

# RASSEGNA IBERISTICA

---

45

Dicembre 1992

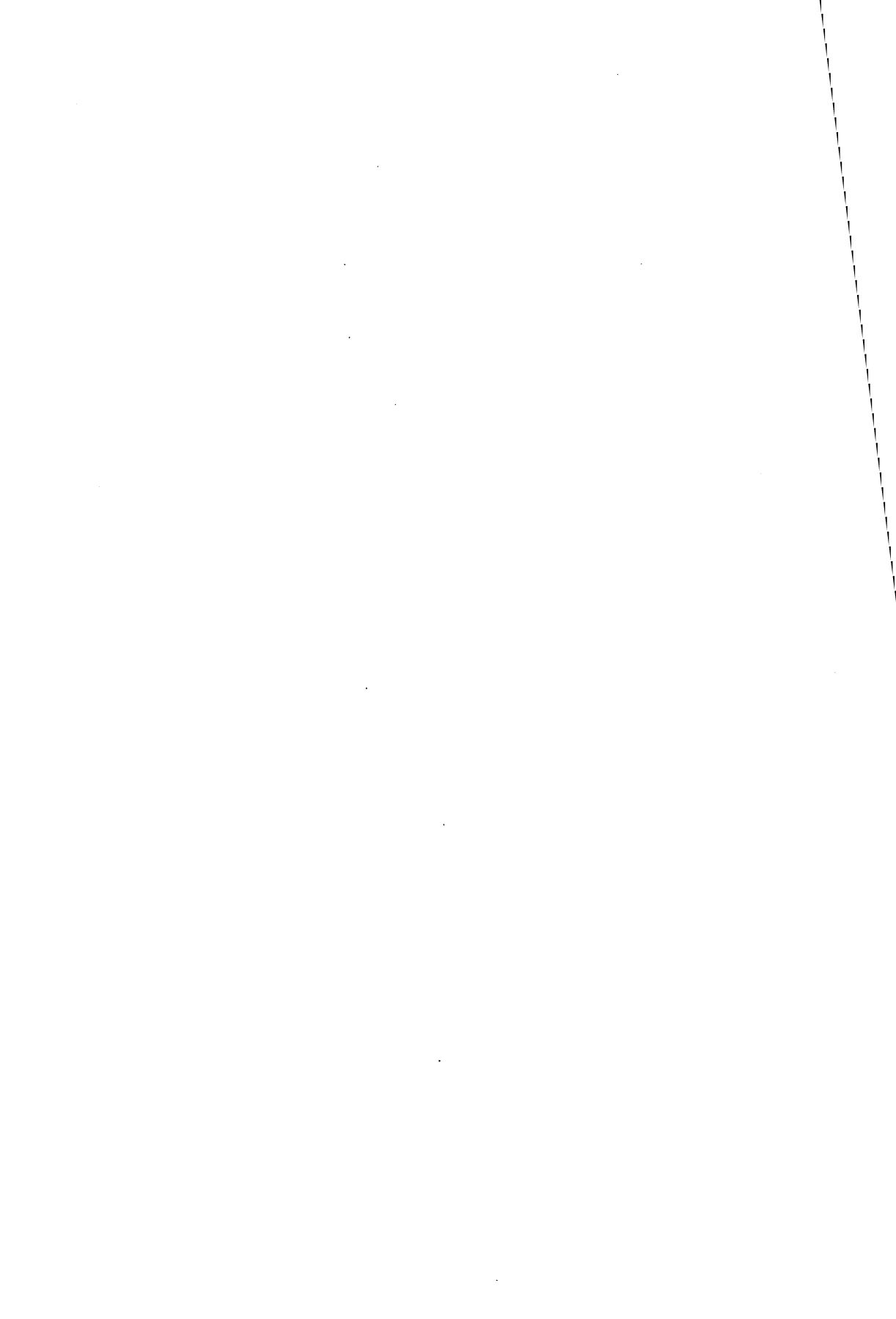
Silvana Serafin, <i>"Comentarios Reales": due mondi a confronto.....</i>	3
Giuseppe Bellini, <i>Neruda e le città del mondo: tra realtà e utopia .....</i>	23
Emilia Perassi, <i>Don Juan a Buenos Aires. Il destino tragico degli eroi. Intorno ad un racconto di Leopoldo Lugones .....</i>	47

I. Bosque, *Las categorías gramaticales* (R. Lenarduzzi), p. 57; L. Minervini, *Testi giudeospagnoli medievali* (T. M. Rossi), p. 60; L. Treves Alcalay, *Sefarad* (T. M. Rossi), p. 62; L. Imperiale, *El contexto dramático de "La lozana andalusa"* (F. Meregalli), p. 64; Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, ed. e introd. di M. T. Cattaneo (E. Pittarello), p. 66; P. Werle, *El Héroe. Zur ethik des Baltasar Gracián* (F. Gambin), p. 68; *La primera versión de "La vida es sueño de Calderón*, ed. crit., introd. y notas de J. M. Ruano de la Haza (F. Meregalli), p. 71; I. de Luzán, *Obras raras y desconocidas*, ed., estudio y notas de G. Carnero (G. Stiffoni), p. 72; L. Silvestri, *Falsi e prove d'autore: le leggende di Bécquer* (A. Scarsella), p. 75; C. Ruiz Arias, *Dolores medio* (E. Panizza), p. 76; J. Marías, *Corazón tan blanco* (E. Pittarello), p. 78.

J. Gil, *Miti e utopie della scoperta, Oceano Pacifico: l'epopea dei navigatori* (G. Bellini), p. 81; L. Cardoza, *Miguel Angel Asturias, casi novela* (J. Mejía), p. 83; P. Neruda, *Geografía infruttuosa* (G. Bellini), p. 87; H. Aridijis, 1492: *vita e tempi di Juan Cabezón di Castiglia* (G. Bellini), p. 88.

V. Spinelli e M. Casasanta, *Dizionario completo italiano-portoghese (brasiliiano) e portoghese (brasiliiano)-italiano* (G. Meo Zilio), p. 90; "DEDALUS", *Rev. Port. de literatura comparada* (P. Mildonian), p. 93; AA. VV., *Surrealismo/Abjeccionismo* (A. J. Castanho), p. 96; P. Laranjeira, *De letra em riste. Identidade, autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe* (M. G. Simões), p. 99; A. B. Baptista, *Em nome do apelo do nome* (R. Vecchi), p. 100.

*Bibliografia di Franco Meregalli*, p. 105.



SILVANA SERAFIN

*COMENTARIOS REALES:*  
DUE MONDI A CONFRONTO

1. Per comprendere totalmente il pensiero di un autore non si può prescindere dalle letture che più o meno ne hanno condizionato scrittura e scelte letterarie. A tale regola non sfugge nemmeno Garcilaso de la Vega<sup>1</sup>, la voce *mestiza*<sup>2</sup> più colta della cronachistica sul Nuovo Mondo. Evidente il debito da

<sup>1</sup> Nato in Perù nel 1539 da padre spagnolo, il capitano Garcilaso de la Vega, e da madre india, la principessa Chimpu Ocllo, viene educato a Cuzco da tutori spagnoli, quali Juan de Alcobaza e Juan de Cuéllar. (Egli porterà a lungo il nome di Gómez Suárez Figueroa, poiché il padre si rifiuta di contrarre matrimonio). Dopo avere viaggiato per tutto il Perù, verso il 1560 parte per la Spagna, dove vive a Madrid fino al 1536. Verso il 1570 si ritira a Cordova, città in cui inizia a scrivere le sue opere: *Genealogía de Garcí Pérez de Vargas* (1596), in cui descrive la grandezza dei suoi avi, *Historia del adelantado de Soto, gobernador y capitán de la Florida y de otros caballeros españoles e indios* (1605), considerata l'introduzione ai *Comentarios Reales* (1609) e alla *Historia General del Perú* (1616).

