le plaquettes di singoli poeti. I cultori di poesia iberica devono molto all'attività di Juan Ruíz de Torres e dei suoi collaboratori e collaboratrici, poeti essi stessi di notevole interesse.

La presente *Antología* è il risultato di un complesso lavoro di selezione, realizzato su un abbondante materiale segnalato dagli appartenenti all'Associazione e da critici espressamente interpellati. Ognuno dei poeti entrati a far parte con la loro opera dell'*Antología* è presentato con una succinta, ma utilmente orientativa, nota introduttiva, preceduta da una «Biografía poética», da una bibliografia delle opere pubblicate e da «Otros datos biográficos», oltre che da una fotografia del poeta stesso. Un lavoro non indifferente di raccolta dati che spiega come il volume abbia richiesto un certo tempo per poter essere dato alla stampa.

Esiste nell'insieme delle liriche raccolte un'unità fondamentale, che i curatori dell'opera segnalano nella nota introduttiva: «un surrealismo sugeridor más de imágenes que de sensaciones, amparado a su vez por una serie de símbolos que alcanzan a des-

cubrir los sentimientos» (p.10). In altre parole: «La realidad [...] entre los poetas 'prometeicos', se presenta sellada por una clarividente opacidad, por una constante alusión a términos tangibles que se entreveran inopinadamente con lo esencial más recóndito de la persona, con los motivos inciertos y absolutos de la existencia humana» (*ibid.*). Proseguono i citati curatori: «Una poesía de hoy, sin duda, en donde el verso se derrama libre y cadencioso, y en donde también caben, cómo no, las formas más tradicionales, tal el romance o el soneto, lo cual da fe de una lección bien estudiada» (*ibid.*).

Per il lettore il libro rappresenta un'interessante avventura. Se per il critico di professione l'*Antología* è oggetto di studio, per il lettore amante della poesia è una interessante ricerca di nomi noti e di novità, verifiche e scoperte. In questa ottica mi voglio mettere, per dare una prima idea del volume.

Non è dubbio che anche l'iconografia ha la sua parte ed efficacemente inaugura la galleria di ritratti Carmen Albert, una poetessa spagnola, nata nel 1967, studente, ci si dice, di Filologia ispanica e di Filologia semitica, un ovale dolce, una figura «pulita», attraente. La giovane poetessa ha già al suo attivo diversi riconoscimenti. Il suo primo libro, *Las manos encendidas*, fu pubblicato a diciannove anni; a distanza di altri due anni, nel 1988, pubblicava la sua seconda raccolta poetica, *Os dije que existían*. Ci informa la nota introduttiva che «Los personajes tradicionales de los cuentos protagonizan los poemas de la primera parte, en tanto la segunda, resuelta en poemas carentes de título, ahonda con innegable nostalgia en un ayer que se rememora, en 'una infancia que crece / y nos olvida'» (p. 15). Nell'*Antología* compaiono cinque liriche: una poesia ricca di immagini e di metafore, un senso di nostalgia per ciò che non torna ed è sogno, il rivivere amaramente tenero un'infanzia che non dimentica gli anni delle prime amicizie. Poesia che si legge con partecipazione per il nitore espressivo e una musicalità tutta interiore.

Ma la curiosità ci porta anche, come ho detto, a verificare la presenza di poeti che conosciamo, tra questi un amico di lunga data, l'uruguayano Hugo Emilio Pedemonte, ormai nazionalizzato spagnolo e residente a Siviglia, marito della poetessa Eladia Morrillo. Nato nel 1930, Pedemonte è un poeta da tempo affermato e al suo attivo ha un considerevole numero di libri di poesia, tra i quali spiccano, nell'epoca più vicina il *Libro de elegías* (1982), il *Cancionero de senda* (1983), *Memoria de la ausencia* (1984), *Los días y las sombras* (1986), e *Amoxcalli* (1988). Anche come critico di poesia ha dato numerosi contributi e come antologo una interessante *Antología del soneto hispanoamericano*.

Di Pedemonte dice, tra altre cose, la nota introduttiva: «La poesía comienza donde acaba el olvido», escribió él una vez y, fiel a tan hermoso verso, la suya ha crecido desde la tierra de la memoria y en ella ha hundido sus raíces y de ella se ha sustentado, ayer y todavía. Memoria de lo vivido y perdido, pero también de lo soñado, de lo que se hizo sitio en sus adentros a través de esa lengua «antepasada y nueva», bramante firme, vena comunicante. [...]. Pasos de americano son los suyos que le conducen a la Castilla eterna, a la España que aguarda, flor y paloma, olivo y cruz, toro herido y anillo de Dios. Y en ella, en su cima, en su seno, deja el poeta fluir su verso, en el que dice su razón de amor y por el que desfilan las sombras mayores – Garcilaso, Bécquer, Juan Ramón, Goya, Hernán Cortés... –, las piedras mayores – el acueducto segoviano, la catedral leonesa, el teatro romano de Mérida... –, junto al pueblecito abulense secu-

lar o las pacientes encinas extremeñas. Y al costado de lo que tiene, de lo que ahora pisa y goza, coloca él ese río que un día cruzara por su corazón, cuando estaba lejano y añorante, y lo fija como un testimonio, como una dulce llaga» (p. 325).

Una bella prosa poetica, questa, che introduce quasi per via nebulosa nell'intimità della poesia di Hugo Emilio, autore di una espressione meditata e cristallina, in cui vibra una gamma vasta e ricchissima di sensazioni, una problematica che va dalla nostalgia del passato al timore dell'assenza, dal paventato silenzio dell'amore, «tumba sin nombre», al richiamo della storia americana e del mondo a forza abbandonato per l'esilio. La trasparenza del verso si carica allora di concretezza, come in «Zapata», dove il poeta evoca la tragedia della sua morte a tradimento e rivive il mondo misterioso in cui si confondono vivi e morti:

A medianoche,
alucinado de estrellas, un indígena
seco como los hehues, vio que pasaba
la sombra del caballo, y la sombra
baleada del jinete. Y dijo:
– *Tlazo-comati*, sombra, y no te olvides
nunca, sombra Zapata, de los indios...

«Molte grazie», significa la parola misteriosa del penultimo verso, ed è un riconoscimento semplice del valore di simbolo che Zapata ha avuto per il mondo indigeno.

La nostra avventura ha uno spazio immenso in cui svolgersi. L'affascinante gioco può continuare a lungo. Un'antologia non si legge di seguito, ma si presta a percorsi avventurosi, determinati dal caso oltre che dalla curiosità. Sarà invogliato il lettore di queste righe a compiere lui stesso la sua avventura nel suggestivo bosco dell'*Antologia?* Voglio sperarlo, perché ne vale la pena: troverà numerosi tesori.

Giuseppe Bellini

Anna Borioni-Massimo Pieri, *Maledetta Isabella maledetto Colombo. Gli ebrei, gli indiani, l'evangelizzazione come sterminio*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 274.

Che Colombo non fosse un santo ormai lo sapevamo tutti e così pure che la pia regina Isabella di Castiglia non fosse così pia, ma badasse alla convenienza del suo regno, non meno dell'astutissimo consorte don Ferdinando, era pure noto, ma che si potesse scrivere su questi personaggi un libro livoroso come questo era difficile poterlo immaginare.

Non che l'opera della Borioni e del Pieri manchi di documentazione, tutt'altro. Ma il proposito demolitorio che li domina fa sì che si riscontri nel testo, ad ogni espressione, una «fegatosità» che poco conviene a un libro di storia, ma che meglio certamente si accorda col libello, un libello volto preponderantemente, come appare questo, contro la chiesa cattolica e la forzata evangelizzazione del «Nuovo Mondo».

Conosciamo bene il ruolo avuto in America dalla Chiesa, ma confonderla unilateralmente con la fonte di ogni oppressione sembra esagerato, soprattutto se pensiamo a figure grandiose di essa, come Bartolomé de Las Casas o fra Toribio de Benavente, «Motolinía», e ad altri numerosi personaggi che cercarono in ogni modo di opporsi alla violenza dei conquistatori. Il Patronato regio sulla Chiesa delle Indie – abdicazione del pontefice in favore dei Re Cattolici – fu certamente il responsabile di innumerevoli cose negative nelle Indie, ma occorre sempre distinguere e per degli storici, come credo siano gli autori del libro che commento, l'equanimità è d'obbligo.

Nessuno, s'intende, difende la conquista. Già il Padre Las Casas tuonava contro di essa, affermando il diritto di ogni uomo alla libertà, che non esiste giusta guerra, né che alcuno può essere privato della propria terra e dei propri beni. Egli arrivava a rifiutare l'assoluzione a coloro che non avessero liberato i loro schiavi e restituito il maltolto. Queste cose vogliono dire molto; vi è tutto un aspetto di straordinario rilievo nella presenza spagnola in America che varrebbe la pena di rivalutare e giustifcatamente di esaltare in questa ricorrenza del V Centenario della scoperta colombiana.

Ma Colombo, nonostante le conseguenze negative, nonostante anche i suoi atti di violenza, ha pur sempre il merito di avere, se non scoperto incontrato, in un viaggio che solo lui ebbe l'ardire di compiere, un altro mondo. Del quale non ebbe mai coscienza che fosse un vero «mondo nuovo», lo sappiamo, ma questo nulla toglie al merito della sua impresa. E il fatto che egli ricercasse nelle isole raggiunte ossessivamente l'oro, non implica che restasse insensibile di fronte al nuovo. Asseriscono, invece, gli autori del libro che commento, riferendosi al *Diario* colombiano: «La sola cosa chiara in questo strano diario è l'assoluta mancanza di curiosità da parte del suo autore il quale, com'è tipico della società a cui apparteneva, è totalmente insensibile e pieno di disprezzo per i non cristiani» (p. 146). Basta leggere lo scritto di Colombo per farsi un'idea del contrario: egli è tutto curiosità, sia per la natura, che ai suoi occhi diviene fantastica, sia per gli abitanti, certamente per lui esseri curiosi e in un primo tempo innocenti, mondi dal peccato originale, se andavano nudi «come le loro madri li avevano partoriti», in un vero e proprio paradiso terrestre.

Certamente non vi fu presto rispetto per la diversità e vennero compiuti soprusi e stragi, incredibili e spesso gratuite, in nome di un diritto di conquista assurdo. Il Las Casas è il primo a denunciarle duramente nella *Brevissima storia della distruzione delle Indie*, forse esagerando alquanto. Il mondo americano fu sconvolto, non v'è dubbio, nel suo ordine sociale – che non va comunque idealizzato, perché sarebbe un vero errore –, e nel suo habitat. Molte, moltissime, delle cose che scrivono gli autori di *Maledetta Isabella maledetto Colombo* sono, purtroppo, vere e documentabili. Il libro ha il pregio, appunto, della documentazione, ma appare eccessivamente di parte. Lo si direbbe compilazione affrettata, volta ad approfittare delle prossime celebrazioni in chiave polemica; il discorso sembra animato da un furore di denuncia irrimediabile. A questa fretta e a questo impegno dissacratorio probabilmente si debbono anche i numerosi errori di stampa, certe approssimazioni nei titoli delle fonti. Perché non fare con più calma, rendendo più meditata, quindi più convincente, una fatica che certamente ha il suo merito?

Giuseppe Bellini

Carlos Alberto Cacciavillani, *L'architettura nel viceregno del Río de la Plata*, Pescara, Dipartimento di Scienza, Storia dell'architettura e restauro dell'Università D'Annunzio, s.a. (1990), pp. 113.

Pur non essendo uno storico dell'architettura, ho letto con vivo interesse questo volume (che è il primo di una serie intitolata «i saggi di Opus»), valorizzato da ben 206 illustrazioni, in parte derivanti da precedenti pubblicazioni (la bibliografia dimostra quanto ampio sia stato l'interesse per la storia architettonica locale, in Argentina), ma in parte procedenti da musei esplorati dall'autore, o da fotografie prese personalmente. La storia dell'architettura del territorio studiato costituisce un elemento essenziale anche della sua storia culturale, in generale. Per questo il volume mi ha interessato vivamente. Mi ha fatto conoscere, e riflettere su un'area di cui nella mia lunga vita di studioso ho potuto occuparmi meno di quanto desiderassi.

Il titolo parla dell'architettura nel viceregno del Río de la Plata; ma il libro si occupa, come annuncia il sottotitolo, dell'architettura *Dalla conquista all'Indipendenza* di quella zona, che per un periodo relativamente breve (dal 1776) fece parte del nuovo viceregno deciso da Carlo III, avente per capitale Buenos Aires, il cui porto fu aperto in quello stesso 1776 ai rapporti diretti colla Spagna. In realtà, Buenos Aires solo da tale anno ebbe una parte decisiva nella vita del territorio, che comprende, oltre all'attuale Argentina, il Paraguay e la Bolivia (ed anche il territorio dell'attuale Uruguay, di cui tuttavia Cacciavillani quasi non parla, non ho capito bene se perché non c'è nulla da dire o perché egli non si è occupato di ciò che c'è da dire).