<sup>2</sup> All'epoca, essere *mestizo* rappresentava motivo di rifiuto sia per gli spagnoli, sia per gli *indios*, anche se di nobili natali e nonostante l'educazione occidentale loro impartita. Mentre i primi temono di perdere potere, considerato il numero sempre maggiore di meticci che si affermano non soltanto nei campi letterari (ad esempio: Juan de Betanzos, Blas Valera, oltre naturalmente Garcilaso) ma anche socio-economici, i secondi manifestano un disprezzo visibile anche nei ceti meno abbienti. Qui, i meticci conducono un'esistenza assolutamente identica negli stenti e nei sacrifici a quella degli *indios*, senza potere dividere con loro l'"orgoglio" di razza; al contrario essi sono una testimonianza palpabile del nemico. Lo stesso Garcilaso risente della contraddizione insita nella propria situazione come testimoniano i *Comentarios Reales*, anche se nell'opera l'elemento indigeno e quello spagnolo convivono "armoniosamente", per usare l'espressione di C.M. Cox (*Utopía y realidad en el Inca Garcilaso*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1962, p. 32). Tuttavia, evidente è la propensione per la cultura materna come confermano le seguenti affermazioni dell'autore, orgoglioso del suo essere meticcio: "A los hijos de español y de india o de indio y española, no se llaman mestizos, por decir que somos mezclados de ambas naciones; fue impuestos por los primeros españoles que tuvieron hijos las indias, y por ser nombres impuestos por nuestros padres y por su significación, me lo llamo yo a boca llena, y me honro con él; aunque en Indias si a un de ellos le dicen 'es un mestizo' lo toman por menosprecio" (Garcilaso de La Vega, *Comentarios Reales*, Lima, Librería Internacional del Perú, 1959, p. 566).

lui contratto con i classici (Platone, Aristotele, Tucidide, Ovidio, Seneca) e gli autori italiani (Dante, Petrarca, Boccaccio, Bembo, Ariosto, Boiardo, Tasso, ...)³. La sua prima fatica letteraria riguarda proprio la traduzione dall'italiano dei *Dialoghi d'Amore* di Jeudah Abarbanel, meglio conosciuto con il nome di Leone Ebreo, pubblicata nel 1590 e considerata ancora oggi, secondo quanto afferma il Bellini «la migliore versione castigliana dell'opera»⁴.

Poche in compenso sono le letture di opere spagnole, limitate a *La Celestina* di Fernando de Rojas, alla prima parte del *Guzmán de Alfarache* di Mateo Alemán e a una *Compilación* de Juan de Mena⁵. Egli è particolarmente attratto dalla cronachistica sul Nuovo Mondo: Gómara, Zárate, Oviedo, Cieza de León, Acosta, ma soprattutto Blas Valera⁶ e Diego Fernández, il Palentino⁷ divengono punti di riferimento costante. Questo disinteresse, sia pure a livello inconscio, può essere inteso come una forma di rifiuto della cultura ispanica, mentre rafforza l'adesione al mondo materno, soffuso di antichi misteri, di suggestioni favolistiche e di grandiosità storiche. È il ricordo del passato incaico a fargli superare la delusione provata durante il soggiorno di studio all'univer-

³ Cfr. A. MIRÓ QUESADA, *Italia en el Inca Garcilaso*, in *El Inca Garcilaso y otros estudios garcilasistas*, Madrid, Cultura Hispánica, 1971; J. DURÁN, *La biblioteca del Inca*, "Nueva revista de Filología Hispánica" II, 3, 1949, pp. 239-264. Aggiunte sono state apportate successivamente da B. Migliorini e da G.C. Olscki, *Sobre la biblioteca del Inca*, "Ivi", III, 2, 1949; G. BELLINI, *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1982, dove si legge: «Garcilaso è permeato intimamente della cultura del Rinascimento che si riflette direttamente nella sua opera; lettore degli storici greci e latini lo era anche di Dante, del Petrarca, del Boccaccio, del Bembo, dell'Ariosto, del Boiardo, del Tasso e ancora dell'Aretino, del Ficino, del Giraldo, del Dolce, del Franco, tutti autori presenti nei suoi scaffali. Del Petrarca possedeva almeno quattro libri, del Boccaccio tre, la *Caduta dei principi*, il *Filocolo*, il *Laberinto d'Amore*, in due copie, e poi opere di Marsilio Ficino – non identificate –, la *Istituzione di tutta la vita dell'uomo nato nobile*, *Della istituzione morale* e "Comedias" di Alessandro Piccolomini, "El Cortesano, Dos cuerpos", di Baldassar Castiglione, i *Ragionamenti* di Pietro Aretino, "Sabonarola", "Cartas del Taso", "El Bembo" – forse gli *Asolani* –, poemi cavallereschi (una copia dell'*Orlando innamorato* del Boiardo, due dell'*Orlando furioso* dell'Ariosto, il *Palmerino d'Oliua* del Dolce), "Rimas de diversos autores", "Diálogos de Nicolao Franco", le *Cento novelle* di Giovanni Battista Giraldo, le *Eleganze della lingua toscana e latina* di Aldo Manuzio, un gruppo di "Libros italianos" non specificati, opere di Paolo Manuzio e di Andrea Fulvio" (p. 33).

⁴ *Ivi*, p. 32.

⁵ Cfr. A. MIRÓ QUESADA, *Prólogo* a G. de la Vega, *Comentarios Reales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976, p. 37.

⁶ Dell'opera di Blas Valera *Historia Occidentalis* egli ha recuperato alcuni frammenti andati perduti dopo il saccheggio di Cadice, operato dagli inglesi nel 1596 (cfr., F. ESTEVE BARBA, *Historiografía indiana*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 465-468).

⁷ Gli ultimi tre libri della seconda parte dei *Comentarios Reales* sono uno studio critico dell'opera del Palentino. Ed è proprio sugli errori che insiste Garcilaso, spaventato dalla falsa visione che viene proposta relativamente al comportamento di suo padre durante la battaglia di Huarina (*Ivi*, p. 27).



sità di Salamanca, quando la distanza, non solo materiale, ma soprattutto spirituale che lo separa dagli affetti più cari e l'ostilità della gente che vede in lui il "diverso", sono motivi di costante e di struggente nostalgia.

Una dualità, quella di Garcilaso, mai dialettica in quanto componente imprescindibile del suo essere ora indio, ora spagnolo. Parafrasando Barrenechea, possiamo affermare che il cronista "se sentía español en India e indio en España"<sup>8</sup>. Questo conflitto interiore si concretizza nei *Comentarios Reales* con una netta divisione: nella prima parte è evidente la spiritualità india<sup>9</sup> e nella seconda si coglie l'eredità paterna, mediata dall'intenzione di conciliare le due razze e le due culture. Proprio nell'esaltazione del passato incaico e contemporaneamente dei conquistatori spagnoli, nella presentazione di una società ideale come quella incaica in netta contrapposizione con la corruzione spagnola, si coglie la mediazione.

Lungi dal volere proporre soluzioni di carattere sociale, data l'assoluta mancanza di speranza per il futuro, Garcilaso si rifugia in quel mondo che i racconti dell'infanzia hanno glorificato e mitizzato, senza fare alcun riferimento più o meno diretto alla situazione indigena dell'epoca. Nella crisi totale delle istituzioni e dei valori, nell'allargarsi progressivo del dominio spagnolo, nel naufragare delle speranze di un rinnovamento possibile il pensiero politico di Garcilaso si concretizza nello spazio di due forme in un certo senso complementari: sconfitta della tradizione e dell'idea di progresso storico.

La disillusione dell'autore, conscio che sia la Spagna dei capitani valorosi, sia il mitico mondo degli *Incas* illuminati sono definitivamente scomparsi è riconoscibile verso la fine dei *Comentarios Reales*. Dopo la conquista, giunta ormai all'atto finale con la decadenza degli ultimi re a Vilcabamba, la morte crudele di Túpac Amaru I, inizia il nuovo ciclo storico della Colonia. Quest'uomo senza patria e senza certezze canta l'amore per la terra materna nell'illusione di rinverdire la grandezza di una civiltà, avvolta ormai nella nebbia dell'oblio. Sull'impianto storico, trattatistico e scientifico si inseriscono momenti più spiccatamente narrativi: imprese militari, accadimenti storici, tradizioni leggendarie aprono il varco a suggestioni epiche e favolistiche.