Fino al 1776 o poco prima Buenos Aires ebbe un'incidenza modesta nella vita del territorio ora argentino, per non parlare di quello ora paraguaiano o di quello ora boliviano. Dopo un tentativo del 1537, fallito a causa della vicinanza di tribù indiane aggressive, Buenos Aires fu fondata solo nel 1580: fu dunque una città tardiva, se pensiamo che Asunción lo fu nel 1537 e che quasi tutte le maggiori città dell'interno e della Bolivia lo furono prima del 1580. Furono fondate da Spagnoli che venivano dal Pacifico: dal Perù e dal Cile. Abbiamo dunque una prospettiva storica (e quindi anche storico-architettonica) capovolta rispetto a quella che fu vigente nei secoli dal 1776 ad ora. Charcas, cioè Chuquisaca, cioè l'attuale Sucre, in Bolivia fu fondata nel 1551. Il Cuyo, che comprendeva le attuali provincie argentine di Mendoza, di San Juan e di San Luis, fu occupato dagli spagnoli partendo dal Cile. Le città di Santa Fe, Buenos Aires e Corrientes «nacquero in conseguenza di spedizioni che discesero da Asunción» (p. 18). La stessa città di Córdoba, sede della più antica università argentina, fu fondata partendo dal Pacifico, e Córdoba dipese dal vicereame di Lima fino al 1776. I gesuiti che fondarono la «provincia» gesuitica di Asunción, che comprendeva gli attuali territori dell'Argentina, del Cile, della Bolivia, dell'Uruguay e del sud del Brasile, oltre che l'attuale Paraguay, venivano dal Pacifico. Cacciavillani studia specificamente le «reducciones» costruite dagli architetti gesuiti. Ne restano 15 in territorio ora argentino, 7 in territorio ora brasiliano, 8 in territorio ora paraguaiano. Risulta chiaro quanto approssimativi siamo quando parliamo delle missioni gesuitiche «in Paraguay»: quelle «reducciones» facevano capo a Asunción, perché qui risiedeva il provinciale dei gesuiti; ma si trovavano in un territorio ben più vasto dell'attuale Paraguay. Gli architetti gesuiti erano spesso dei professionisti, e non erano tutti né prevalentemente spagnoli, benché spagnolizzassero

il loro nome. Parecchi erano tedeschi e italiani. Ricorderò Andrea Bianchi, Andrés Blanqui, che era di Campione: un erede dei maestri campionesi nel Río de la Plata. Mi domando se l'espulsione dei gesuiti non abbia avuto come una delle segrete motivazioni il carattere accentuatamente europeo dell'ordine. Un'altra fu, mi pare chiaro, che i gesuiti si dimostravano troppo abili, troppo efficienti; e d'altra parte troppo inclini a proteggere gli indiani, togliendo possibili servi ai creoli e possibili schiavi a quei cari sudditi del re di Portogallo (non dimentichiamo che l'iniziativa dell'espulsione venne dal ministro portoghese marchese di Pombal) che si chiamavano *bandeirantes*. È più facile perdonare i difetti altrui che accettare l'altrui superiorità.

Un problema delicato, quello del contributo che poterono dare gli indigeni all'architettura coloniale, appare affrontato da Cacciavillani in modo molto articolato. Nella delineazione delle strutture urbane in territori aperti, dove non vi erano ostacoli per le scacchiere stabilite dalle *Leyes de Indias*, domina la componente culturale spagnola: «l'indigeno apporterà all'architettura soltanto elementi secondari» (p. 15). L'intervento indigeno è «più sotterraneo che cosciente» (p. 20); la cattedrale di Córdoba «ha un carattere marcatamente spagnolo». Nella «reducción» di San Ignacio Martí troviamo un'ornamentazione «ottenuta con l'impiego di motivi fitomorfi, ispirati alla flora locale». Nelle «reducciones» «l'apporto della manodopera indigena, sotto la guida dei gesuiti, rivestì una certa importanza, rivelando tuttavia la loro incapacità di lavorare con originalità e spirito di inventiva» (p. 107). Che quindi si possa parlare di un'architettura gesuitico-guaraní mi pare più una concessione ad esigenze emotive, quali quelle espresse dal presentatore del volume, Sandro Benedetti, il quale chiede un ribaltamento d'approccio, a proposito delle decorazioni: «ordini architettonici che vengono presi a puro pretesto decorativo», e creano «un'ibridazione che fu specifico modo per affermare il genuino sentire di quelle comunità umane» (p. 8), che un risultato scientifico della ricerca.

Franco Meregalli

Adolfo Bioy Casares, *La muñeca rusa*, Barcelona, Tuzquets, 1991, pp. 179.

Pochi sono gli scrittori come Adolfo Bioy Casares che si addentrano con eleganza e con abilità nella difficile arte del racconto breve, senza mai cadere nell'ingannevole trappola di una prosa «minimalista» almeno in apparenza. In realtà la molteplicità dei ricorsi stilistici, il dominio sapiente della parola, sia pure nella sobrietà di una narrativa rigorosa, denotano una raffinata maturità artistica, esplosa con prepotenza e piena autonomia da quando la morte di Borges, maestro della letteratura fantastica e non solo, ha interrotto *de facto* il lungo e proficuo sodalizio artistico tra i due scrittori.

Tutti i nove racconti che costituiscono il libro (*Una muñeca rusa*, *Un encuentro en Rauch*; *Catón*; *El navegante vuelve a su patria*; *Nuestro viaje (Diario)*. Selección, prólogo y epílogo de F.B.; *Bajo el agua*; *Tres fantasías menores: Margarita o el poder de la farmacopea*, *A propósito de un olor*, *Amor vencido*) sono un'incursione nel labirinto della personalità umana, nei poteri dell'immaginazione e della fantasia. Quello che sorprende nello scrittore è la bravura e la professionalità con cui egli riesce da una si-

tuazione di assoluta normalità, dove la realtà è scandita dal ritmo lento ma inesauribile della vita, a travalicare il limite di una quotidianità senza particolari attrattive e a sviluppare una storia, pur perfettamente inserita nel tessuto reale, del tutto fantastica.

Il lettore quasi non si rende conto del cambiamento, tanto verosimile risulta essere la nuova situazione in cui viene a trovarsi il protagonista. Si avverte soltanto la diversità d'atmosfera, a volte inquietante come in *Un encuentro en Rauch*, in cui l'autore ribalta negativamente la tematica del viaggio dell'eroe, in sole undici pagine assolutamente perfette da un punto di vista letterario. Altre volte il lettore assiste con raccapriccio alla crudeltà di una situazione atroce come in *Margarita o el placer de la farmacopea*, in cui una bambina anoressica, di due anni, finisce per divorare tutta la famiglia. Senza contare le situazioni deliranti, ricreate nei racconti *A propósito de un olor*, un nauseante odore che sconvolge la vita degli inquilini di un caseggiato, e *Bajo el agua*, la tragica storia di due amanti trasformati in strani esseri acquatici dalla pazzia di uno scienziato alla ricerca della formula magica per l'eterna giovinezza.

Spesso Bioy Casares ricorre al sarcasmo, al grottesco per presentare, in una realtà fittizia o, se vogliamo, in una finzione reale, determinati problemi come quello che re-laziona arte e politica nell'avventura di *Catón*, o come quello che unisce volontà e casualità in *Una muñeca rusa*, in cui sono narrate le peripezie di un giovane che per sposare un'ereditiera è costretto ad immergersi nelle acque profonde e gelide di un lago, abitato da un mostro spaventoso.

Come sempre accade nella narrativa di Bioy Casares l'elemento fantastico obbedisce, ancora una volta, all'inesauribile bisogno di conoscenza, centrato sui problemi metafisici che turbano l'uomo, alla costante esplorazione delle possibilità negate e alla convinzione che nel mondo tutto può accadere.

Attraverso le pagine del libro si ritrovano, perciò, le ossessioni e i fantasmi che l'autore ha sviluppato tra intrighi polizieschi e tra amori impossibili. D'altra parte, tutte le sue opere sono soggette a un continuo processo di osmosi, tanto da costituire un *unicum* in costante progressione, fedele all'ideale borgesiano della scrittura come riscrittura. Allo stesso modo il lettore è costretto a rivedere continuamente i propri concetti di realtà e di fantasia. Il risultato è un libro estremamente interessante che si legge con «avidità», letteralmente catturati dalla perfezione del meccanismo architettonico e dalla raffinata complessità di quegli elementi tematici, apparentemente marginali, ma che si rivelano indispensabili per un rovesciamento di situazione del tutto inatteso e sorprendente.

Silvana Serafin

Manuel Peyrou, *Il colpo delle rose*, a cura di Giuliano Soria, Roma, Lucarini, 1990, pp. 160.

Con quest'opera, il cui titolo originale è *El estruendo de las rosas* (1948), Giuliano Soria, sensibile traduttore e critico attento, come si può notare dalla garbata quanto puntuale introduzione, ripropone ai lettori italiani uno dei romanzi più importanti di

Manuel Peyrou. Dello scrittore argentino (1902-1974), amico di Borges e di Bioy Casares, sono apparsi in Italia soltanto due dei suoi numerosi racconti: «Il busto», inserito nell'*Antologia della letteratura fantastica*, curata da Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo (Roma, Editori Riuniti, 1981) e «Juliette e il mago» nei *Signori del mistero*, sempre a cura di Borges e di Bioy Casares (Roma, Editori Riuniti, 1982). Nessuno degli altri quattro romanzi intitolati rispettivamente: *La leyes del juego* (1959), *Acto y ceniza* (1963), *Se vuelven contra nosotros* (1966), *El hijo rechazado* (1969) ha meritato l'interesse di editori e di traduttori. Saluto, quindi, con estremo piacere l'iniziativa del Soria, data l'importanza di un autore, se vogliamo un po' trascurato anche dalla critica del suo paese.

La prosa di Peyrou, costantemente tesa tra realtà e fantasia, subisce, di volta in volta, interferenze dall'ambiente esterno, soprattutto dopo il 1955, alla caduta di Perón; evidente è l'impegno politico dello scrittore, fiero oppositore del regime totalitario, il quale attinge a piene mani dal vasto materiale che la cronaca gli offre. D'altra parte la pratica di lunghi anni di attività giornalistica (collaboratore del quotidiano «La prensa» fin dal 1934, ad eccezione di un intervallo di cinque anni tra il 1951 e il 1956 per motivi politici), ha sviluppato in lui una particolare sensibilità alla problematica sociale. Già *El estruendo de las rosas*, ruota attorno alla tematica della dittatura, o meglio alla parodia di un potere che rinasce dalle proprie ceneri come l'araba fenice. Infatti, l'intera vicenda, ambientata in un non ben definito paese dell'Europa del Nord, Printania, negli anni Trenta-Quaranta, è un'evidente allusione al nazismo e di riflesso alla politica argentina, inserita in un contesto poliziesco.

Sin dalle prime battute del libro si respira una strana atmosfera carica di presagi funesti e di tristi annunci, un senso d'attesa per qualcosa che sta per accadere all'uomo «pallido, alto, coi capelli neri, vestito d'azzurro; con un mazzo di rose in mano, che se ne stava fermo all'ombra di uno dei frondosi castagni della piazza, con una serietà ufficiale o professionale sul viso» (p. 3). Sembra quasi un innamorato che sta aspettando la sua bella, per porgerle il segno del proprio amore, se non fosse per l'arma che celano quelle stesse rose scarlatte, trasformate in un messaggio di morte per il dittatore Cuno Gesenius, da poco apparso sulla terrazza del «Palazzo» per stimolare la folla a votare pro annessione del paese all'Unione del Nord. Nella confusione generale causata dagli spari, viene tempestivamente arrestato l'attentatore, Félix Greitz, intellettuale attivo nella resistenza. Segue l'interrogatorio condotto dall'investigatore Buhle, «un uomo massiccio dai capelli biondi radi e disordinati, gli occhi chiari e vacui come un mare e le guance flaccide e gonfie» (p. 5).

Inizia, dunque, una meticolosa indagine, che non trascura i minimi dettagli, compresa un'accurata perquisizione nell'abitazione dell'incriminato. È proprio nella casa di Greitz che gli inquirenti scoprono un libro da lui scritto, intitolato *Amleto e il genere poliziesco*, tramite prezioso per conoscere l'opinione dell'autore su detto genere. Questa inserzione, in un certo senso, depista il lettore che, ingenuamente, crede di essersi imbattuto in un romanzo giallo. In effetti l'uccisione esiste, (anzi sono due i morti) come chiaro è il movente, ma c'è anche qualche cosa di più: la descrizione dei caratteri e di un determinato ambiente sociale, poiché, come afferma Peyrou «il genere poliziesco cresce in estensione e complessità, invade territori di altri generi e coordina il loro funzionamento all'interno di un sistema circoscritto» (p. 11).

Un giallo che, ambigualmente, sfugge a una prassi comune, in quanto presto scopriamo che il morto è il sosia del dittatore Gesenius, quest'ultimo ucciso la sera precedente e precisamente, come si legge dal rapporto freddo, impersonale e dettagliato dell'investigatore Hans Buhle «il trenta settembre, dopo le dieci e mezzo di sera. A quell'ora egli chiese una comunicazione telefonica e l'operatore riconobbe la sua voce. Il suo corpo fu scoperto in una stanza privata, al secondo piano del Ministero di Coordinazione, dove rimaneva a lavorare di notte. Lo rinvennero i dottori Curt Burmeister e Carl Schultz, che erano stati chiamati da Gesenius poco prima. Aveva un proiettile nel cuore e un altro aveva mandato in frantumi il suo famoso orologio d'oro, regalo di Bufaroni» (p. 66).

Il fatto è mantenuto nascosto, mentre viene ufficializzata a gran voce l'uccisione del falso presidente, presentato agli occhi del popolo come un eroe, morto nell'espletamento del proprio dovere, dopo avere lottato valorosamente contro l'aggressore: in realtà è un codardo e un vigliacco. Immediato è il rimpiazzo del capo del governo, sostituito tempestivamente da Helmuth Bostrom, responsabile della propaganda, il quale non tarda a nominare i suoi luogotenenti: Werner Kulpe e Dressler.

A questo punto non serve tanto condannare Félix, macchiatosi di un delitto secondario, quanto ricercare i colpevoli del primo assassinio. Significative sono le parole di Buhle che chiede la collaborazione dell'incriminato in cambio di una libertà sia pure «condizionale»: «È più importante ricercare i nemici esterni che punire l'assassino di un burattino. Sì un burattino; il povero Friedric è scemo quanto un pupazzo» (p. 17).

In un costante alternarsi di equivoci che confondono le idee del lettore, preda inerme del gioco letterario, costantemente oscillante tra fatti reali e situazioni deliranti, in un significativo, quanto instabile, equilibrio, si giunge alla finale esecuzione dello sprovveduto Greitz, capro espiatorio voluto dal potere che, nel frattempo, opera per la salvezza del vero assassino: la punizione di Kulpe, l'ambizioso ministro, significherebbe la fine stessa della dittatura. Nel colloquio finale con Félix, Buhle, lo scrupoloso e sarcastico investigatore, spiega: «Nel nostro regime non si può parlare con libertà, perché è basato sulla menzogna. È la menzogna dell'efficienza. Se si cominciasse ad ammettere l'inefficienza e la possibilità d'errore ci sarebbe posto per la burla salutare e per la critica, ma la presunzione dell'infallibilità, invece di aiutare limita l'orizzonte e lo acceca» (p. 152). In uno sfogo personale, dopo anni di repressione in nome della disciplina e della solidarietà al regime, la morale assopita di Buhle fa capolino, sia pure per pochi istanti.