2. I *Comentarios Reales*, si compone di due parti intitolate rispettivamente:

– *Comentarios Reales, que trata el origen de los Incas, reyes que fueron del Perú, de su idolatría, leyes y gobiernos en paz y en guerra: de sus vidas y*

<sup>8</sup> R. PORRAS BARRENECHEA, *Cronistas del Perú*, Lima, San Martín y Cía, 1962, p. 313.

<sup>9</sup> Prescott afferma che l'opera in questione è una "emanación del espíritu indio" (Citato da C.M. COX, *Utopía y realidad en el Inca Garcilaso*, op. cit., p. 31); Menéndez Pelayo lo definisce "el libro más genuinamente americano que en tiempo alguno se ha escrito" (Citato da A. MIRÓ QUESADA, *Prólogo a G. de la Vega, Comentarios Reales*, op. cit., p. 27).

*conquistas y de todo lo que fue aquel Imperio y su República antes que los Españoles pasaron a él;*

– *Historia General del Perú. Trata del descubrimiento dél; y como lo ganaron los Españoles. Las guerras civiles que hubo entre Almagro y Pizarro; sobre la partija de la tierra. Castigos y levantamientos de tiranos; y otros sucesos particulares que en la Historia se contienen.*

Mentre la prima parte, iniziata nel 1586, viene pubblicata a Lisbona nel 1609 da Pedro Crasbeeck, la seconda vede la luce per volontà della vedova di Andrés Barrera<sup>10</sup>, nel 1617, esattamente un anno dopo la morte dell'Inca, avvenuta a Córdoba.

Molteplici sono le differenze tra le due parti, che come si può notare dal titolo, affrontano tematiche diverse: nella prima l'autore cerca di costruire le origini mitiche dei suoi antenati, ad iniziare dai fondatori Manco Cápac e Mama Oclo, esperti nell'arte della guerra, ma anche abili governanti in tempo di pace. Usi e costumi delineano la fisionomia di una società ideale, quasi utopica, basata su regole rigide e severe, ma perfettamente idonea a mantenere l'equilibrio organizzativo di tutto il Towantinsuyu: lavoro collettivo, rispetto delle leggi, tolleranza politica e religiosa.

La ricostruzione storica di una civiltà che non ha lasciato alcuna testimonianza scritta del suo passaggio, affidato alla memoria e alla fantasia degli anziani. A ridosso di un'ideologia che preme sul materiale raccolto si scoprono, rispecchiati e autenticati dagli antichi, i fondamenti etici di un popolo.

Al cronista il compito di completare notizie faticosamente raccolte, di ordinarle per luogo e per tempo, di interpretare e di commentare i vocaboli, portando a termine con perizia ciò che nell'attualità viene definita una vera e propria inchiesta<sup>11</sup> conoscitiva di informazione storica attratta, in special modo, dall'antichità anche classica e volta a tesaurizzare i documenti più vari: notizie e dati eruditi, leggende, aneddoti, detti memorabili.

In effetti egli utilizza in primo luogo informazioni, che si rivelano preziose, di parenti e di amici con i quali mantiene una fitta corrispondenza anche dalla Spagna. Tutto questo materiale sarà in seguito verificato e completato con le testimonianze dei cronisti, suo costante punto di riferimento. Un esempio significativo a tale riguardo sono gli ultimi tre libri basati sulle omissioni e sugli equivoci del Palentino, ossia di Diego Fernández.

Nella seconda parte, sono evidenziati: le imprese degli spagnoli (soprattutto di Pizarro, di Almagro, di Carvajal e del genitore, Garcilaso de la Vega), la passività degli *Indios* all'arrivo dei conquistatori, la morte di Atahualpa, le

<sup>10</sup> Cfr. C.M. Cox, *Utopía y realidad en el Inca Garcilaso*, op. cit., p. 31.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 77.

guerre fra Almagro e Pizarro, gli avvenimenti che hanno determinato la fine e la decadenza degli ultimi *Incas*, ritiratisi a Vilcabamba nel tentativo di creare l'impero del Sole. Il cronista costretto a raccogliere testimonianze, relative alla propria epoca, dagli stessi soldati spagnoli, i quali fanno riferimento a una serie interminabile di battaglie e di lotte che finiscono, inevitabilmente, con la morte violenta di un personaggio importante (ad esempio quella di Atahualpa, di Pizarro o di Almagro). Ciò contrasta nettamente con la fluidità narrativa che caratterizza la prima parte in cui, per evitare noiose descrizioni, Garcilaso alterna, alla narrazione della conquista e delle leggende affascinanti, la presentazione di una quotidianità basata sulla spontanea accettazione di un assetto di valori religiosi. Essa è colta nell'immediata ricchezza delle sue articolazioni (necessità di sopravvivenza fisica e fantastica), degli aneddoti e delle notizie interessanti. Un raccontare partecipato, in quanto l'autore elabora credenze collettive, comunica oggetti di interesse diffuso.

La fama dei *Comentarios Reales* si diffonde rapidamente e a lungo nel tempo, grazie anche all'implicito messaggio di ribellione che ispira la rivolta del 1780<sup>12</sup>, capeggiata da José Gabriel Condorcanqui, più noto con il nome di battaglia di Túpac Amaru II. Molto probabilmente ciò risveglia i peruviani dal lungo letargo in cui sono sprofondata, inducendoli a riflettere sulla possibile nascita di uno stato autonomo.

In seguito alla ribellione la Spagna considera i *Comentarios Reales* una minaccia per la sicurezza del vicereame: le velate allusioni ad un felice tempo passato e perduto e l'audace problematica che si rapporta al potere in termini di smascheramento, possono provocare ulteriori disordini. Una storia intesa come racconto di una destrutturazione che fissa le grandi cesure e invita a riconoscere l'irrompere di un destino nuovo: periodizzazione come riconoscimento della catastrofe. Il discorso poggia su una valutazione positiva della condizione di partenza, ovvero la situazione incaica precedente alla conquista spagnola, sull'assunto che la statica di un sistema complesso come

<sup>12</sup> Tale rivolta, propagatasi per gran parte del Perù, si conclude con una terribile sconfitta, data l'ingenuità con cui sono portate a termine le operazioni militari: il 18 maggio 1781 José Gabriel Condorcanqui viene giustiziato con tutti i familiari, dopo avere rifiutato la proposta del vicerè Toledo di lasciare Vilcabamba e di andare a vivere tra gli spagnoli (Cfr. *Ivi*, p. 44). Garcilaso presenta la scena in cui l'*Inca* affronta la morte con estremo coraggio e dignità, come si coglie dal seguente brano: “[...] luego le cortaron la cabeza al inca el cual recibió aquella pena y tormento con el valor y la grandeza de ánimo que los Incas y todos los indios nobles suelen recibir cualquier inhumanidad y crueldad que les hagan, como se habrán visto alguna en nuestra historia de la Florida, y en esta, y otras en las guerras que en Chile han tenido y tienen los indios Araucos con los Españoles [...]”. (G. DE LA VEGA, *Los Comentarios Reales*, Edición y estudio de P. Carmelo Sáenz de Santa María, in *BAE* 135, Madrid, Atlas, 1960, p. 171).

quello incaico poggiava sull'equilibrio delle parti. Alla descrizione degli avvenimenti si alterna, con discrezione, la valutazione soggettiva nella forma classica della digressione, del ritratto e del discorso: le digressioni oppongono andamento strutturale diegetico, i ritratti imbrigliano giudizi in studiati sistemi di opposizione, i discorsi sono usati come soluzioni formali per sintetizzare situazioni.

Pertanto, con *cédula* reale del 21 aprile 1782, viene ordinato ai viceré di Lima e di Buenos Aires di requisire tutti gli esemplari dell'opera in circolazione. Medesima valenza politica viene riconosciuta dal generale San Martín che nei *Comentarios* individua un supporto indispensabile alle lotte indipendentiste, come ben evidenzia Ricardo Rojas nel prologo all'edizione del 1943<sup>13</sup>.