Peyrou, oltre ad essere critico osservatore della società e della politica del suo paese, è un delicato paesaggista. La sua prosa, spesso poetica, offre dei bozzetti di natura suggestivi, pittoricamente vibranti. Allo stesso tempo egli fa scorrere l'occhio indagatore nell'intimità delle abitazioni e nelle fumose birrerie frequentate da molteplici personaggi, sempre presentati con estrema abilità. Protagonisti, comprimari o secondari che siano, essi sono colti nelle loro caratteristiche fisiche, riflesso involontario di quelle morali, anche se spesso la loro identità è equivoca. D'altra parte, nulla nel libro corrisponde alla necessità di chiarezza, quanto al bisogno di apparire, sempre ai limiti del verosimile, in una costante specularità. Come ben osserva il Soria «sono speculari i ruoli delle vittime e degli assassini nella strategia del doppio e dell'equivoco; sono speculari la condanna parodica ed etica della dittatura del testo (dell'immaginario paese di Printania) e quella allusa dell'Argentina di Perón» (p. XVIII).

In questa costante incertezza che sospinge il lettore nella zona d'ombra dell'irreale e subito dopo nella fredda quanto assurda realtà, sta la magica forza del libro.

Silvana Serafin

AA.VV., *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, edición a cargo de Enriqueta Morillas Ventura col. Encuentros, Madrid, ed. Quinto Centenario, serie Seminarios 1991, pp. 327.

«Che cos'è un fantasma? – chiese Stephen. Un uomo che è andato svanendo sino a diventare impalpabile, per morte, per assenza, per cambiamento di abitudini». Nel lieve aforisma a firma James Joyce sta uno dei caratteri centrali delle creature fantastiche così come noi le conosciamo narrativamente: esse transitano senza perdersi, bensì mutando, dal codice del corporeo, del noto, a quello dell'incorporeo, dell'ignoto. Producono, in questo transitare, quella vibrazione semiotica che, espansa come vortice d'acqua, ingloba il moderno concetto di realtà, ove il punto di vista empirico (il corpo) è nient'altro che una posizione convenzionale, ma necessaria, utile all'osservatore che voglia indagare sul movimento universale dell'essere (l'anima?).

Sono apparsi in questo senso legittimi quegli sforzi critici che, per arrivare a definire il genere del fantastico, si son fatti carico della titanica impresa di chiarire prima la nozione di reale in letteratura, sconfinando in ambiti disciplinari altri – filosofia, psicanalisi, antropologia ecc. – e meritandosi, nei todoroviani anni 70, le accuse di anarchia metodologica. Più diretta era sembrata ad esegeti illustri ed ormai classici quali il Vax, il Caillois, il Penzoldt, fra gli altri, la strada della classificazione tematica: ma, anche a costoro, il Semiologo rimproverava l'aver ridotto il fantastico ad un semplice repertorio di sinistre figure (vampiri, licantropi, doppi, automi etc.) o di situazioni oscure (patti diabolici, ritrovamenti di oggetti magici, incontri sovranaturali, animazioni di materia inanimata e simili), repertorio incapace di far luce sui moventi gnoseologici di tale letteratura.

Oggi, attraverso studi come quelli raccolti nel volume qui recensito, frutto delle giornate madrilene nel maggio 1990 presso l'Universidad Complutense, paiono notevoli i passi compiuti dalla critica del fantastico in direzione di una lettura finalmente autonoma, contestuale del genere stesso. Abbandonate le tentazioni ontologiche ed accolto, implicitamente, quel legato avanguardista che scioglie il narratore da ogni vincolo precettistico, tale lettura si orienta verso la considerazione del fantastico contemporaneo quale frontiera esterna del realismo. Vi si privilegiano così, invece delle tradizionali dicotomie norma-scarto, reale-irreale, naturale-innaturale, quei valori di ricerca, scoperta, denuncia che l'assetto altamente metaforico del linguaggio dell'*unheimliche* «rivela» – per dirla alla Ricoeur.

Puntualissimo, all'interno di questo orientamento, lo studio di Rosalba Campra, che segnala l'evoluzione di questo genere letterario nel corso del Novecento, compresa la parentesi transizionale di fine secolo: l'iniziale margine di sicurezza che il fantastico si era garantito relegando i suoi fantasmi nella misteriosa soffitta dell'immaginario individuale, soggettivo, tende nella modernità ad assottigliarsi. Alle creature liminari – in ori-

gine silenti, prive cioè di un corpo e di una voce propri, capaci di comunicarsi, viene ora data possibilità di parola, ovvero di espressione, di autorappresentazione. Significativo il confronto fra il *Dracula* (1897) di Bram Stoker e *The Dracula Tape* (1975) di Fred Saberhagen: silenzioso il primo vampiro, che si lascia descrivere dagli esseri normali senza mai parlare di sé, logorroico il secondo, che su un nastro magnetico racconta dell'infamante infondatezza della sua leggenda, essi denunciano il mutato confrontarsi della scrittura col problema di quell'alterità che entrambi rivelano. Nel caso antico, l'afasia del principe delle tenebre rinvia all'impossibilità dell'altro di farsi riconoscere (e la Campra richiama a proposito un analogo, paradigmatico silenzio: quello dell'*indio* nella letteratura dei *conquistadores*). Nel caso moderno, invece, la disponibilità verbale della creatura transilvana esplicita l'odierna inclinazione ad ascoltare le ragioni dell'altro, inclinazione che si traduce in letteratura nello spazio che i testi lasciano alle testimonianze degli emarginati tanto dalla società quanto, appunto, dalla realtà. Conclude la studiosa: «La literatura fantástica exploró, entre los años 50/70, las más variadas formas del silencio, para sugerir la presencia inverificable de lo otro, o bien una ausencia sin nombre. Las décadas de los años 70/80 han visto manifestarse como tendencia consistente la ruptura de este tipo de convención. No existe lo no dicho. El texto se inscribe entonces en los márgenes del realismo (si aceptamos que el realismo significa, entre otras cosas, la existencia de nexos causales que todos aceptan y conocen)».

Se il genere del fantastico ha configurazione storica e non si perde, come si era inclini a pensare, nel vago e atemporale territorio dell'immaginario archetipico, bisogna – avverte Gutiérrez Girardot – ancorarne la lettura allo specifico delle epoche e delle varie realtà continentali. Il forziere ispanoamericano va dunque aperto con chiavi diverse rispetto a quello europeo. In questa dichiarazione d'intenti, sostenuta peraltro in modo implicito e esplicito da tutti gli autorevoli collaboratori del volume, un altro degli importanti contributi delle Giornate della Complutense: in effetti, non poco ha nuociuto all'emergere della fisionomia fantastica d'oltreoceano la vincolante omologazione dei testi all'apparato teorico codificato in ispecie dalle scuole anglosassone e francese, forte in queste nazioni il genere di una robusta tradizione, consolidatasi soprattutto fra la fine del XVIII ed il corso del XIX secolo. Non si dimenticherà, a questo riguardo, che la stessa *Introduzione alla letteratura fantastica* di Todorov fu, in fondo, epitaffio funebre di un ambito della prosa considerato morto, in Europa, con l'Ottocento, fatto risorgere non a caso da un altrettanto classico studio, cioè quello della Barrenechea, dedicato sì alla letteratura dell'ambiguo, ma con specifica messa a fuoco sulla produzione ispanoamericana.

Ma in che cosa, però, la particolarità del genere nel Nuovo Mondo? Concordi anche qui gli studiosi nell'esorcizzare, semioticamente, il vero, tanto più inquietante quanto più concreto, mostro di quegli abissi: il fantasma della storia. Sicura, in questo contesto, l'affermazione di Silvia Molloy, secondo la quale «lo fantástico, género mal llamado de evasión, permite volver sobre la historia una mirada inquisidora», smitizzando la concezione eroica della manualistica patria (vedi le riscritture della rivoluzione messicana di Rulfo o della Garro), svelando le zone oscure della storiografia continentale (vedi il Fuentes di *Aura* che mette a nudo aspetti dell'invasione francese in Messico o il Borges che ripercorre la storia argentina o, ancora, le denunce di Sábato contro la re-

pressione in *Sobre heroes y tumbas*). È qui, aggiungiamo, che il fantastico si pone come denuncia della debolezza percettiva della convenzione realista. Ne evidenzia, da un lato, la natura anch'essa strumentale, in fondo tanto inverosimile quanto quella della *ficción* pura. Ne segnala, dall'altro, la crisi di significato, ovvero l'incapacità della mimesi di impronta naturalistica di cogliere, al di là del fatto, quell'agire numinoso che l'*esprit* americano sente dentro la storia. Contro l'apparato retorico o fintamente apologetico delle verità ufficiali, il fantastico non oppone solo il desiderio di sollevare il velo illusorio dell'apparenza. Si staglia, piuttosto, quale vero e proprio atto intellettuale di fondazione, tessendo – attraverso i suoi alfabeti cosmopoliti, le sue città immaginarie, le manipolazioni spazio-temporali a radice platonica, la simbiosi inestricabile fra materiale ed etereo – quella mitologia continentale che dia sacralità, anzionia, alle molteplici ma disperse eredità culturali nazionali.

L'avventura è, naturalmente estrema. Ancora la Molloy suggerisce: i testi che così si esprimono «al problematizar la noción de origen, no sólo remiten a nuestra obsesiva pregunta – donde empezamos – sino que nos remiten a la imposibilidad de contestarla». In questo, l'*ambiguité* del genere come intuiva da Todorov. Si può aggiungere che la natura metodologicamente «poliziesca» del fantastico, la sua qualità di indagine aperta e permanente, il suo valore ideologico di atteggiamento mentale più che di evento, ne costituiscono il tratto più arioso, definendolo come *work in progress* dove la letteratura si arroga un'autonomia cognitiva globale, in sostanza nuova, quindi ancora esperibile.

Non si può andare oltre: gli spunti e le suggestioni critiche sono talmente densi nel volume da travolgere il recensore-narciso. Gli sia solo consentito di anticipare qui l'articolazione degli interventi, divisi in aspetti teorici generali (I), itinerari (II, ovvero i percorsi fantastici nazionali, dall'Argentina al Perù, dal Venezuela al Messico, dalla Spagna del XIX secolo a quella del dopoguerra), autori (III, con figure centrali delle lettere ispaniche quali Miguel Angel Asturias, Juan José Arreola, José Bianco, Felisberto Hernández, Macedonio Fernández, Horacio Quiroga, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Alvaro Cunqueiro, Juan Perucho).

«Ahora ya sabemos que la única certeza se engendra en lo que nos rebasa» (Lezama Lima).

Emilia Perassi

Claire Pailler, *La poésie au-dessous des volcans*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1988, pp. 251.

Il sottotitolo del volume, «Études de poésie contemporaine d'Amérique Centrale», chiarisce i confini temporali e geografici dei saggi che la studiosa francese, Claire Pailler, dell'Università di Toulouse Le Mirail – ben nota nell'ambito degli studi di letteratura ispanoamericana e assidua collaboratrice della prestigiosa rivista iberistica «Caravelle» –, riunisce sotto il suggestivo titolo che richiama un aspetto qualificante della natura del Centroamerica. La Pailler, che ha dedicato studi rilevanti anche al teatro spagnolo del «Siglo de oro», e in esso a Calderón e per il settore ispanoamericano a Sor Juana

Inés de la Cruz, si è specializzata da tempo nel settore della letteratura centroamericana, rivolgendosi specificamente allo studio della poesia contemporanea, nella quale ha parte preminente quella del Nicaragua.

Non sorprende, perciò, di trovare, nel volume di cui trattiamo, una prevalenza di saggi dedicati all'opera di poeti nicaraguensi – Rubén Darío, Pablo Antonio Cuadra, Ernesto Cardenal – e a temi come la poesia popolare e la rivoluzione, la ricerca dell'identità poetica del Nicaragua, il ruolo dell'epigramma nella poesia del paese.

La prima parte del volume affronta temi di portata più ampia. Di particolare interesse è il saggio su *Le contexte dans la poésie hispano-américaine contemporaine: texte et pretexte*, dove vengono esaminati i rapporti tra il testo poetico e l'espressione del «contexte vécu», al fine di stabilire «comment le text brut agit en véritable catalyseur, comme matériau et/ou prétexte à l'oeuvre poétique» (p. 10). La poesia nicaraguense degli ultimi decenni è qui pienamente attivata, a dimostrare con rigore d'indagine e finezza interpretativa l'assunto, specie quella di Ernesto Cardenal, ma anche del salvadoregno Roque Dalton e di altri autori centroamericani di meno vasta risonanza, i quali, come Francisco Santos in *A la cajera del Supermercado La Colonia*, ricorrono alla disposizione grafica, alle cifre, persino a scontrini di cassa, per costruire poesia. Una poesia che, al di là della struttura grafica ha sempre come finalità prima l'uomo, o come scrive la Pailler: «Au fond, partant de contextes multiples, il s'agit toujours de chanter l'homme du XXe siècle, l'homme piégé, mais aussi l'homme dans sa vocation héroïque et divine, dans la richesse de sa diversité et l'exubérance de son enthousiasme» (p. 27).

Di non minore interesse è il saggio dal titolo «*Poésie matérielle et crimétaphysique: de quelques concepts et de l'émergence d'un nouveau langage poétique*, esame acuto del rinnovamento poetico nell'America Latina dopo Rubén Darío, la cui rivoluzione è avvicinata dall'autrice, nel campo lirico, a quella di Copernico. Il proposito della studiosa è subito esplicitato: «Nous nous proposons de poser quelques repères pour l'étude de cet enfant terrible – la poésie – et de ses récentes manifestations, tout en montrant que, malgré les apparences, la poésie ne peut se renier elle-même et reste l'expression privilégiée des interrogations de l'homme sur lui-même et sur son univers».

Puntigliosamente la Pailler demolisce i concetti negativi insiti nella qualifica di «antipoesia» espressi da Saúl Yurkievich, sostenendo che non esiste «antipoesia» o che comunque «toute vraie poésie est anti-poésie» (p. 44), e che le nuove espressioni poetiche nelle quali Yurkievich interpreta una reazione «contra las pretensiones metafísicas», per nulla al mondo sono tali, poiché nessuna nuova situazione può far dimenticare che l'uomo è «un animal metaphysique» (p. 53). Esattamente afferma la studiosa: «Qu'il y ait réaction contre certains excès, certaines subtilités métaphysiques, ne saurait faire oublier, au coeur de l'engagement le plus temporel, les éternels questionnements sur le temps, la vie, la mort; et ceux qui usent du sarcasme le plus grincant ne sont pas les moins tourmentés» (*ibid.*) Posizione pienamente condivisibile.