Probabilmente lo spirito con cui Garcilaso scrive l'opera è soltanto quello di diffondere gli splendori del passato incaico, dato che il pubblico, destinatario del testo, è il popolo spagnolo. Le intenzioni del cronista sono dichiarate esplicitamente nel prologo alla seconda parte dell'opera: «[...] Por tres razones entre otras señores míos escribí la primera y la segunda parte de los *Comentarios Reales* de estos reinos del Perú. La primera por dar conocer al universo nuestra patria gente y nación no menos rica al presente con los tesoros de la sabiduría y ciencia de Dios [...] El segundo respeto y motivo de escribir esta historia fue celebrar las grandezas de los heróicos españoles que con su valor y ciencia militar ganaron para Dios, para su rey y para sí aqueise rico imperio cuyos nombres dignos de cedro viven en el libro de la vida y vivirán inmortales en la memoria de los mortales [...]. La tercera causa de haber tomado entre mano esta obra ha sido lograr bien el tiempo con honrosa ocupación y no malograrlo con ociosidad [...]»<sup>14</sup>.

Far conoscere il proprio paese, entrato ormai nell'orbita del mondo occidentale, sembra essere la meta ultima di Garcilaso che, parallelamente, dà risalto alla conquista spagnola, intesa come il mezzo più diretto per la diffusione della fede cattolica<sup>15</sup>. Una civiltà, quella incaica, per molti versi simile a quella greca e a quella latina: l'unico aspetto che la differenzia è dato dalla mancanza di tradizione scritta. Ciò, naturalmente, non equivale ad assenza di memoria storica, in quanto gli avvenimenti più importanti venivano datati e registrati per mezzo degli ormai famosi *quipus*.

<sup>13</sup> Cfr. C. SÁENZ DE SANTA MARÍA, *Estudio preliminar* in *Ivi*, vol. 132, p. LXII.

<sup>14</sup> *Ivi*, vol. 134, pp. 11-13.

<sup>15</sup> Sulla fede di Garcilaso, Valcárcel afferma che l'Inca ammira gli aspetti del candore e dell'innocenza primitiva della religione cattolica. Per tale motivo egli ha in grande considerazione Francisco de Asís (L. VALCÁRCEL, *Garcilaso el Inca visto desde el ángulo indio*, Lima, Imprenta del Museo Nacional, 1939, p. 28).

Importante è il contributo storico-archeologico del cronista, che conoscendo perfettamente entrambe le lingue, quechua e spagnola, non è soggetto a mediazioni di sorta, sempre in grado di comprendere ciò che gli viene detto, ovviando a tanti errori che altri cronisti, prima e dopo di lui, non sono stati in grado di evitare. Come mezzo dialettico di filologia e di filosofia, la storia, in questo caso, indaga in presa totale i meccanismi di struttura delle società umane, nel tempo.

Secondo la migliore tradizione cronachistica, anche l'Inca è sensibile unicamente a ciò che vede personalmente o che fonti dirette gli comunicano con sicura attendibilità. Per questo egli polemizza con Góngora, a proposito di alcune informazioni su Cristoforo Colombo spiegando: «[...] Yo quise añadir esto poco, que faltó de la relación de aquel antiguo historiador que como escribió lejos de donde acaecieron estos casos, le dijeron muchas cosas de lo que pasaron imperfectas, y yo las oí en mi tierra a mi padre y a sus contemporáneos»<sup>16</sup>.

Tuttavia, per Garcilaso ogni cronista ha un interesse e una importanza propria ed intrinseca: di Cieza de León apprezza il talento descrittivo, di Gómara e di Zárate la concreta e oggettiva interpretazione degli avvenimenti, di Blas Valera condivide la medesima interpretazione dei fatti e il concetto dello stato incaico come organizzazione politica ed economica ideali, di José de Acosta ammira l'interesse per le scienze naturali e per gli usi e costumi degli *indios*. Per tale motivo egli viene, a torto, accusato, poiché sono sempre esplicite le fonti delle sue citazioni.

La passione del cronista per la filologia e per l'etimologia è di notevole valore, poiché entrambe danno la possibilità al lettore di penetrare una realtà linguistica altrimenti inaccessibile. In effetti, per Garcilaso la completa comprensione di un idioma è il modo più diretto per interpretare una cultura, una civiltà. Per questo egli va alla radice delle parole, ne cerca il significato profondo, l'uso metaforico, compara il *quechua* allo spagnolo o al latino, con scrupolosità scientifica.

Un esempio in tal senso sono le spiegazioni sull'etimologia dei nomi, siano essi riferiti a dèi o a re. Di Pachacamac, il dio invisibile e sconosciuto, maggiormente adorato, dopo il Sole, egli scrive: «Pacha significa mundo, universo, camac es el participio presente del verbo cama que es animar, el cual verbo se deduce del nombre cama, que es ánima. Pachacamac quiere decir el que anima al mundo, el que hace con el universo lo que ánima con el cuerpo»<sup>17</sup>; di Manco Cápac: «Capac quiere decir rico no de hacienda sino de ánimo, de

<sup>16</sup> G. DE LA VEGA, *Comentarios Reales*, vol. 133. op. cit., p. 10.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 42.

mansedumbre, piedad, clemencia»<sup>18</sup>; di Lloque Yupanqui: «Lloque significa izquierdo e Yupanqui es verbo y habla de la segunda persona del futuro imperfecto del indicativo modo, número singular e quiere decir contarás y en solo el verbo dicho así absolutamente encierran y cifran todo lo que de un príncipe se puede en buena parte, como decir contarás sus grandes hazañas, sus excelentes virtudes, su clemencia piedad y mansedumbre»<sup>19</sup>.

Tutto ciò contribuisce a dare all'opera letteraria valenza scientifica, inserendo la storia in contesto umano ben preciso. D'altra parte Garcilaso, proprio per questo tipo di curiosità, comprovata da ulteriori intuizioni, si colloca in piena cultura rinascimentale. Già dalle prime pagine dei *Comentarios*, il lettore si trova dinnanzi a interrogativi di questo tipo: «si el mundo es llano o redondo, si es habitable toda la tierra»<sup>20</sup>, evidente espressione di un'ansia di conoscenza, alimentata dalle nuove scoperte scientifiche. Garcilaso cercherà delle risposte trattando problemi di ordine geografico, storico e scientifico in senso lato. Dopo avere descritto il Perù fisico e dopo una lunga disquisizione sull'origine del nome, egli presenta i primi abitanti «poco mejores que bestias mansas y otros muchos peores que bestias bravas»<sup>21</sup> e tutti «perecían en las tinieblas de la gentilidad y de la idolatría tan bárbara y bestial y además practicaban ritos caníbales»<sup>22</sup>.

Il fatto che Garcilaso tratti i popoli anteriori o contemporanei agli *incas* in maniera assolutamente negativa, senza nascondere, anzi mettendone in risalto le qualità più deteriori (sacrifici umani e riti antropofagi<sup>23</sup>) è sintomo evidente dell'inferiorità culturale precedente.

Tuttavia, come è noto, gli *indios* stessi praticano crudeltà di ogni sorta. Un esempio per tutti, citato anche da Poma de Ayala, è il famoso *Capococha*, sacrificio di bambini offerti al dio Sole, durante la festa del *Inti Raymi*. Interessante riportare il giudizio di Garcilaso, a giustificazione delle accuse mosse dalla maggior parte dei cronisti al popolo incaico: «Los sacrificios que los incas ofrecieron al Sol fueron de muchas y diversas cosas, como animales domésticos grandes y chicos [...] de manera que en los sacrificios fueron los Incas casi o del todo semejante a los indios de la primera edad<sup>24</sup>, sólo se diferenciaban

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>22</sup> *Ivi*.

<sup>23</sup> A questo proposito egli si riferisce particolarmente ai Pasau e ai Chirihuana che erano soliti «desarrallar cautivos y con sus pellejos cubrían sus cajas de atambor para amedentar sus enemigos» (*Ivi*, p. 20), oltre a mangiare la carne dei morti e a bere il loro sangue.