Le esagerazioni dell'«engagement» ad ogni costo finiscono per essere, alla fine, contraddette dalla storia stessa dell'uomo. D'altra parte, solo restituendo all'espressione poetica più apparentemente anti-metafisica la sua inevitabile valenza metafisica essa acquista senso e dimensione. Non v'è, del resto, manifestazione umana, e tanto meno artistica, che non risponda in ogni momento a una problematica interiore, quindi a una metafisica. Ed è proprio la poesia che, soprattutto nell'epoca a noi più vicina, ricorren-

do all'ironia, all'anticonformismo, per manifestare impegno, fa, come afferma la Pailler, «des bruits et de l'agression de la réalité quotidienne», poesia «matériale», mezzo per manifestare le preoccupazioni di ogni giorno e di ogni uomo, non escludendo, pertanto, «l'éternel et la communion humaine»; soprattutto per chi «vit chaque jour ses derniers moments, dans la lutte guérrillère, il est urgent de trouver et de proférer le sens de son existence, là même où la vie de l'homme s'accomplit dans un geste – dans un mot –, pour passer à la geste du héros» (p. 60).

Il terzo saggio, *Approche d'une poésie de notre temps*, esamina l'aspetto rivoluzionario della poesia centroamericana contemporanea – in particolare di quella di Cardenal – in ordine ai rapporti affermati, che si concreta nella rottura con la tradizione e nella sua apparente negazione. La Pailler porta l'attenzione su un corpus in cui domina la poesia informale, priva di rima e di ritmi regolari, fondata sul parallelismo e sull'iterazione, su un segno referenziale che si avvale dell'accumulazione o dell'opposizione, non più solo necessità formale, ma riflesso, eco, «d'une situation historique, materielle, caractérisée, qui l'informe et le forme» (p. 63). Di particolare interesse l'esame del «collage» in poesia, artificio che da Darío si prolunga fino a Ernesto Cardenal, con il ricorso ai media, agli slogan pubblicitari, ecc., come nella *Oración por Marilyn Monroe* del citato poeta, o in *Marzo*, di P.A. Cuadra. Una lirica che segna anche il ritorno all'oralità, alla visualità, a quello che la studiosa definisce il «grafismo», influenzato in parte dai *Cantos* di Ezra Pound.

Per l'autrice la poesia degli anni 60 coincide con l'espressione pittorica contemporanea della Pop'Art e soprattutto dell'Iperrealismo; ma la Pailler ha cura di rilevare, specie nella poesia nicaraguense, il particolare segno interpretativo, marcatamente originale, come nell'«esteriorismo» di Ernesto Cardenal, che il Cuadra definisce «objetividad poética austeramente fiel a la realidad inmediata y exterior» e che la studiosa interpreta esattamente come un «io» che si fa interprete di altri «io» i quali vivono nelle medesime circostanze e vi sono ugualmente implicati: «Le *je* du poète recouvre de fait un *nous*, car il s'adresse à un lecteur 'semblable et frère', dont il traduit les souvenirs et les espoirs qui sont aussi les siens» (pp. 89-90).

Sarebbero sufficienti i saggi illustrati a rendere il valore del libro di Claire Pailler, un testo indispensabile per comprendere la poesia nicaraguense del secolo XX e soprattutto degli anni a noi più vicini. Gli altri studi affondano nell'intimità dell'ispirazione dei due massimi poeti del Nicaragua, affrontando di essi la posizione di fronte alla nazione e all'uomo, l'atteggiamento nei confronti della condizione umana, ma anche le affermazioni di una propria, insopprimibile intimità.

I saggi dedicati alla fortuna dell'epigramma in Nicaragua, con esiti di segno notevolissimo nella poesia di Cardenal, alle «forme brevi» nella lirica di Darío, così come lo studio sull'identità poetica del Nicaragua, in un esame della «poesia dell'ellissi», costituiscono anch'essi apporti fondamentali. La Pailler ha, inoltre, il merito di unire alla serietà scientifica della sua analisi, che non soggiace a ideologie di sorta, una nota di particolare finezza e calore interpretativo, che invoglia il lettore a ripercorrere la sua stessa avventura sui testi, contribuendo a dare alla poesia del Nicaragua una più vasta risonanza. Nel non vasto panorama critico intorno all'argomento il libro della studiosa francese si afferma quale contributo consistente e vale la pena di sottolinearne il valore.

Giuseppe Bellini

Alejo Carpentier, *Il regno di questo mondo*. Traduzione di A. Morino, Torino, Einaudi, 1990, pp. XI-124.

Opportunamente la Casa editrice Einaudi ha preso a pubblicare numerosi titoli di scrittori ispanoamericani, arricchendo il suo catalogo di nomi e di opere considerevoli. Ha potuto così recuperare anche scrittori la cui fortuna italiana non era stata molta, tra essi Alejo Carpentier, un tempo edito da Longanesi, ma con scarsissimo successo, benché la sua opera sia di primissimo piano. Con l'avvento dei narratori del «boom», lo scrittore cubano non vide migliore fortuna. Di fatto egli si tenne sempre lontano da essi, anche con dichiarazioni aperte, considerandosi, probabilmente, espressione di valore diverso; orgoglio o fastidio, non sappiamo, ma il personaggio era certamente difficile.

Neppure l'adesione alla rivoluzione castrista valse a promuovere nel nostro paese una maggiore attenzione verso la narrativa di Carpentier, che fu sempre lettura di élite colta. E tuttavia il suo nome si era stabilmente affermato non solo nel mondo di lingua spagnola, ma anche in Francia, dove probabilmente il lettore era attratto anche da altri elementi, come lo sfondo francese della storia: i coloni di Haiti e la figura di Paolina Bonaparte, moglie all'epoca del generale Leclerc, inviato da Napoleone a governare l'isola.

L'edizione de *Il regno di questo mondo*, nella nuova traduzione del Morino, vale a riproporre un testo fondamentale della narrativa ispanoamericana del secolo XX. Testo di fondazione del «reale meraviglioso» che lo scrittore cubano, a differenza del «realismo magico» di Asturias, fonda sulla storia americana, il romanzo penetra una realtà combattuta del continente, quella della dittatura. Al tema Carpentier doveva dedicare, in anni più tardi, uno specifico romanzo, *El recurso del método*, ma il tema era remoto nella sua narrativa: risaliva, appunto, a *Il regno di questo mondo*, romanzo pubblicato nel 1949, dove la vicenda è ambientata tra gli anni 1760-1820 e contempla l'epoca del passeggero regno di Henri Christophe, re di Haiti alla cacciata dei colonialisti francesi. Un regno effimero, che tuttavia aveva destato molte speranze nella popolazione negra, se uno della propria razza raggiungeva il potere.

Ma il potere esaspera l'ambizione degli uomini e se ne hanno continui esempi, per poco che esso sia. Nel caso di re Henri egli costruisce un mondo irreali, grottesco nell'ambiente americano: si fa costruire un palazzo versagliesco, nomina conti e baroni, inaugura una corte e un cerimoniale che si presentano come parodia della corte francese. Presto il re, preso dal suo delirio di grandezza, diviene egli stesso un tiranno e alla fine, abbandonato da tutti si suicida nel suo immenso e vuoto palazzo, non senza aver udito prima il suono vuoto delle corone che rotolano sul pavimento e giù per le scale.

Spettacolo grandioso della vanità delle cose, trionfo raccapricciante della morte, che è morte anche di ogni sogno di libertà, poiché ora giungono i terribili mulatti e assumono essi il potere. E tuttavia, il vecchio Ti Noël, schiavo ai tempi dei francesi, obbligato al lavoro forzato dagli sgherri del re negro, ora di fronte a una nuova forma di strapotere, afferma il valore del «regno di questo mondo»: un regno di dolore, nel quale la sofferenza dell'individuo non potrà che sfociare in un bene per la collettività futura. Altri ne godranno, ma proprio per questo vale la pena di soffrire, perché l'uomo che soffre sempre spera.

Il volume einaudiano riproduce utilmente, come «Premessa dell'Autore», anche il saggio ben noto in cui lo scrittore cubano enuncia la sua teoria del «reale meraviglioso». Nel caso concreto *Il regno di questo mondo* ne è la dimostrazione, poiché, su una

base di rigorosa documentazione storica, «per la drammatica singolarità degli eventi, per la fantastica intensità dei personaggi [...] tutto si rivela meraviglioso in una storia che sarebbe impossibile situare in Europa, e che è reale, tuttavia, quanto uno qualsiasi dei fatti esemplari racchiusi, a fini di pedagogica edificazione, nei manuali scolastici». «Ma cos'è la storia dell'America tutta – si chiede Carpentier – se non una cronaca del reale-meraviglioso?»

Giuseppe Bellini

* * *

Giulia Lanciani, *Tempeste e naufragi sulla via delle Indie*, Roma, Bulzoni Editore, 1991, pp. 291.

La prossima ricorrenza del quinto centenario della scoperta dell'America ha già al suo attivo, in ambito internazionale, e anche in Italia, una considerevole bibliografia. Per il nostro paese basterà ricordare la «Nuova Raccolta Colombiana», diretta da Paolo Emilio Taviani, con undici volumi pubblicati fino al momento, e l'iniziativa einaudiana di dare alle stampe, nella collana «Nuovo Mondo», vaste antologie di cronache della scoperta, le prime delle quali già apparse e dedicate a *Gli inglesi* e a *Gli italiani*, cui seguirà tra breve il volume dedicato a *Gli spagnoli*.

Ma il 1992 non richiama solo la scoperta dell'America da parte di Colombo: una serie numerosa di imprese portoghesi lungo le coste atlantiche dell'Africa precede quella memorabile del Genovese, e la segue poi nelle terre bagnate dall'Oceano Indiano, fino a creare un impero coloniale fondato più sul dominio di punti strategici che sul possesso materiale dei territori, al contrario dell'impero spagnolo d'America. Bartolomeu Dias raggiunge il Capo che chiama di Buona Speranza nel 1487 e Vasco da Gama è in vista di Calicut il 18 maggio 1498. Perciò il Portogallo ha avviato, a sua volta, in trasparente contrapposizione alla nazione vicina, una serie importante di commemorazioni delle proprie imprese di scoperta, provocando e favorendo una serie di scritti di grande interesse.

In Italia ben poco si è fatto in questo senso, ma ora appare un fondamentale libro di Giulia Lanciani, in sé non celebrativo delle gesta lusitane, ma per ciò ancor più interessante, dedicato com'è alle sventure di tali gesta: *Tempeste e naufragi sulla via delle Indie*. L'autrice, cattedratica di letteratura portoghese nell'Università romana della Sapienza, è autorità riconosciuta nel settore e a esso ha dato una serie notevole di apporti contribuendo a rendere attuale e degno di attenzione, anche come risultato di creazione letteraria, un genere minore, non per questo di poco interesse.

Si tratta di relazioni dei molti naufragi e delle relative avventure e morti, o fortunosi salvamenti, di equipaggi e naviganti, di cui fu costellata la storia delle navigazioni portoghesi dirette verso l'India. Un'avventura che diede gloria e ricchezza al Portogallo e alla monarchia, esaltata come materia epica dalle cronache ufficiali, ma con un risvolto tragico che i cronisti rimuovevano costantemente. Questa letteratura «minore» si impadronì, invece, dei terribili avvenimenti, li elaborò in una sorta di realismo fantastico e li diffuse in pubblicazioni minute, di consumo popolare, anche se non esclusivo; un con-

sumo determinato dal diretto coinvolgimento delle famiglie, se, come ricorda la Lanciani, rifacendosi al Magalhães Godinho, in un paese scarso di popolazione – nel 1732 il Portogallo contava due milioni e quattrocentomila abitanti –, mediamente uno o due individui per famiglia erano coinvolti nell'avventura d'oltremare.

Nel 1735-36 Bernardo Gomes de Brito raccoglie e pubblica con il titolo di *História Trágico-Marítima*, alcuni dei resoconti, ormai dimenticati e da lui riscoperti, relativi alle catastrofi che tra i secoli XVI e XVII colpirono la marina mercantile portoghese. Così riunite, queste relazioni offrono un panorama agghiacciante dell'impresa lusitana, una sorta di altra faccia tragica dell'avventura prestigiosa. Se da un lato le narrazioni soddisfano il gusto del lettore attraverso il meraviglioso e l'esotico, dall'altro, e fondamentale, gli danno un duro senso del precario, lo fanno rabbrivire di fronte alla crudeltà del destino, gli offrono scene di grande pateticità o apocalittici esempi di distruzione e morte. Morti individuali, ma soprattutto morti collettive, stragi di centinaia di esseri senza distinzione di età, ai confini di un mondo ancora ignoto nella sua realtà vera e certamente suggestivo all'apparenza, in vista di prossimi sbarchi felici, di arricchimenti certi, che sfumano invece nel nulla, inghiottiti dai flutti.

L'intenzione profonda degli autori delle relazioni di naufragio, ricorda la Lanciani, era di scaricare del peso della colpa l'autorità regia, di richiamare a un senso del destino dominato dalla volontà divina, quindi a una religiosità che promuoveva la rassegnazione. Come sempre, l'uomo, a qualsiasi categoria sociale appartenesse, tornava a essere un piccolo granello di sabbia nell'universo. La sventura si incaricava di ricordarglielo. Voti, pentimenti, solidarietà abbondavano, come sempre, al momento della disgrazia, per dissolversi subito dopo che il pericolo era passato, quando risorgevano gli antichi orgogli e la coscienza della diversa categoria sociale. Ma la letteratura dei naufragi aveva in sé anche una funzione consolatoria per chi, colpito dalla sventura con la perdita di persone amate, considerava gli avvenimenti come voluti da Dio, o, in altri casi, quali esempi morali, giuste punizioni della malvagità, della cupidigia e della crudeltà. Sullo sfondo, il mondo «altro», le popolazioni dell'Africa, degne solo di servire e oggetto di sfruttamento.

Un'ampia scelta di queste relazioni di tempeste e di naufragi corredata opportunamente il volume della Lanciani, rese in versione limpida.

Il libro, tuttavia, non è solo testo di suggestiva lettura, bensì apporto fondamentale allo studio di un genere letterario, del quale vengono individuate le fonti, il modello narrativo, gli apporti di novità e di originalità, e il sottostante, impietoso richiamo a una realtà che si oppone a quella trionfalistica del potere.

Giuseppe Bellini

Mario Maestri, *Storia del Brasile*, Milano, Xenia Edizioni, 1990, pp. 304.

Legami di diversa natura uniscono il Brasile all'Italia; ma non sempre hanno portato ad una reciproca conoscenza. Se dovessi esprimere una valutazione su ciò che il Brasile conosce dell'Italia e viceversa concluderei che essa è una conoscenza deformata. Così se la conoscenza dell'Italia in Brasile conserva il sapore della nostalgia dei no-

stri emigranti, quella del Brasile in Italia evoca, in genere, immagini piacevoli e amare allo stesso tempo che sono il frutto delle campagne pubblicitarie delle aziende turistiche o dell'informazione giornalistica. Spesso, ad esempio, dimentichiamo che la stessa parola *Brasile* trova la sua origine nel famoso *pau-brasil* che significa, per l'appunto, una sorta di legno rosso. Questa immagine infuocata del Brasile rende meglio la realtà di quel paese e ci fornisce la migliore chiave di lettura per la comprensione della sua *Storia*. Una storia praticamente ignorata dagli italiani o conosciuta solo attraverso pubblicazioni specialistiche ed accademiche la cui diffusione è di per sé limitata.

La *Storia del Brasile* di Mario Maestri, se mi si passa il bisticcio di parole, può essere intesa come una delle vie maestre per diffondere in Italia una conoscenza ragionata del passato del Brasile. La meticolosità della successione degli eventi storici costituisce una chiave di lettura utile alla comprensione del Brasile odierno. L'autore, partendo da ciò che appare come «una scoperta di poca importanza» delle terre del Brasile, mostra il nascere di interessi economici e commerciali che finiranno per inserirle in un modello di colonizzazione che i portoghesi, verso la fine del '500, gestirono su scala internazionale. Questa parte del lavoro (pp. 9-60) non è priva di interessi di ordine antropologico vista la rivisitazione di alcuni degli usi e costumi degli indios brasiliani (pp. 37-46).

L'*excursus* storico successivo focalizza il ruolo economico e commerciale del Brasile nel contesto che gli storici anglofoni hanno definito del *South Atlantic System* (pp. 61-134). L'oro brasiliano dell'epoca, la canna da zucchero, diventa il prodotto principale da esportare. La sua lavorazione passa attraverso il trasferimento in Brasile della manodopera africana ottenuta col traffico di schiavi; la vendita avviene sul mercato europeo con la mediazione portoghese. I vantaggi per il Portogallo sono multipli, ma non privi di contraddizioni che si sono aperte nella colonia brasiliana. Di queste Maestri ci mostra la maggiore: la nascita di comunità autonome di negri definite *Quilombo* (pp. 103-110) che si organizzeranno anche in confederazioni come nel caso della confederazione di *Palmares* (pp. 111-118).

La parte seguente del volume (pp. 135-206) sposta l'accento del discorso storico dall'organizzazione delle produzioni di merci alla politica. L'autore, prendendo le mosse dalla crisi politica del settecento, analizza le cospirazioni dei signori delle miniere sino alla fine del periodo coloniale (pp. 135-160). Dopo aver tracciato il processo di indipendenza del Brasile dal Portogallo (1822) ne segue la successiva evoluzione attraverso la figura di Don Pedro I sino alla sua abdicazione in favore del figlio (1831). La *Storia* riprende il suo discorso secondo i parametri storici iniziali, produzione di merci e organizzazione schiavile del lavoro, focalizzando i rapporti instauratesi intorno alla produzione cafeeicola (pp. 208-243). Interessanti i capitoli dedicati a questo argomento per il modo in cui viene mostrato il rinascere dello schiavismo pur se in presenza di una legislazione liberale e per gli effetti migratori derivanti dalla successiva abolizione della schiavitù.

I capitoli finali della *Storia*, dei quali si è occupato Luís Carlos Lopes, rappresentano una veloce panoramica degli eventi principali di questo secolo. Dall'epoca della prima Repubblica Brasiliana (1889-1930) ai movimenti popolari per il ritorno alla democrazia del 1984, il volume di M. Maestri si sofferma quanto basta per informare il lettore medio sugli eventi storici governati da Getúlio Vargas (1930-1954) e sulla successiva crisi del populismo (1955-1964) da lui utilizzato come arma di governo.

Riconosciuti i meriti specifici dell'opera non sfuggono poi all'attento lettore alcune osservazioni che rivelano errori di traduzione. Può valere come esempio l'uso della parola *canneto* – pag. 79 –. Essa, nella lingua italiana, indica un terreno in cui crescono vari tipi di canne o in cui si pianta la canna comune; non lo si utilizza per definire un campo in cui si coltiva la canna da zucchero. Queste incomprensioni non alterano minimamente il significato dell'opera, ne possono essere d'ostacolo alla sua diffusione in Italia che personalmente auspico, ma certamente pongono alcuni interrogativi sulle traduzioni.

Donato Gallo

Carlos Drummond de Andrade, *Un chiaro enigma*. Da *A vida passada a limpo* a *Poesia errante*, a cura di Fernanda Toriello, Bari, Lusitania/Libri, 1990, pp. 357.

L'arte di uno dei maggiori poeti e prosatori brasiliani, Carlos Drummond de Andrade, scomparso nel 1987, è stata recentemente divulgata in Italia in modo particolare ad opera di Fernanda Toriello, che ha tradotto e curato per la Biblioteca di Lusitania la pubblicazione in due volumi di un'antologia di poesie dal titolo *Un chiaro enigma*. Nel primo volume uscito nel 1987, di cui già è stato detto in questa stessa rivista da Silvio Castro (cfr. *Rassegna Iberistica*, 37, maggio 1990), i componimenti di Drummond, che testimoniano della sua attività fra gli anni '30 e la metà degli anni '50, sono preceduti da una breve introduzione esplicativa delle scelte fatte dalla curatrice nella vasta produzione del poeta e dell'individuazione di due possibili fasi artistiche riconducibili alla suddivisione proposta nelle due sezioni. Dalla ricerca di un nuovo linguaggio poetico secondo quanto suggerito dai dettami del Modernismo che si concretizza nelle prime opere, Drummond passa negli anni della maturità ad un vigore e ad un'originalità espressiva che gli vengono dall'acquisizione di strumenti pazientemente modellati alla forgia della vita: e nell'indagare quest'ultima egli dà forma ad un lessico e ad una sintassi poetica inediti, ordinati in un'ampia gamma di ritmi e metri, quasi scolpiti come se della vita costituissero altrettanti stereogrammi.

Un'intrinseca coerenza materializza forme e contenuti in versi – alcuni dei quali già emblematicamente acquisiti al linguaggio quotidiano in Brasile – composti con sapienza in un'architettura poetica di grande originalità, capace di conquistare all'autore sin dagli anni della diffusione delle prime opere un pubblico di estimatori vasto ed eterogeneo, sia per le valenze di una poesia di immediata comunicativa dal linguaggio colloquiale e dai temi universali, sia per la maestria del grande artista che con la propria creatività rinnova radicalmente esplorando nuovi percorsi la tecnica di fare poesia.

I 52 componimenti del secondo volume pubblicato nel 1990 offrono preziose testimonianze della progressiva maturazione dello stile drummondiano a partire dall'opera *A vida passada a limpo* del 1959, per giungere attraverso *Lição de coisas*, 1962; *Versi-prosa*, 1967; *Boitempo* e *A falta que ama*, 1968; *As impurezas do branco*, 1973; *Menino antigo*, 1973; *Discurso de primavera* e *Algumas sombras*, 1977; *Esquecer para lem-*

brar, 1979; *A paixão medida*, 1980; *Corpo*, 1984; *Amar se aprende amando*, 1985; fino all'ultima raccolta *Poesia errante*, dell'anno successivo alla morte del poeta.

La traduzione in italiano di poesie dallo stile così profondamente innovatore, sovente risultato di un'originale portoghese nel segno della più ampia libertà e atipicità stilistica, è generalmente fatta dalla curatrice con esiti pregevoli, anche perché evidente è la sua attenzione a costruire soluzioni che rispecchino quanto più possibile le sfumature del fraseggiare poetico originale. Tuttavia accade talvolta che la potenza immaginativa del verso portoghese, ottenuta con la costruzione di neologismi e forzando l'uso della sintassi tradizionale, non trovi pieno riscontro in quello italiano, forse per il timore di riproporre nella traduzione la medesima audacia di soluzioni volute dall'autore nel superare i limiti dell'utilizzo convenzionale del linguaggio poetico. È il caso ad esempio di alcuni versi della poesia «Especulações em torno da palavra homem», tratta dall'opera *A vida passada a limpo* (pp. 180-181), con il seguente italiano a fronte:

Como se fazer	Come si può fare
a si mesmo, antes	se stessi, ancora prima
de fazer o homem?	che sia fatto l'uomo?

Sarebbe stata forse più incisiva una traduzione aderente all'originale:

Come fare
se stessi, prima
di fare l'uomo?

E ancora la terzina (pp. 182-183):

Fareja outra vida	Fiuta un'altra vita
não já repetida,	non più ripetuta,
em doído horizonte?	in folle orizzonte?

perde in parte il significato originario, che potrebbe invece mantenere se «nãõ já repetida» venisse tradotto «non già ripetuta».

La teorizzazione di regole per assolvere il difficile compito di restituire l'innovazione stilistica soprattutto della poesia ad una corrispondente traduzione, come è noto, è questione controversa. Questa antologia curata dalla Toriello, con la ricchezza del materiale e la varietà degli esiti stilistici drummondiani posti a confronto tra portoghese e italiano, costituisce un'ottima base per l'approfondimento dell'importante tema dell'evoluzione a partire dalla lezione modernista del linguaggio della poesia in Brasile, tema che risulterebbe sicuramente più comprensibile al pubblico italiano proprio a partire dalla prospettiva interpretativa offerta dalla traduzione.

Sandra Bagno

Ana Miranda, *Bocca d'inferno*, tradução de Amina di Munno, Milano, Rizzoli, 1991, pp. 319.

Há obras literárias que nascem sob o signo da fortuna, como parece ser o caso desta jovem escritora brasileira que, depois de ter publicado dois livros de poemas, deu à estampa, precisamente com este livro, a sua primeira obra romanesca. Se considerarmos quantos anos teve de esperar a grande narrativa de Clarice Lispector até ser traduzida em Itália, se pensarmos nos muitos nomes que aguardam ainda a tradução italiana (o silêncio que envolve o romancista Adonias Filho e o poeta João Cabral de Melo Neto, este último com uma breve antologia já de 1973 – desactualizadíssima e há muito esgotada –, é perfeitamente escandaloso, para não falar de autores contemporâneos já consagrados como Dalton Trevisan, José J. Veiga, Nelida Piñon ou Rubem Fonseca), a imediata aparição de *Bocca d'inferno* ganha foros de conquista meteórica. De resto, já no Brasil o romance obteve um grande sucesso de público, a avaliar pelas sete reimpressões da 1ª ed. (1989) e pelo aparecimento da 2ª ed. revista pela autora (1991), testemunho de um certo impacto e de uma recepção literária certamente a ter em conta.

Bocca d'inferno è ambientado na Bahia nos finais do séc. XVII e, de certo modo, representa uma tentativa de recriação de uma época tempestuosa marcada pelo declínio do poder dos jesuítas e caracterizada pela corrupção colonial generalizada. A autora contrapõe, para isso, duas opostas facções: a do governador Antonio de Sousa de Menezes (mais conhecido pela alcunha de Braço de Prata, adquirida pelo facto de usar uma prótese de prata em lugar do braço perdido numa batalha naval contra os invasores holandeses), que representa o novo poder nascente depois da morte do rei D. João IV e das indecisões da regência; e a liberal do secretário Bernardo Ravasco, que envolve as personagens do Padre António Vieira, seu irmão, já no final da sua atribulada vida, e do poeta popular Gregório de Matos, conhecido pelas suas poesias satíricas, desbocadas ou acerbas, que lhe valeram a alcunha de «Boca de Inferno», expressão escolhida por Ana Miranda para título do seu romance.

O fio condutor da narrativa anda à volta da conjura e assassinato do alcaide de Bahia («Il delitto»), com as consequências que daí derivam («La vendetta», «L'indagine», «La caduta»), capítulos precedidos por um micro-texto exordial onde se procura contextualizar as acções narradas («La città») e seguidos por um epílogo («Il destino»), onde, de forma sucinta nos é apresentada uma ficha sobre os actantes que «sobreviveram» ao desenlace da história, incluindo a própria cidade sobre a qual se tece a «previsão» seguinte: «La città di Bahia crebbe e si modificò. Ma sarebbe stata per sempre uno scenario di piacere e di peccato che incantava tutti quelli che in essa vivevano o che la visitavano, fossero stati uomini, angeli o demoni. Non avrebbe mai cessato di essere la città dove visse Bocca d'Inferno» (p. 318).

Os méritos de *Boca d'Inferno* residem sobretudo na tentativa de restituição de uma atmosfera colonial e no aproveitamento da prosa barroca do Padre António Vieira, que parece visível, aqui e ali, sobretudo nas sequências em que a autora o faz intervir como personagem. Mais evidente ainda é a colorida expressividade do personagem Gregório de Matos onde se reflecte seguramente a obra do poeta maldito: os jogos de palavras, a construção laboriosa, a sensualidade desenfreada, a mordacidade da palavra a que se referiu certa vez o próprio Vieira, queixando-se de que maior fruto produziam as sátiras

ras de Gregório que os seus sermões. Esta dimensão é bem «explorada» por Ana Miranda, reconstruindo um corpo de acções verosíveis de âmbito histórico-ficcional, verosimilhança que transparece, por exemplo, no epílogo, onde, tocando as fronteiras da crónica, nos são fornecidos dados que interferem simultaneamente com a ficção e com a realidade.

Sobre a tradução, importa tecer aqui algumas considerações de ordem geral, tendo em conta a especificidade deste romance. Visto que o núcleo da narrativa, como se viu, gira à volta dum assassinato e que muitas das acções narradas envolvem o sistema judicial vigente no século XVII, o primeiro trabalho da tradutora deveria ser o de se familiarizar com a terminologia relativa aos graus e funções dos variadíssimos funcionários ligados à magistratura e à administração colonial, tentando individualizar para cada termo proposto o correspondente italiano, de modo a não falsear o sistema de referências do texto original. Deste modo, não teria traduzido «Relação», «tribunal de segunda instância» por «Delegazione» (pp. 103 e 234, por exemplo) quando, na verdade, se trata de «Corte d'appello»; ou «meirinho» como «magistrato» (pp. 110 e 244) em lugar de «cancelliere», aspecto deduzível, aliás do próprio contexto, sendo o meirinho ajudante do «ouvidor» Rocha Pita, o juiz encarregado de organizar o processo e, como tal, tendo como função a de «giudice istruttore» e não tanto a de «uditore giudiziario» como aparece na tradução italiana.