<sup>24</sup> Secondo Garcilaso la storia del Perù si sviluppa in tre tappe fondamentali: nella prima età la popolazione barbara, allo stato naturale, adora ciò che è visibile; nella seconda

en que no sacrificaban carne ni sangre humana como muerte, antes lo abominaron y prohibieron como el comerla, y si algunos historiadores lo han escrito fue porque los relatores los engañaron por no dividir las edades y las provincias, donde se hacía los semejantes sacrificios de hombres, mujeres y niños. Yo soy testigo de haber oído vez y veces a mi padre y a sus contemporáneos cotejando las repúblicas de México y Perú, hablando en este particular de los sacrificios de hombre y de comer carne humana, que loaban tantos a los Incas del Perú porque no tuvieron ni consintieron cuanto abominaban a los del México»<sup>25</sup>.

Naturalmente di parte è il giudizio di Garcilaso, il cui fine è l'esaltazione di una cultura "esemplare", in grado di portare la luce in quel mondo tenebroso, grazie soprattutto all'intervento del dio Sole e del dio Pachacamac. Il riferimento alla religione è intenzionale, in quanto gli *Incas* avrebbero il grande merito di avere preparato la popolazione al monoteismo e all'accettazione della fede cattolica. A differenza degli altri cronisti, l'autore presenta gli antichi peruviani credenti in un unico dio; significative sono le seguenti affermazioni: «Los españoles aplican otros muchos dioses a los Incas por no saber dividir los tiempos y las idolatrías de aquella primera edad y las de la segunda, y también por no saber pedir y recibir la relación de los indios; de cuya ignorancia ha nacido dar a los Incas muchos dioses [...]»<sup>26</sup>.

Il Sole è il fulcro vitale, attorno al quale ruota l'intera società, ma esiste, ribadisce Garcilaso, la presenza di Pachacamac, dio per molti aspetti simile a quello cristiano, a tal punto che nella seconda parte dell'opera Sayri Túpac, erede al trono di Manco Yuca, prima di morire invoca Pachacamac come il solo ed unico dio in grado di liberare gli *Indios* dalla barbarie. Vediamo come l'autore propone tale divinità: «[...] además de adorar al Sol por dios visible a quien ofrecieron sacrificios e hicieron grandes fiestas, los reyes incas y sus amautas que eran los filósofos rastrearon con lumbre natural el verdadero dios y nuestro Señor que crió el cielo y la tierra como adelante veremos en los argumentos y sentencias que algunos de ellos dijeron de la divina majestad, al cual llamaron Pachacamac [...]. Tuvieron en mayor veneración que el Sol al Pachacamac, no osaban tomar su nombre en la boca [...]. Preguntando quién era el Pachacamac decían que era el que daba vida al universo y le sustentaba pero que no le conocía porque no le había visto y que por eso no le hacía

età, caratterizzata dall'adorazione di ciò che è invisibile, nasce e si sviluppa la civiltà incaica; nella terza, con la Colonia, si diffonde la cultura cristiana.

<sup>25</sup> G. DE LA VEGA, *Comentarios Reales*, vol. 133. op. cit., p. 54.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 47.

templos ni le ofrecían sacrificios, mas que lo adoraban en su corazón esto es mentalmente y le tenían por dios no conocido»<sup>27</sup>.

Il culto del dio si diffonde in tutto l'impero dove «habían de adorar más al dios Pachacamac por supremo dios y señor y al Sol por el bien que hacía a todos y a la luna y a las estrellas»<sup>28</sup>. Tuttavia, Garcilaso ammette la presenza anche del dio Viracocha, ma si affretta a precisarne la secondarietà: «Este es el dios fantástico Viracocha que algunos historiadores dicen que los indios tuvieron por principal dios y en mayor veneración que al sol; siendo falsa relación y adulación que los indios le hacen (agli spagnoli) para lisonjearlos diciendo que le diesen el nombre de su más principal dios. Lo cierto es que no tuvieron dios más principal que el sol, si no fue Pachacamac, dios no conocido, antes por dar deidad a los Españoles, decían que eran hijos del sol como lo dijeron del fantasma Viracocha»<sup>29</sup>.

Effettivamente, quando gli spagnoli arrivarono in Perú è noto che furono scambiati per i figli di Viracocha, inviati dal dio per punire le crudeltà di Atahualpa. Nel tentativo di dimostrare la buona disposizione degli *indios* per la religione cattolica, l'autore evidenzia alcuni simboli cristiani già conosciuti. Si riferisce, in modo particolare, alla croce: «Tuvieron los reyes Incas en el Cuzco una cruz de mármol fino de color blanco y encarcado que llaman Jaspe cristalino. Yo la dejé el año de mil quinientos y sesenta en la sacrestía de la iglesia catedral de aquella ciudad que la tenían colgada de un clavo, asida con un cordel entraba por un agujero que tenía hecho en lo alto de la cabeza [...]. Los Españoles ganaron aquella imperial ciudad e hicieron templo a nuestro sumo dios, la pusieron en el lugar que he dicho [...] y aficionaron a los indios a nuestra santa religión con sus propias cosas comparándolas con la nuestra, como fue esta cruz [...]»<sup>30</sup>.

Lo stesso comportamento degli *Incas* nei confronti dei popoli assoggettati "pacificamente", è indicativo dello spirito cristiano. Questo è quanto scrive Garcilaso in proposito: «Fue ley y mandado expreso del primer Inca Manco Cápac para todos los reyes sus descendientes que en ninguna manera derramasen sangre en conquista alguna que hiciesen si no fuese más no poder y que procurasen atraer los indios con caricias y beneficios y buena maña porque así serían amados de los vasallos conquistados por amor»<sup>31</sup>. Isolati sono i casi di crudeltà degli *Incas*; un esempio è individuabile nella sanguinosa ribel-

<sup>27</sup> *Ivi*, pp. 45-46.

<sup>28</sup> *Ivi*.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 98.



lione del popolo di Puna in cui Huayna Cápac si è visto costretto ad usare la forza e ad applicare la pena di morte.

In sostanza, il cronista presenta il governo incaico come quello di uno stato ideale la cui unità politica, religiosa e linguistica non ostacola la libera diffusione delle culture assoggettate<sup>32</sup>. Una società basata su solidi concetti di praticità e di dinamicità, poco incline a speculazioni di ordine filosofico: «De la filosofía natural alcanzaron poco o nada, porque no trataron de ella que como para su vida simple y natural no tuviese necesidades que les forzase a investigar y a rastrear los secretos de la naturaleza [...]»<sup>33</sup>. Poco più avanti l'autore ribadisce il concetto: «La astrología y la filosofía natural que los incas alcanzaron fue muy poca porque como no tuvieron letras, aunque entre ellos hubo hombres de buenos ingenios que llamaban amautas que filosofaban cosas sutiles [...] no pudiesen dejarlas escritas para que los sucesores los llevaran adelante perecieron con los mismos autores y así quedaron cortos en todas las ciencias»<sup>34</sup>. In cambio, apprezzata e sviluppata è la medicina, proprio perché strettamente collegata all'uso pratico.

D'altro canto la civiltà incaica, per struttura naturale, è fortemente legata alla terra, la cui lavorazione è intesa come rituale, pratica religiosa per mezzo della quale l'individuo si avvicina alla divinità.

La prima parte si conclude con l'apocalittico pronostico, relativo alla morte di Huayna Cápac e all'arrivo di un popolo nuovo che porterà gli *Incas* verso un'irreversibile catarsi: «[...] Aparecieron en el aire cometas temerosas y entre ellas una muy grande de color verde muy espantosa y el rayo que dijimos que cayó en casa de este mismo Inca y otros señales prodigiosos que escandalizaron mucho a los amautas [...] los cuales pronosticaron no solamente la muerte del Inca mas también la destrucción de su sangre real, la pérdida de su reino y otras grandes calamidades y desventuras [...]»<sup>35</sup>.