A função de «desembargador» é muito fluida no romance, embora seja a única categoria de magistrados cujas atribuições são concretamente definidas (pp. 234-235). O termo genérico «giudice» é aceitável quase sempre mas não aplicado a Gregório de Matos como «desembargador da Sé», provavelmente «consigliere» mas nunca «giudice della Suprema Corte di Giustizia della Cattedrale» (p. 133). E passando aos cargos administrativos não me parece correcta a correspondência «alcaide»→«prefetto» (ou até «prefetto di Giustizia», p. 114) ou «corregedor»→«podestà» (p. 235), dado que «corregedor» é normalmente o juiz presidente do tribunal da Relação.

Além destes mal-entendidos por dificuldades de identificação das respectivas funções, Amina Di Munno escamoteia arbitrariamente, a seu bel-prazer, segmentos ou sequências do texto original. É o que acontece, por exemplo, com o desaparecimento do segmento «Afinal, o colégio foi invadido e profanado em seu direito de homiziar» (p. 116), fragmento todavia importante como informação ao leitor sobre uma prerrogativa concedida às instituições religiosas, a de homiziar ('concedere asilo'). E por falar em colégio, registre-se a desatenção da tradutora que decide converter esta forma em «convento»; tratando-se do colégio dos jesuítas, tal tradução remete o leitor para um outro tipo de organização, o que igualmente acontece quando traduz «colégio dos padres» por «convento dei frati» (p. 114), coisas bem diferentes, como se compreende.

Há casos de semântica contrastiva não resolvidos e que são inaceitáveis para quem tenha um bom conhecimento da língua portuguesa. Citam-se apenas alguns exemplos: «velhaco»/«vigliacco» (p. 61); «trovas» (comp. poética)/«trovate» (p. 83); «gabinete»/«gabinetto» (pp. 70, 234, 247), sempre em contextos que não admitem a solução proposta. Tal solução conduz a uma desvirtuação semântica do texto de partida, aspecto que se verifica noutros momentos em que a errada interpretação provoca resultados contraditórios susceptíveis de deixarem o leitor perplexo. Vejam-se estes dois segmentos: «il monachetto che aveva scritto a una monaca» (p. 83), trad. de «o freirático que

escrevera a uma freira», quando o contexto, inserindo o lexema «amante», deveria ter informado a tradutrice que «freirático» só pode ser ‘donnaiolo dei conventi’, ‘frequentatore di suore’ ou expressão equivalente; «il sedere di frate Tomás, il caprone fottitore», solução encontrada para «o budum do frei Tomás, o bode fodinchão»: sendo «budum» o equivalente a ‘puzza del caprone’ e forma que no texto denota a virilidade de frei Tomás, não são precisos comentários para evidenciar o desacerto da tradução.

Mas os limites mais evidentes deste trabalho de Amina Di Munno consistem na incapacidade de transpor de forma eficaz as muitas sequências em que a autora «reproduz» o discurso do actante Gregório de Matos. De um modo geral, a tradutrice manifesta uma tendência pudica – e assim, v.g., «elegia à porra», propriamente «elegia al cazzo», transforma-se em «elegia all’orgasmo» (p. 99) –, por escolha programática ou por dificuldades de compreensão. O efeito atenuador de expressões licenciosas, já em si incompreensível pela neutralização e empobrecimento dos meios expressivos, acaba por atingir aspectos semânticos que subvertem a própria leitura. Desta maneira, a sátira do escudeiro galego do séc. XIII, Afons’Eanes do Coton a uma certa Maria Mateu, sátira de que se transcreve o segmento «Maria Mateu, tão desejosa sois de cona como eu» (sentido explícito: «siete tanto desiderosa di fica quanto me»), recai na tradução não só sobre a dama como sobre o próprio poeta, o qual, estranhamente, por força do texto italiano («di invertiti desiderosa sei come me», p. 83), è obrigado a partilhar o motivo do escárnio, por obra e graça da escolha linguística da tradutrice.

Manuel G. Simões

Silvio Castro, *Memoriale del Paradiso*, Traduzione dal portoghese di Sandra Bagno e Laura Scalambri con l’assistenza dell’Autore, Venezia, Centro Internazionale della Grafica di Venezia, 1991, pp. 84.

Il *Memoriale del Paradiso*, nella sua raffinata veste editoriale, è la prima parte della «Trilogia do Novo Mundo» – affresco dei primi tempi del Brasile – che comprenderà una IIª parte intitolata *Os Senhores singulares* e una IIIª intitolata *Desaventuras do Veneziano Piero Contarini entre os silvícolas brasileiros*, e prende spunto dalla *Lettera di Pero Vaz de Caminha sulla scoperta del Brasile del 2 maggio 1500*.

Nella *Lettera*, primo documento che dà testimonianza della Nuova Terra, Pero Vaz de Caminha fa la relazione della traversata e dei nove giorni trascorsi dalla spedizione portoghese lungo le coste del Brasile, col fine di dare al re del Portogallo, D. Manuel Iº, un’informazione della terra la più realistica possibile. Essa fu portata in Portogallo, assieme a del pau-brasil e a vari manufatti delle popolazioni indigene, dal vascello mercantile comandato da Gaspar de Lemos che Cabral fece ritornare in patria, mentre egli, col resto della flotta, lasciate le coste del Brasile, si dirigeva verso l’India, vera meta ufficiale della spedizione.

Questa realtà, storicamente documentata, viene fedelmente rispettata nel *Memoriale del Paradiso* e, allo stesso tempo, sta alle origini dell’invenzione di Silvio Castro. È da ricordare, a questo proposito che S. Castro, titolare della cattedra di Lingua e Letteratura Portoghese presso l’Università di Padova è autore, tra l’altro, di vari saggi non

solo sulla *Lettera*, di cui diede una prima edizione critica in italiano nel 1984, ma anche sul periodo delle scoperte e sulla genesi dell'idea di Brasile.

Lo scrittore immagina che Pero Vaz de Caminha decida, una volta giunto sulle coste del Nuovo Mondo, di scrivere anche un Diario in cui raccontare tutte le emozioni e le novità del viaggio a partire dal 9 marzo del 1500, dal giorno in cui la flotta partì da Belém. Tale Diario, che sarà inviato in Portogallo assieme alla Lettera per il Re, è destinato a Maria, «figlia amata e infelice», affinché, leggendolo, abbia la sensazione di stare nuovamente assieme al padre alleviando così la sua solitudine e le sue pene. Il Diario è il *Memoriale del Paradiso*.

Il testo, la cui unità temporale è assicurata dalla forma diaristica, comincia con una specie d'introduzione (p. 7) di tono informativo in cui il personaggio si prepara a ricreare il suo viaggio o, per meglio dire, a procedere alla sua riscoperta del Nuovo Mondo e di se stesso, sempre in bilico tra mito e storia, tra sogno e realtà o, come egli afferma, tra «puri ricordi e verità». E la riscoperta, la conferma di se stesso, sembra la meta ultima del Diario, anche se, naturalmente, egli è conscio che è la meta più difficile da raggiungere: «il nostro è un viaggio difficile. Deve non scoprire, cosa sempre possibile; ma confermare, il che molte volte supera il potere dell'uomo» (p. 11).

A partire da p. 14 il racconto si sdoppia e inizia la finzione nella finzione. Caminha stesso si sdoppia e realizza nella fantasia, quasi un sogno, ciò che non potrà mai realizzare personalmente: annunciare con orgoglio al Re le buone nuove; compito che, come sappiamo, svolse solo la sua *Lettera*, visto che egli morì pochi mesi dopo la scoperta del Brasile, il 16 dicembre 1500, a Calicut. Hanno inizio, così, i nove atti della «Festa per il Principe Perfetto» (nove atti come furono nove i giorni di permanenza della flotta portoghese lungo le coste del Brasile) che si alternano al testo del Diario, conferendo al libro un ritmo particolare, ondulatorio, scandito dai richiami del Messaggero al Principe, quasi a riflettere il beccheggiare delle navi sull'oceano o il continuo alternarsi di sogno, illusione, realtà, speranza che caratterizzano il «camminare» dell'uomo.

Tra Diario e Festa per il Principe Perfetto si stabilisce un'interminabile gioco di mutui echi nei quali le voci dei narratori, pur comunicando gli stessi avvenimenti, non si ripetono mai, assumendo timbri e toni diversi che si complementano e, alla fine, danno una rappresentazione completa di Caminha. Infatti al narratore-testimone (e in parte attore) che è il Caminha del Diario e che rappresenta l'uomo privato con i suoi affetti, i suoi dubbi, i suoi entusiasmi e i suoi timori, si alterna il narratore-messaggero che è il Caminha della Festa, specchio dell'uomo pubblico, che può rappresentare solo i timori e gli entusiasmi dell'intero popolo portoghese ma innanzitutto deve essere portavoce dell'ideologia ufficiale.

Questo sdoppiamento del personaggio è accompagnato non solo dalle differenze, o meglio, distanze, tra i due io del narratore per quanto riguarda la distanza temporale (a volte sottolineata dall'uso di passati remoti nel racconto del messaggero che, rispetto al testimone è proiettato nel futuro) o quella psicologica, o quella relativa, come già accennato, ai codici comportamentali, o al contenuto del racconto (sufficientemente minuzioso ma sfumato nel primo e più dettagliato nel secondo), ma soprattutto è sottolineato dalla distanza o differenza sostanziale dei rispettivi linguaggi. Mentre il narratore-testimone si rivolge a un lettore familiare e amato (la figlia) e si realizza, a livello linguistico, nella forma diaristica e quindi scritta, che ha un tono e una morfologia propria

e permette una maggior ricerca e raffinatezza espressiva pur mantenendo il calore dell'oralità, il narratore-messaggero si rivolge a un ascoltatore illustre (il Re), e si realizza in un linguaggio destinato a una forma teatrale e quindi orale, la quale, se si caratterizza sempre per l'immediatezza e per un maggior senso di concretezza e di coinvolgimento dell'ascoltatore (si noti come Don Manuel venga addirittura trasportato sulla scena nell'atto VIII), conserva, tuttavia, una dimensione letteraria, a volte aulica, come si addice a un personaggio ufficiale qual è il messaggero. In tal modo entrambi i narratori si realizzano attraverso i loro stessi linguaggi che sono allo stesso tempo espressioni totalizzatrici del testo ed espressione della forma. È anche per questo che essi, ascoltati o letti, possono prescindere dall'esser «visti», essendo le loro stesse parole a tracciarne i profili, contrariamente ad altri personaggi che spesso vengono descritti, anche se mai così dettagliatamente da portare a una identificazione completa che farebbe perdere a loro il ruolo di rappresentatività e all'azione il senso di corallità.

In una struttura che ricorda la forma barocca, il gioco delle alternanze si allarga con i continui chiaroscuri della scena teatrale contrapposti alla solarità che predomina nel Diario, con lo spazio chiuso del salone reale dov'è allestita la Festa, contrapposto all'immensità dell'oceano e della Nuova Terra del Diario.

Naturalmente la nostra simpatia va al narratore-testimone nel quale più facilmente ci possiamo identificare, perché lo scrittore fa di lui un personaggio di validità universale grazie alla caratterizzazione poetica che riesce a dargli, pur tenendo sempre sotto controllo la verosimiglianza col personaggio storico. È da notare, a questo proposito, come lo scrittore mantenga nel personaggio ricreato anche quel senso religioso e mistico presente nel personaggio storico, che andando al di là della stessa idea di religione e di Dio, porta a un'integrazione mistica dell'Universo, espressa, a volte, con accenti biblici: «lo spirito divino scende sugli uomini e scivola sul mareggiare costante delle acque» (p. 35) e come insista sull'idea mistica del sacrificio quando fa che Caminha offra esplicitamente il suo personale viaggio-sacrificio in cambio della felicità della figlia.

L'analisi potrebbe continuare a lungo, tanto è denso, stimolante, pieno di provocazioni – pur se, per certi versi, restio a lasciarsi scoprire – questo *Memoriale del Paradiso*, libro che può dare molto al lettore attento; mi devo perciò limitare a segnalare solo alcuni altri aspetti essenziali che già da soli valgono la lettura. Innanzitutto il linguaggio che, pur capace di darci la sensazione del tempo antico, è lineare e, anche se solo all'apparenza, semplice, sostenuto da una rara tensione provocata da un'esigenza di depurazione linguistica e dalla vocazione poetica dell'autore che, non è da dimenticare, ha già vari libri di poesia al suo attivo. C'è quasi un rifiuto di una distinzione netta tra i generi letterari e tra questi e le altre arti in nome di una unicità creativa. Così la lingua scritta si fonde con quella orale, la prosa con la poesia o meglio, la poesia spesso si fa prosa rifiutando la metrica tradizionale, la forma diaristica con quella epistolare ed entrambe con la forma teatrale e con quella tragica, presente, quest'ultima, nella figura del narratore-messaggero, il quale, rispetto al narratore-testimone, svolge anche il ruolo che aveva il coro nella tragedia classica. A sua volta la musicalità, intrinseca al ritmo stesso del periodare, spesso si affaccia di prepotenza, come in quei «meravigliosi disegni canori» formati da «migliaia di uccelli che taglieggiano l'aria» (p. 58), o più discretamente in quei «suoni impercettibili» che «si confondono con l'intensa luce del mare» (p. 18), mentre la plasticità si esprime nel cromatismo, parsimonioso ma pulsante e

corposo e la capacità di visualizzazione in tante pagine dense di schemi grafici che trovano il loro brillante complemento nelle coerenti illustrazioni di Luigi Rinciccotti.