Lo stesso Huayna Cápac, prima di morire, vaticina un futuro funesto: «[...] pasados doce reyes de sus hijos vendrá gente nueva y no conocida en estas

<sup>32</sup> Di grande interesse culturale sono i riferimenti alle altre popolazioni presenti in Perù e nelle zone limitrofe. Dei Cañari l'autore offre la seguente descrizione: «Esta nación traía por divisa la cabeza tableada que en naciendo la criatura le ponían una tablilla en la frente y otra en el colodrillo y las ataban ambas y cada días iban apretando y yuntando más y más y siempre tenían la criatura echada de espaldas y no le quitaban la tablilla hasta los dos años. Sacaban las cabezas feísimas [...] Criaban por divisa los cabellos largos, recogíanlos todo en lo alto de la corona, donde los resolvían y los dejaban hechos un nudo. En la cabeza traían por tocado los más nobles y curiosos un aro de cedazo de tres dedos en alto. Por medio del aro echaban una trenzas de diversos colores [...]» (*Ivi*, p. 298).

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>34</sup> *Ivi*.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 354.

partes y ganará y sujetará a su imperio todos nuestros reinos y otros muchos [...] yo os mando que les obedezcais y sirvais como a hombres que en todo os harán ventaja, que su ley será mejor que la nuestra, y sus armas poderosas e invencibles más que las vuestras»<sup>36</sup>.

Si comprende facilmente il comportamento degli *Indios*, improntato ad una attesa che non ammette resistenza. Tuttavia, Garcilaso ravvisa in questi segnali la volontà della Divina Provvidenza che determina non solo il destino individuale, ma quello collettivo. Così i conquistatori appaiono liberatori che hanno finalmente interrotto la serie infinita delle crudeltà compiute da Atahualpa, la cui morte è il giusto castigo divino.

In questo orizzonte di pensiero Garcilaso sviluppa problemi appassionanti che vanno dalla mimesi umanistica in quanto investe non un fenomeno testuale, ma tutta la sfera emotiva dell'uomo, alla catarsi come processo antropologico di identificazione tra immagine e coscienza che contempla, al meraviglioso che presenta la magnificenza dell'inatteso, in modo sempre coerente alla logica casuale degli eventi.

3. *La Historia General del Perú* è dedicata alla Vergine Maria, il cui nome ispira a Garcilaso la seguente riflessione, improntata su reminescenze classiche: «La antigüedad consagraba las armas y letras a su Dios Palla a quien pensaba debérselas, yo con sumo culto y veneración consagro con armas españolas y mis letras miserables a la Virgen de Vírgenes, Belona de la iglesia militante, Minerva de la triunfante, creo le son por mil títulos debidas»<sup>37</sup>.

Il culto di Maria, madre di Cristo, vittoriosa su tutti i mali, di conseguenza sull'origine stessa del male, ossia sul demonio, trova rinnovato sviluppo in terra americana. Per la sua capacità di insegnare agli uomini, e quindi anche ai pagani, la via della salvezza e della liberazione da ogni idolatria, essa diviene lo stendardo che i missionari sventoleranno per convertire gli *Indios* alla religione cattolica, indubbiamente superiore a qualsiasi altro credo indigeno.

Per questo la maggior parte dei cronisti, compreso Garcilaso, usa ogni espediente letterario – metafore, comparazioni, aggettivi superlativi –, per decantare le virtù della Madonna e i miracoli da lei compiuti. Il ruolo di mediatrice fra gli uomini e la divinità diverrà sempre più esplicito, sempre caricato degli stessi stereotipi ancora vivi oggi e che hanno originato molteplici dispute e aspri dibattiti nel corso dei secoli, fino al 1854, anno in cui venne proclamato il dogma dell'Immacolata Concezione<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> *Ivi*.

<sup>37</sup> *Ivi*, vol. 134, p. 403.

<sup>38</sup> Cfr. I. MAGLI, *La Madonna*, Milano, Rizzoli, 1987, pp. 93-96.

La sua immagine, impressa per la prima volta sulla bandiera di Cristoforo Colombo, verrà venerata in una quantità sempre maggiore di santuari a lei dedicati costituendo un punto fermo per la cristianità. L'atteggiamento di Garcilaso nei confronti della Vergine Maria, la sua incondizionata devozione, si colloca pertanto all'interno di un contesto religioso-culturale che, sorto in Europa, si diffonde con la medesima forza in America, trasformandosi in veicolo potente per la conquista.

In questa seconda parte l'autore si avvale delle cronache di Gómara, di Zárate, del Palentino e di Valera, oltre a testimonianze dirette dei soldati spagnoli. Rispetto alla prima parte l'autore presenta un maggiore impegno storico che rivela rigore cronologico<sup>39</sup> nella presentazione di fatti e di avvenimenti del tutto assenti nei *Comentarios Reales*, in cui le diverse tematiche si sviluppano all'interno della narrazione assolutamente prive di riferimenti temporali, anche se ben collocate geograficamente<sup>40</sup>.

La *Historia General del Perú* composta di otto libri, inizia con l'esaltazione della figura di Pizarro e della sua famiglia e continua con la descrizione della situazione economica in Spagna anteriore alla conquista, con le prime esplorazioni nel Nuovo Mondo, i contatti preliminari con gli Incas Atahualpa, Manco Inca, Sayri Túpac, e finisce con la morte di Túpac Amaru I, barbaramente giustiziato per ordine del vicerè Toledo, che in tal modo annulla la speranza di un governo esclusivamente incaico.

Nella serie infinita di lotte, di battaglie tra *Indios* e spagnoli prima e tra spagnoli e spagnoli poi, sempre documentate con scrupolosità storica, non vi è spazio per la quotidianità o per il passato precolombiano. Appaiono soltanto i grandi avvenimenti compiuti dai conquistatori, tutti considerati veri e propri eroi. Soltanto il vicerè Toledo suscita la condanna aperta di Garcilaso. Nelle ultime pagine dell'opera, a proposito del ritorno in patria del vicerè, egli afferma: «La Católica Majestad larga y general relación de todo lo sucedido en aquel imperio y en particular de la muerte que dieron al príncipe Túpac Amaru, del destierro en que condenaron a sus parientes más cercanos, donde pecieron todos, recibió al visorrey y no con el aplauso que él esperaba, sino muy en contra. Y en breves palabras le dijo que se fuese a su casa que su Majestad no le había enviado al Perú para que matase reyes, sino que sirviese a reyes. Con esto se salió de la presencia real y se fue a su posada bien desconsolado del disfavor que no imaginaba [...]»<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Esatte sono le date relative alla morte di Atahualpa (1522), alla formazione del triumvirato composto da Francisco Pizarro, Diego Almagro, Hernando de Luque (1525) e alla presa di possesso da parte degli spagnoli di Tumbes e dell'isola di Puna (1531).

<sup>40</sup> Per esempio nomina oltre trecento città senza mai sbagliarsi sulla loro ubicazione.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 403.

Nel presentare la grandiosità della conquista, implicita è la giustificazione che trova validità nell'apostolato cattolico, nell'evangelizzazione voluta da Dio. Per tale motivo l'intera opera è permeata da segnali più o meno evidenti della Provvidenza che guida la mano degli spagnoli, sempre vittoriosi sugli *Indios*.

Emblematico è l'episodio accaduto a Pedro de Candia inviato da Pizarro ad esplorare la zona circostante Túmbez. Giunto in un villaggio, gli indigeni gli aizzano contro due bestie feroci le quali «viendo el señal de la cruz, que es lo más cierto se fueron a él perdida la fiereza natural que tenían, y como si fueran dos perros que él hubiera criado, le halagaron y se hecharon a sus pies. Pedro de Candia considerando la maravilla de Dios Nuestro Señor se bajó a traer la mano por la cabeza y lomos de los animales y les puso la cruz encima, dando a entender que la virtud de aquella insignia amansaba y quitaba la ferocidad de las fieras; con lo cual acabaron los indios que era hijo del sol venido del cielo [...] Con esta creencia se fueron a él, y de común consentimiento le adoraron todos por hijo de su dios el sol y le llevaron a su templo que estaba aforrado todo con tablones de oro, para que viese como honraban a su padre en aquella tierra»<sup>42</sup>.

Anche in occasione della ribellione di Manco Inca, che dopo avere collaborato con gli spagnoli nella vana speranza di riottenere il suo impero, induce il popolo alla rivolta, si verificano due fatti miracolosi: «[...] Apareció en el aire Nuestra Señora con el niño Jesús en brazos con grandísimo resplandor y hermosura y se puso delante de ellos. Los infieles mirando aquella maravilla quedaron pasmados; sentían que les caía en los ojos un polvo, ya como arena, ya como rocío con que se les quitó la vista de los ojos que no sabían dónde estaban [...] y el apóstol Santiago apareció encima de un hermoso caballo blanco embrazada una adarga y en ella su divisa de la orden militar y en la mano derecha una espada que parecía relámpago»<sup>43</sup>.

Ed ancora, quando gli *indios* non riescono a bruciare il luogo dove erano alloggiati gli spagnoli, si scorge l'intervento divino: «Los indios habiendo notado que la noche que quemaron toda la ciudad no habían podido quemar el galpón donde se habían alojado los Españoles fueron a él a quemarlo de hecho [...] pegaronle fuego muchas veces y muchos días y todas las horas, ya de día y de noche, mas nunca pudieron salir con su intención [...]. Decían que el fuego había perdido su virtud contra aquella casa porque los Viracochas habían vivido en ella»<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 125.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 124.

Da qualsiasi punto si consideri la situazione la sconfitta degli *indios* risulta inevitabile: sia per gli uni sia per gli altri è la volontà divina a guidare gli eventi, a determinare i fatti.

Una particolare caratteristica della *Historia* è la presentazione dei personaggi, siano essi *Incas*, esaltati nelle loro imprese, ma anche considerati umanamente, con difetti e con qualità. Significativa è la trasformazione di Atahualpa, che da re crudele e senza scrupoli della prima parte, si converte in una figura patetica, timorosa del castigo divino, spesso codardo e pavido, rassegnato ad un destino ormai tracciato. Un'infinità di dubbi, infatti, scrive l'autore, «trajeron acobardado y rendido el bravo Atahualpa hasta su muerte, por los cuales ni resistió ni usó del poder que tenía contra los Españoles»<sup>45</sup>.

Garcilaso, nonostante tutto, ravvisa nel personaggio doti di intelligenza, di discrezione e di abilità, tanto che più di una volta prende le sue difese contro l'attacco indiscriminato dei cronisti. Ciò accade, ad esempio, nell'episodio in cui il padre domenicano Valverde spiega il messaggio cristiano ad Atahualpa ([...] Y la oración de Fray Vicente de Valverde fue muy áspera y seca; lo atestan también Juan de Oliva y Cristóbal de Medina, además la interpretación fue mucho peor»<sup>46</sup>) e conclusosi con il ben noto gesto dell'*inca* che getta a terra il Vangelo. Tale atto, interpretato come segno di disprezzo per la religione cattolica, viene così descritto da Garcilaso: «Lo que pasó fue que Fray Vicente de Valverde se alborotó con la repentina grita que los indios dieron y temió que no le hiciesen algún mal, y se levantó a prisa del asiento en que estaba sentado hablando con el rey y al levantarse soltó la cruz que tenía en las manos y se le cayó el libro que estaba puesto en su regazo y alzándolo del suelo se fue a los suyos dándole voces que no hiciesen mal a los indios, porque se había aficionado de Atahualpa viendo por su respuesta y preguntas la discreción y el buen ingenio que tenía [...]»<sup>47</sup>. Proprio in quel momento gli spagnoli sferrano l'attacco decisivo, conclusosi in una vera e propria carneficina e con la cattura di Atahualpa, il quale successivamente verrà ucciso: «[...] haciéndole cuartos [...] no se sabe donde lo echaron; creese entre los indios que se lo comieron de rabia. Acosta dice que lo quemaron»<sup>48</sup>. In queste parole non vi è alcuna difesa di Garcilaso per la fine dell'*Inca*, in quanto essa è il castigo giustamente pagato per le atrocità commesse e al quale Atahualpa con umiltà e rassegnazione non oppone resistenza.

Uguale passività di fronte alla morte inevitabile distingue anche Manco Inca, che da principio crede ingenuamente alle promesse dei conquistatori, poi

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 63.

simula amicizia e sottomissione per poter finalmente ribellarsi e cambiare così il corso degli eventi. Queste sono le parole pronunciate dall'Inca subito dopo la sconfitta: «Parece que visiblemente lo han contradicho el Pachacamac, y pues él no quiere que yo sea rey y no es razón que vamos contra su voluntad. Creo que a todos es notorio que si yo deseé y proveé restituirme mi imperio no fue tanto por reinar [...]. Ahora veo cumplida por entero la profecía de mi padre Huayna Cápac, que gentes no conocidas habían de quitarnos nuestro reino, destruir nuestra república y religión»<sup>49</sup>.

L'allusione alla profezia pone definitivamente fine ad ogni sogno di resurrezione. Come per Atahualpa, (la cui morte annunciata dall'apparizione di stelle grandi e piccole inseguite dalla stessa cometa minacciosa, «poco menos gruesa que el cuerpo de un hombre más largo de una pica»<sup>50</sup>, che in precedenza aveva annunciato la morte di Huayna Cápac), così per Manco Cápac sono gli spagnoli ad essere portatori della volontà divina. In effetti, come spiegare il coraggio e la forza di questi uomini, numericamente pochi, ma in grado di vincere con estrema facilità? «Hemos visto que tan pocos hombres se han defendido de tanto número de los nuestros, sin comer, ni dormir, ni descansar una hora, sino que cuando pensábamos que estaban muertos o rendidos se mostraban más fuertes y valorosos»<sup>51</sup>, commenta incredulo l'*Inca*, anche se questo è certamente il pensiero di Garcilaso. L'autore, infatti, non perde occasione per elogiare e per magnificare l'amor patrio, la fedeltà alle istituzioni, il rigore morale, principali virtù dei personaggi spagnoli, le cui imprese si connotano di ideali civili, sullo sfondo di una precisa situazione socio-politica. L'eroe per eccellenza è senza dubbio Francisco Pizarro, generoso, magnanimo e di animo nobile, che si stacca, sia pure di poco, da altri valorosi, quali Diego de Almagro, Gonzalo Pizarro, Vaca de Castro. Lo stesso Carvajal, nonostante le molte crudeltà commesse, è considerato uomo virtuoso. Da queste lodi sperticate e incondizionate risulta evidente il fine apologetico della *Historia*, che contrasta nettamente con l'atteggiamento critico dei *Comentarios*. Il sogno utopico di una società, – governata da re *Incas*, secondo gli antichi costumi –, nella quale possano convivere armoniosamente spagnoli, *indios* e meticci, è in fondo una speranza che non abbandonerà mai Garcilaso, incapace di accettare sia la terra del padre sia quella della madre, completamente mutate e irriconoscibili.

4. L'aspetto più interessante e originale dell'opera in esame è la particolare concezione storica in essa racchiusa. Soprattutto nella prima parte, in cui l'ele-

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 138.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 138.

mento favolistico e quello reale si compenetrano, vi è un esempio concreto di come la storia si nutra anche di leggende, nello sforzo immane di penetrare una realtà "diversa" che, al di là dei grandi eventi, nasconde una quotidianità altrettanto importante. Una storia fondata sui fatti, sulle verità delle fonti euristiche e una storia "intuita", in grado di rivelare i misteri arcani e le concezioni magiche dell'anima popolare. Essa, conducendo il lettore nell'intimità di un mondo leggendario, narra i grandi avvenimenti, le tappe fondamentali del percorso storico di un popolo.