Che lo scrittore si sia proposto una profonda ricerca linguistica e stilistica, congiuntamente a quella di un rinnovamento del processo creativo, ci pare rivelato non solo, a livello programmatico, dalla citazione di Guimarães Rosa anteposta al testo ma, a livello di realizzazione, dal testo stesso, così denso di risonanze, di richiami interni, di accostamenti inattesi di parole per trovare valori nuovi del codice linguistico e poter situare in modo più «reale» il personaggio e l'ambiente, con un inevitabile arricchimento semantico. Chiara è la volontà di riportarsi alle origini del processo linguistico, al momento dell'atto creatore e quindi alle radici stesse della creazione letteraria in cui si trovano indissolubilmente unite le relazioni tra ambiente e uomo. Le parole, similmente a quanto avviene nel subcosciente, vengono successivamente accostate alla realtà conosciuta, come possono essere gli odori, i suoni, i colori, gli oggetti, in un gioco di relazioni che possono sembrare irrazionali ma che appartengono alla natura intima dei vocaboli, rispecchiando così l'avvicinarsi sempre maggiore dell'intuizione all'espressione: processo creativo che sfocerà nel linguaggio, nella comunicazione che sarà la realizzazione letteraria voluta. Quella volontà è evidente, mi pare, e per dare solo un esempio tra i tanti possibili, nelle parole messe in bocca al pilota maggiore Pero Escolar: «Mare. Mare in fiore, frangersi di giardini, di tutti i colori e fiori; mare lungo, mare grande, maestoso d'onde che ti coprono in un abbraccio; mare fondo, tranquillo mare, lago, quasi tuo; mare d'acqua bianca, luminoso dentro le acque come un cielo convesso; mare alto, mare obliquo, mare lento, a pecorelle, quando le greggi delle onde inciampano negli sciami di pesci multicolori; mare piano, unico, non mare franto, non mare gonfio, increspato. Mare specchio, mio mare» (p. 36).

Libro americano (o meglio, brasiliano) che riprende il cammino iniziato da Guimarães Rosa per quanto riguarda la ricerca di una stilizzazione letteraria convincente, di uno spazio estetico nuovo, di una nuova visione del processo creativo, brasiliano per il trattamento di certi temi, come quello del mare, che, solo, meriterebbe un'analisi a parte, ma anche libro profondamente europeo (o meglio, portoghese) per il fondo culturale che costantemente emerge e per la natura stessa del suo lirismo, spesso camonianamente costruito sulla distanza geografica e sullo scontro illusione/disillusione, sogno e realtà.

Libro anche autobiografico per il trattamento che l'autore fa di quella realtà mitica che era e continua a essere il Brasile che se da Caminha poteva esser visto come un Paradiso ritrovato, dallo scrittore, che vive a Venezia – altro luogo di sogno – dal 1962, può esser visto come un Paradiso perduto e così il «viaggiare» di Caminha è anche il suo viaggiare, pur se, geograficamente, in senso inverso, e, in fondo, un po' il viaggiare di tutti noi: «Viaggiare, mia dolce Maria, è sapere quanto desideri quel che ti è dinanzi e quanto ami quel che desideri dimenticare per la cosa nuova. Qui con me, nascosto nella perduta memoria, c'è questo luogo che più non voglio e sempre amo. Saperlo, ma illusoriamente dimenticandolo, è come fluttuare in un sogno dove tutto si sa e tutto si dimentica. Là, sulle sponde distanti e sconosciute, è il luogo del sogno, al quale voglio andare. Vado per di là, inquieto e felice, con solo il riposo dei ricordi che cerco di dimenticare lungo il cammino verso la nuova desiderata riva» (p. 20).

Giampaolo Tonini

José Craveirinha, *Voglio essere tamburo*, a cura di Anna Fresu e Joyce Lussu, disegni di Bertina Lopes, Venezia, Centro Internazionale della Grafica (in coedizione con la COOP), 1991, pp. 143.

Negli anni 60, agli inizi della guerra di indipendenza delle colonie africane dal Portogallo, Joyce Lussu aveva fatto conoscere al pubblico italiano la poesia di José Craveirinha, mozambicano, a quei tempi detenuto a causa del suo impegno nella lotta anticolonialista. Pubblicò, infatti, a nome di Craveirinha *Cantico a un dio di catrame* (Milano, Lerici, 1966) e, nel volume *Tradurre Poesia* (Milano, Mondadori, 1967), che conteneva traduzioni senza originale a fronte di alcuni poeti africani di espressione portoghese, includeva alcune composizioni di Craveirinha di quelle già edite nell'antologia precedente.

Oggi esce un altro volume di poesie di José Craveirinha, sempre sotto l'egida di Joyce Lussu, ma questa volta coadiuvata da Anna Fresu. Le curatrici propongono un'antologia di testi del poeta: i 27 già editi da Lerici (di questa edizione viene espunta solo «Ao meu pai») ed altri 12. Non viene, purtroppo, specificato da quali raccolte di Craveirinha vengono estratti: è detto appena che si tratta di «un'antologia di poesie scritte ... dagli anni '50 ad oggi». Accontentiamoci di questa vaga indicazione.

I testi sono preceduti da due introduzioni, per la cura di Joyce Lussu la prima e di Anna Fresu la seconda, che descrivono la condizione storico-sociale mozambicana dagli anni 60 agli anni 90, vista e analizzata attraverso le esperienze personali delle curatrici. Negli elzeviri in cui storie personali e realtà sociale si fondono in una prosa a volte più romanzo che documento, le cui pagine sono di piacevole lettura – soprattutto per chi nulla sa della realtà coloniale mozambicana e della sua specificità.

L'introduzione di Joyce Lussu, «Mozambico anni 60», altro non dovrebbe essere che quella stessa apparsa in quegli anni nel suo volume *Tradurre Poesia*. Una nota a fine del testo enuncia, infatti: «Queste pagine, scritte negli anni sessanta, sono riportate tali e quali, come pure le poesie di Craveirinha da me tradotte, sono pubblicate qui nella stesura originaria, di allora senza i ritocchi apportati anni più tardi dall'autore» – firmato: J.L. Ottobre 1991.

Questa affermazione non è, invece, del tutto esatta. Comparando il testo del volume veneziano con quello originario da cui dovrebbe essere stato estratto, si notano delle alterazioni niente affatto irrilevanti.

Prima di tutto, il testo è stato rielaborato in funzione del volume dedicato al solo Craveirinha, dato che in *Tradurre poesia* gli autori africani di espressione portoghese presentati erano sei (senza contare Alexandre O'Neill, portoghese di Portogallo). Quindi, alcuni elementi che entravano a far parte dell'effabulazione referente ad altri poeti sono stati «tagliati e cuciti» qui in un discorso dedicato al solo mozambicano. E, fin qui, niente di rilevante, a parte alcuni salti, alcune disarticolazioni del discorso.

Vi sono, tuttavia, rispetto al testo del 1967, alcune alterazioni degne di nota, poiché, oltre a smentire la nota in calce sopra riportata, sono importanti anche per un discorso più particolare circa la tendenziosità ideologica dell'operazione e l'immagine storica del poeta.

Le alterazioni più significative per il primo punto riguardano la sostituzione di alcuni termini chiave. In *Tradurre Poesia* si leggeva, per esempio: «...landim (tentativo di lingua

franca africana).» (p. 85); qui, invece: «...landim (come i portoghesi chiamano con disprezzo la lingua ronga).» (p. 11). Ancora, là: «...non africani...» (p. 79); qui: «...non indigeni...» (p. 11); là: «...europei...» (p. 79); qui: «...bianchi...» (p. 11); là: «...alleata del regime.» (p. 80); qui: «...alleata del regime colonialista razzista.» (p. 12). Joyce Lussu, dunque, non ha riproposto le sue pagine «tali e quali», le ha ritoccate in più punti, accentuando in questo modo, e retoricamente, la posizione di integrità ideologica che ha sempre caratterizzato la sua vita di combattente. Si può comprendere questo processo, vista la situazione di crisi e di rinneghi che da più parti del mondo ex-comunista affiorano.

Per quanto riguarda, poi, le alterazioni circa la figura di Craveirinha, si nota che Joyce Lussu omette due elementi significativi della biografia del poeta: le vicende che portano alla sua incarcerazione e l'opinione che del poeta avevano i suoi colleghi di lotta e poesia.

Circa il primo punto, nell'introduzione all'edizione veneziana vengono espunti alcuni particolari circa l'esilio del poeta a Mbabane, nello Swaziland, e circa il suo ritorno in patria in conseguenza del quale fu arrestato: particolari che, ed è lo stesso Craveirinha ad affermarlo in un'intervista rilasciata al *Jornal de Letras* nel 1989 (n. 375), fu Virgílio de Lemos a fornire a Joyce Lussu, dato che questa, durante l'unica e brevissima permanenza a Lourenço Marques, non aveva potuto contattare il poeta che si trovava incarcerato. Si legge, invece, a p. 11 del volume veneziano, una versione differente dei fatti, estremamente generica, che dà di Craveirinha un'immagine più positiva di quella che emergeva dalle pagine di *Tradurre Poesia*: quasi una sorta di 'riabilitazione' politica – nonché etica e morale – del poeta, insomma.

Caso simile si rileva anche in un'altra omissione rispetto al testo degli anni 60. Joyce Lussu li racconta, infatti, del suo incontro con Marcelino dos Santos (uno dei segretari del FRELIMO) in esilio in Tanzania, avvenuto subito dopo l'incontro con la moglie e con il fratello di Craveirinha, e riferisce l'opinione che del collega e compatriota avevano i suoi compagni di esilio, i quali gli imputano debolezza, cedimento. Ella stessa definisce il poeta «incerto e contraddittorio» (p. 89).

Questi elementi sono stati cancellati dal testo riproposto adesso: l'immagine del poeta che emergeva dalle parole raccolte tra i rivoluzionari della 'linea dura', risultava ambigua e dubbia. Ora, al contrario, il poeta si presenta come patriota che partecipa alla causa indipendentista principalmente con i suoi versi. Verosimilmente, questo riaggiustamento della figura del poeta è conseguente a quella richiesta di chiarimenti voluta da Craveirinha dopo che venne a conoscenza del 'suo' libro *Cantico a un dio di cartame* (che contiene gli stessi particolari biografici presenti in *Tradurre Poesia*) e dopo che seppe che in questo 'suo' libro si parlava di avvenimenti che era necessario accertare (come egli stesso afferma nell'intervista citata sopra).

Il racconto di Anna Fresu si impernia, invece, sulla «Repubblica popolare» del Mozambico: l'entusiasmo delle prime esperienze e l'amarezza del fallimento, lo spirito di «festa e fiducia» (p. 18) iniziale e l'arroganza della ipotetica «correttezza ideologica» (p. 24), la coercizione della creatività in funzione di questa correttezza – «perché si capisse chi doveva trasmettere messaggi e chi riceverli» (p. 24) –, e soprattutto la guerra civile che lacerava il paese. I toni sono quelli che, da alcuni anni a questa parte, siamo abituati a sentire da parte di coloro che parteciparono ad esperienze comuniste e furono travolti dalla delusione. Un tono assai diverso da quello di Joyce Lussu.

Non è indicato quali sono le poesie tradotte da Joyce Lussu e quali quelle da Anna Fresu: verosimilmente, quelle apparse già in *Cantico a un dio di catrame* sono della responsabilità di Joyce Lussu, e le restanti, di quella di Anna Fresu. Supponiamo sia così, basandoci anche su un criterio stilistico. le versioni di questi 12 poemi sembrano fondarsi, difatti, su un differente 'metodo di traduzione', ancora più legato all'arbitrarietà e all'aleatorietà (per non dire ignoranza linguistica) di quello che caratterizza le altre 27.

Si conosce, poiché è esposto nel suo *Tradurre poesia*, il principio 'metodologico' che sottende al lavoro di traduttrice di Joyce Lussu: non è necessario conoscere la lingua (ella infatti traduce anche poesia turca ed eschimese, con un processo più consonico alla famosa scuola medievale dei traduttori di Toledo!), basta conoscere il poeta, capirlo, entrare in sintonia con la sua poesia. Questo principio ha fatto sì che nel volume di Lerici le cantonate e gli errori crassi non si contino (nonostante che Joyce Lussu sapesse un po' di portoghese, dato che con Emilio Lussu si era rifugiata a Lisbona nel 1941). Nel volume edito ora gli errori più palesi e grossolani sono stati corretti (ed ancora questo aspetto smentisce la nota in calce all'introduzione della Lussu, sopra riportata): dalla stessa Lussu, da Anna Fresu? Non vi è menzione in proposito. Fatto sta che i testi risultano depurati dalle aberrazioni della prima traduzione, sebbene ne vengano mantenute tante altre, come, ad es., tra le molte, il verso «Comboio de magaíza deitou fumo e arrancou» (quando una nota aveva precedentemente spiegato che un *magaíza* era un lavoratore a contratto – p. 19), è tradotto «il convoglio stregato buttò fumo e dette uno strappo», quando, più semplicemente sarebbe «il convoglio di *magaíza* buttò fumo e parti» («Mamana Saquina», p. 52): o come ancora la traduzione di un futuro del congiuntivo con un passato prossimo in «Regresso», p. 138: «dos gritos que eu gritar» – «delle grida che griderò» – diventa «dei gridi che ho gridato».

Si nota, comunque, una curiosa tendenza nelle versioni italiane della Lussu. La poesia di Craveirinha, eccetto alcuni casi in cui volontariamente egli ricrea un linguaggio e delle immagini *naïves* – di una *naïveté* africana fatta di disarticolazione sintattiche e di figure della tradizione –, è scritta in un portoghese corretto, bello ed espressivo – 'europeo' ... –, le cui concessioni alla patria mozambicana si limitano all'introduzione di lessico di origine indigena (come avviene per il portoghese brasiliano, d'altronde). La qualità del suo portoghese e il suo piacere di scrivere in questa lingua sono elementi visibili nei versi del poeta che, oltre tutto, lo scorso anno ha vinto il Premio Camões. Ma Joyce Lussu rifiuta questo aspetto del fare poetico di Craveirinha. Aveva affermato nell'introduzione a *Cantico a un dio di catrame*: «Le prime poesie di J.C. furono soprattutto liriche d'amore o versi satirici, in una lingua che risente dei recenti studi liceali e letterari; potrebbero essere scritte da un portoghese» (p. 15). Non si rassegna, dunque, al fatto che Craveirinha scriva in un bellissimo e correttissimo portoghese: nelle traduzioni sopprime congiunzioni, articoli, avversative con l'intenzione, evidentemente, di rendere più 'primitivo' e quindi più 'africano' il testo. Un esempio che valga per i molti: «a voz dos ventos na cúpula das micaias» diventa «voce di vento in cupola di micaias» («Hino à minha terra», p. 90); o, ancora, «Eu vou entrar no xibugo» trasformato in «voglio entrare chibugo» («Sangue da minha mãe», p. 32).

Ed è strano, poi, che Joyce Lussu, così attenta al messaggio di rivolta, sbagli in pieno la traduzione dell'ultimo verso di «Hino à minha terra» (p. 90) che suona, con la forza della lotta per la patria mozambicana, «da nossa maior lua nova» – «nel nostro più

grande novilunio» –, completamente banalizzato nel semplice «nel novilunio». Così come la traduzione del verso di «Poema do futuro cidadão» (p. 86) che recita «tenho meu Amor a todos para dar» – «ho il mio Amore per tutti da dare» – è ridotto «ho amore da dare a mucchi», senza quella speciale valorizzazione del sentimento di fratellanza che è il messaggio del poema.

Ciò dimostra – e qui ci si è dovuti limitare ad un esiguo campionamento delle sviste che corrodono il testo del poeta – che forse un po' più di 'filologia', o di 'vocabolari e grammatiche', che Joyce Lussu non ritiene indispensabili, avrebbero invece giovato proprio a quel principio di «affinità..., capacità di partecipazione al mondo poetico dell'autore, con le sue fondamenta morali e spirituali» (da *Tradurre Poesia*, p. 9), baluardo della sua 'teoria della traduzione'.

Più aneddotiche appaiono le traduzioni delle 12 composizioni non incluse nel volume di Lerici, che si congetture siano di autoria di Anna Fresu. La poesia di Craveirinha ne esce, in alcuni casi, completamente massacrata a causa di due processi: l'interpretazione e l'invenzione.

Si ha, difatti, l'impressione che chi ha tradotto abbia formulato a priori una immagine, evocata, forse, dalla situazione descritta nel poema, e l'abbia così introdotta nel testo per «spiegare» ai lettori, per «arricchire» il testo del proprio contributo. Non si può spiegare altrimenti la traduzione del verso «e odiamos na ganga africana que vestimos» in «rese odiose dal razionamento persino della grezza tela africana» («Cântico do pássaro azul em Sheperville», p. 130), quando è semplicemente «e odiamo nella tela africana che vestiamo» (il poeta si sta riferendo alla «vida de voluntário» - «vita di volontario» – che, ingiustificatamente, diventa «vite imposte»). O ancora, e questo esempio non può che far muovere una certa ilarità, il verso «Um mísero peixe convenceu-o a ser ciclista» di «Urso de circo» (p. 132) che, non si sa come né perché, diventa «Un misero pesce davanti al naso / lo convinse ad esibirsi da ciclista». Non si sa come mai il pesce sia finito davanti al naso dell'orso: la creatività del suo passato di animatrice culturale avrà spinto la traduttrice ad inserire questa bizzarra invenzione.

Si rileva, inoltre, la mancanza di criterio delle curatrici riguardo ai termini africani: alcune espressioni si trovano sempre tradotte ('cacimba' – nebbia, 'caju' – acaju etc.); altre sono mantenute nel testo italiano translitterate (e, a volte, italianizzate: come 'micaias' – già citato – che diventa 'micaié') con una nota che ne spiega il significato (peccato che la nota a 'batuque' della p. 30 si trovi alla p. 32!); altre ancora a volte sono tradotte ed altre mantenute nel testo, creando, in questo modo, una certa confusione (come, per esempio, per il termine 'xigubo': nella nota a p. 35 di «Sangue da minha mãe» è definito 'danza guerriera di origine zulu', mentre in «A todos os que pagam...», p. 46, è tradotto come 'capanna': si tratterà di un caso di polisemia?).

Quanto all'edizione in sé e per sé, nonostante i disegni della pittrice mozambicana Bertina Lopes l'impreziosiscano felicemente, le cure grafiche sono più apparenti che sostanziali: è triste incontrare, infatti, numerosi refusi e la felice disposizione dei testi ad effetto «farfalla» (il testo originale sulla pagina sinistra è allineato al margine destro, mentre la traduzione sulla pagina destra è allineata al margine sinistro) è spesso asimmetrica, a causa o di semplici sviste di interlinea, o (ed è il più delle volte) del mancato rispetto della divisione dei versi nella traduzione. Le poesie «Ode a uma carga...» (p. 98) e «Subida» (p. 76), infine, risultano inutili di un verso nella traduzione.

Negli anni 60 Joyce Lussu dava alle stampe, benché senza il consenso ed il parere del poeta, un volume di poesie di Craveirinha e contribuiva così alla diffusione di un poeta che con i suoi versi partecipava alla lotta per la sua Patria, il Mozambico – nonostante le traduzioni, che, in fondo, rappresentavano un elemento ‘marginale’ rispetto all’aspetto molto più importante di trattarsi di versi di uno scrittore incarcerato per motivi politici. Secondo un’ottica storico-culturale quella operazione risultava ragionevole e lodevole.

Ora Salazar è morto da 20 anni, il Portogallo fa parte della Comunità Europea, il Mozambico è un paese riconosciuto ed indipendente, il poeta è fuori di prigione da molto tempo, ed è stato da poco insignito, in Portogallo, di un premio letterario importante. Ormai è passata quell’epoca in cui, secondo le parole di Craveirinha, «era preciso que aparecesse qualquer coisa» (da *Jornal de Letras*, n. 375 cit.): un volume come questo edito adesso con le sviste, le cadute, gli stralalcioni che si sono indicati, non è certamente il modo migliore di divulgare oggi la sua poesia.

Valeria Tocco

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

a) Riviste

- Antropos*, Revista de documentación científica de la cultura, Barcelona-Madrid, nn. 126-127, 1991; n. 128, 1992.
- Aquipélago*, Revista da Universidade dos Açores, vol. XII, 1991.
- Cadernos de Estudos linguísticos*, Universidade Estadual de Campinas, n. 20, 1991.
- Caligrama*, Universitat de les Illes Balears, n. 4, 1991.
- Centroamericana*, Università di Milano, n. 2, 1991.
- Criticón*, Université de Toulouse Le Mirail, n. 5, 1991.
- Estudos*, ITAM, n. 26, 1991.
- Iberoamericana*, n. 42, 43/44, 1991.
- Il confronto letterario*, Università di Pavia, n. 15, 1991.
- Incipit*, Universidad de Buenos Aires, vol. X, n. 1, 1990.
- Journal of Hispanic Philology*, Florida State University, vol. XV, n. 2, 1991.
- Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, n. 5, 1991.
- Letras de Hoje*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, n. 85, 1991.
- L'Ordinaire Méxique Amérique Centrale*, Université de Toulouse-Le Mirail, n. 135-136, 1991.
- Pucara*, Universidad de Cuenca, n. 10, 1991.
- Quaderni Ibero-america*, vol. IX, 1991.
- Quadrant*, Université Paul Valéry, Perpignan, n. 8, 1991.
- Revista da Faculdade de Letras*, Univ. de Lisboa, n. 12, 1989.
- Strumenti Critici*, Bologna, n. 167, 1991.

b) Libri

- AA.VV., *Guide Bibliografiche: Letterature iberiche*, a cura di S. Arata, introduzione di C. Samonà, Milano, Garzanti, 1992.
- AA.VV., *La narrativa de Isabel Allende. Claves de una marginalidad*, Edition de A. Castillo de Berchenko, Perpignan, Centre de Recherches Ibériques et Latino-Américaines, 1990.
- AA.VV., *Miscel.lània entorn de l'obra del pare Miquel Baillori*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1991.

- T. Alfieri, *Sirenas por supuesto*, Buenos Aires, Ediciones Ultimo Reino, 1991.
- J. Amado, *Bahia*, traducción de E. Grechi, ilustraciones de P. Giancotti, Milano, Garzanti, 1992.
- M. Arteche, *Tercera antología*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1991.
- J. Basañez, *Unamuno y Baroja*, Bilbao, Ekin, 1991.
- V. Beltrán, *El estilo de la lírica cortés. Para una metodología del análisis literario*, Barcelona, PPU, 1990.
- A. Broch, *Literatura catalana dels anys vuitania*, Barcelona, Edicions 62, 1991.
- B. Ciplijauskaite, *Novísimos postnovísimos clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid, Editorial Orígenes, 1991.
- T. Cirillo, *Plurilinguismo in commedia: B. de Torres Naharro e G.B. Della Porta*, Napoli, Morano Editore, 1992.
- R. Darío, *El oro de Mallorca*. Edición, introducción y notas de C. Meneses, Humanes, Pastor, 1991.
- G. della Croce, *Cantico spirituale*, a cura di N. von Prellwitz, Milano, Rizzoli, 1991.
- V.L. de Oliveira, *Geografie d'ombra*. Prefazione di L. Stegagno Picchio, Spinea, Fonèma Edizioni, 1989.
- T. Fernández, *La poesía hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, Anaya, 1991.
- L. Landero, *Giochi tardivi*, traducción de G. Guadalupi, Milano, Feltrinelli, 1991.
- A. López García-R. Morant, *Gramática femenina*, Madrid, Cátedra, 1991.
- C. Pailler, *Mitos primordiales y poesía fundadora en América Central*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1989.
- R. Payró, *Viejos y nuevos cuentos de Pago Chico*, selección, introducción y glosario de L. Tam, Roma, Bulzoni, 1991.
- M.R. Saurín de la Iglesia, *Manuel Pardo de Andrade y la crisis de la Ilustración (1760-1832)*, La Coruña, Galicia Editorial, 1991.
- P.E. Taviani, *Cristóbal Colón. Dos polémicas*, Madrid, Nueva Imagen, 1991.
- N. von Prellwitz, *La saggezza dei mistici spagnoli*, Parma, Guanda, 1990.
- A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, pieza escénica, Edición y presentación de M. Ezquerro, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991.

PUBBLICAZIONI

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

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

RASSEGNA IBERISTICA

Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

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

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Direttore: Giuseppe Bellini

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

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

diretto da *Giuseppe Bellini*

Edizioni facsimilari:

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

Atti:

1 - *L'America tra reale e meraviglioso: scopritori, cronisti, viaggiatori*, a cura di G. Bellini; 2 - *L'impatto della scoperta dell'America nella cultura veneziana*, a cura di A. Caracciolo Aricó; 3 - *Il nuovo Mondo tra storia e invenzione: l'Italia e Napoli*, a cura di G. B. De Cesare.

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

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

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

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

1 - L. Zea, *Discorso sull'emarginazione e la barbarie*; 2 - D. Liano, *Literatura y funcionalidad cultural en Fray Diego de Landa*; 3 - AA.VV., *Studi di Iberistica in memoria di Alberto Boscolo*, a cura di G. Bellini; 4 - A. Segala, *Histoire de la Littérature Nahuatl*; 5 - AA.VV., *Cultura Hispánica y Revolución francesa*, edición al cuidado de L. Busquets; 6 - M. Cipolloni, *Il Sovrano e la Corte nelle «Cartas» de la Conquista*; 7 - P. Crovetto, *I segni del diavolo e i segni di Dio*.

“Memorie Viaggi e scoperte”:

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

LETTERATURE IBERICHE E LATINO-AMERICANE

Collana diretta da Giuseppe Bellini

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

21. Soria, G.: *Fernández De Oviedo e il problema dell'Indio*.
22. Fiallega, C.: *«Pedro Páramo»: un pleito del alma. Lectura semiótico-psicoanalítica de la novela de Juan Rulfo*.
23. Albònico, A.: *Il Cardinal Federico «americanista»*
24. Galeota Cajati, A.: *Continuità e metamorfosi intertestuali. La tematica del «diabolico» fra Europa e Río de la Plata*.
- 24 bis Scillacio, N.: *Sulle isole meridionali e del mare Indico nuovamente trovate*. Introduzione, traduzione e note a cura di Maria Grazia Scelfo Micci.
25. Regazzoni, S.: *Spagna e Francia di fronte all'America. Il viaggio geodetico all'Equatore*.
26. Galzio, C.: *L'altro Colombo. A proposito di El arpa y la sombra di Alejo Carpentier*.
27. Ciceri, M.: *Marginalia Hispanica. Note e saggi di ispanistica*.
28. Payró, R.J.: *Viejos y nuevos cuentos de Pago Chico*. Selección, introducción y glosario de Laura Tam.
29. Graña, M.C.: *La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX*.
30. Stellini, C.: *Escrituras y Lecturas: «Yo El Supremo»*.
31. Paoli, R.: *Tre saggi su Borges*.
32. Ferro, D.: *L'America nei libretti italiani del 700*.
33. Antonucci, F.: *Città/campagna nella letteratura argentina*.
34. Monti, S.: *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub*.

TRAMOYA: a cura di Ermanno Caldera

Teatro inedito de magia y «gran espectáculo»

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

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

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

Abbonamento annuale

Individui: US \$ 20.00

Istituzioni: US \$ 30.00

Numeri arretrati: US \$ 50.00 l'uno più le spese postali;

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

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

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

CANADIAN
JOURNAL
*of Italian
Studies*

dispositio

Revista Hispánica de Semiótica Literaria

Subscription, Manuscripts and Information:

Dispositio

Department of Romance Languages

University of Michigan

Ann Arbor, Michigan 48109

Finito di stampare nel mese
di luglio 1992
dalla tipografia «la casa della stampa»
Via Empolitana, 120/C
00019 Tivoli tel. 0774/25766

PUBBLICAZIONI APERIODICHE IN PRENOTAZIONE

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE E IBEROAMERICANE

diretti da Giuseppe Bellini, Maria Teresa Cattaneo e Alfonso D'Agostino
a cura dell'Istituto di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane
della Facoltà di Lettere della
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
ogni numero L. 15.000
sottoscrizione a tre numeri L. 40.000

.....

RASSEGNA IBERISTICA

diretta da
Franco Meregalli e Giuseppe Bellini
a cura del Dipartimento di Iberistica
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Venezia
ogni numero L. 15.000
sottoscrizione a tre numeri L. 40.000

.....

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

diretti da Giuseppe Bellini
a cura della Cattedra di Lingua e Letteratura ispano-americana
Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano
Sotto gli auspici del Consiglio Nazionale delle Ricerche
ogni numero L. 15.000
sottoscrizione a due numeri più un numero di "Centroamericana" L. 40.000

.....

CENTROAMERICANA

diretta da
Dante Liano
ogni numero L. 15.000
sottoscrizione a un numero più due numeri di
"Studi di Letteratura Ispano-Americana" L. 40.000