Il limite tra storia e leggenda è, tuttavia, nitido. Garcilaso è conscio che certi episodi, come quello relativo all'origine degli *Incas* imperniato su Manco Cápac e Mama Ocllo o sui quattro fratelli Ayar, appartengono ai racconti della tradizione popolare. Ciò nonostante egli afferma: «Iremos con atención de decir las hazañas más historiales, dejando otras muchas por impertinentes y prolijas; y aunque algunas cosas de las dichas y otras que se dirán parezcan fabulosas me pareció no dejar de escribirlas por no quitar los fundamentos sobre que los indios se fundan para las cosas mayores y mejores que de su imperio cuentan [...] no escribiré novedades que no se hayan oído, sino las mismas que los historiadores españoles han escrito de aquella tierra y de los reyes de ella y alegaré la misma palabra de ellos para que se vea que no finjo ficciones en favor de mis parientes sino que digo lo mismo que los españoles dijeron; solo serviré de comento para declarar y ampliar muchas cosas que ellos asomaron a decir y las dejaron imperfectas por haberles faltado relaciones enteras»<sup>52</sup>.

Successivamente, a proposito dell'abilità con cui gli *Indios* sono in grado di comporre in prosa e in versi, egli afferma: «[...] supieron componer en prosa también como en verso, fábulas breves y compendiosas, por vía de poesía para encerrar en ellas doctrina moral, o para guardar alguna tradición de su idolatría o de los hechos famosos de sus reyes o de otros grandes varones; muchas de la cuales quieren que los españoles que no sean fábulas sino historias verdaderas, porque tienen alguna semejanza de verdad. De otras muchas hacen burla por parecerles que son mentiras mal compuestas, porque no entienden la alegoría de ellas [...]»<sup>53</sup>.

Tutto ciò conferma il valore intrinseco della favola, indispensabile supporto simbolico e allegorico alla narrazione storica. Lo stesso modo di scrivere, in una prosa spesso poetica, mentre si allontana dai canoni estetici dello storico medievale, basati su di una progettualità di origine retorica con selezione di moduli linguistici alti, un'ottica decisamente di encomio politico degli avvenimenti narrati, convalida l'atteggiamento dello storico rinascimentale, secondo

<sup>52</sup> *Ivi*, vol. 133, p. 32.

<sup>53</sup> *Ivi*, pp. 81-82.

il quale la verità non è necessariamente scientifica: ciò che appare essenziale è la coerenza e l'ordine dei fatti anche se parziali. Principi questi rispettati puntualmente da Garcilaso, il quale spesso omette elementi storici "marginali" rispetto alla sostanza del discorso. A tale proposito egli afferma: «Iremos con atención de decir las azañas más históricas dejando otras muchas por impertinentes y prolijas [...] he quitado algunas cosas que pueden hacer la narración odiosa; bastará haber sacado el verdadero sentido de ellas, que es lo que conviene a nuestra historia [...]»<sup>54</sup>.

Bisogna aggiungere che tale criterio di selezione più che "scientifico" è abilmente utilitaristico, in quanto convalida la tesi su cui poggia la prima parte dell'opera: esaltazione della civiltà incaica, rispettando l'ordine cronologico dei fatti, in una frammentarietà che si costituisce in obbedienza al tempo, esulando da un vero e proprio disegno di base, anche se alla fine emerge un progetto, una prospettiva, che è quella dell'occhio fermo sul fluire degli eventi.

Un esempio di parzialità è dato dal concetto che l'impero incaico si sia formato attraverso un processo lento e progressivo, una politica "pacifica" e "persuasiva". È impensabile – d'altra parte lo confermano le molteplici cronache sull'argomento – che tutti i popoli abbiano accolto di buon grado i conquistatori incaici. Raúl Porras Barrenechea considera tre alterazioni subite dalla narrazione storica di Garcilaso: la prima è dovuta all'omissione dei *quipucamayos*, che riferivano solo i fatti positivi per la politica incaica; la seconda si deve ai parenti dell'autore, che non esitarono a tacere le crudeltà e le usanze barbare<sup>55</sup> ancora in voga presso gli *Incas*; la terza si deve allo spirito poetico di Garcilaso<sup>56</sup>.

Nonostante le parziali verità, ciò che balza nitidamente alla vista è l'intenzione dell'autore che, esaltando l'antica società, crea un duplice contrasto: da un lato raffronta il Perù incaico a quello coloniale, ormai privo di individualità nazionale e di valore morale; dall'altro compara la civiltà incaica, con quella spagnola, sia peninsulare, sia trapiantata in terra peruviana, anche se il confronto non è mai esplicito. Per tale motivo l'opera non viene interpretata negativamente dagli spagnoli del tempo, i quali in essa non riscontrano alcuna accusa diretta al loro sistema di governo. Mentre Garcilaso presenta lo stato ideale nell'Impero del Sole, per opposizione constatata, sia pure tacitamente, la presenza di uno stato *non* ideale in quello spagnolo: alla conquista "pacifica" degli *Incas*, contrappone la conquista cruenta degli spagnoli che hanno diffu-

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>55</sup> Per esempio i sacrifici umani che Garcilaso attribuisce ad altre popolazioni, le lotte cruente testimoniate, da Poma de Ayala, da Santa Cruz Pachacuti o da Sarmiento de Gamboa.

<sup>56</sup> Cfr. R. PORRAS BARRENECHEA, *Cronistas del Perú*, op. cit., p. 314.



sa la stessa fede cattolica con la violenza e gli abusi; al lavoro inteso come rituale collettivo, contrappone il lavoro “forzato” nei campi e nelle miniere durante la Colonia, alle leggi del sistema incaico basate sul rispetto della giustizia, quelle spagnole portatrici di caos e di disordine.

Ciò nonostante Garcilaso, giustificando la conquista spagnola, voluta dalla divina Provvidenza, considera la storia del Perù una grande ed inevitabile tragedia, vissuta in termini drammatici anche nella scrittura, dove egli sperimenta tutte le aporie letterarie, incerto tra epica e romanzo, unità e varietà, storia e invenzione, regola e natura, verosimile e meraviglioso.

Il lento processo di evoluzione e di civiltà, confluito nel cristianesimo, ma anche nella violenza, negli abusi, nelle guerre civili, segue un disegno divino per permettere agli *Indios* di raggiungere un alto livello di perfezione, anche a costo della perdita del loro regno. In questo senso egli fa propria l'ideologia dei cronisti medievali, che testimoniano nel tempo e nel luogo concesso dalla Provvidenza eventi di una storia a carattere sacro, all'interno della quale ognuno risponde in perfetto concerto con il disegno divino.

D'altra parte gli indigeni sono abituati a simili sacrifici, perché durante la dominazione incaica dovevano seguire i dettami morali, imposti da leggi severe per accedere alla vita eterna. Se, come affermato in precedenza, Garcilaso considera la storia del suo paese un'inevitabile tragedia, ordine provvidenziale degli avvenimenti reali che sfuggono alla volontà umana, non sorprende il modo con cui egli organizza il materiale storico in maniera continua e coerente, ma anche secondo gli artifici letterari che avvicinano i *Comentarios* alla soggettività del romanzo, più che all'obiettività della storia. Lo stile della narrazione è elegante, la prosa chiara, fluida ed armoniosa, sperimentazione di un discorso analitico, controllato in tutte le fasi con scrupolosità archeologica.

Particolarmente brillanti sono le descrizioni sulla natura, curate nei minimi dettagli, tanto da costituire bozzetti vibranti e poeticamente realisti. In grado di dominare con sapienza il mezzo tecnico, Garcilaso cattura sempre l'attenzione del lettore, sia intercalando narrazioni di miti e di leggende quando la situazione ristagna, sia interrompendo l'azione quando essa è maggiormente interessante. È quanto accade durante la ribellione dei Chancas contro il re Yahuar Huacac, che abbandona la città di Cuzco nel momento decisivo, lasciandola nelle mani del figlio, il principe Viracocha Inca. Segue una digressione interessante anche se poco avvincente, data la particolare tensione narrativa, sull'organizzazione del lavoro, sulla ripartizione dei beni, ma tesa ad accrescere la curiosità per l'avventura militare. Si direbbe quasi che gli eventi dell'opera siano amministrati da una poetica della tensione e della sorpresa, più che da rapporti contigui e metonimici di causa ed effetto, o cronologicamente di prima e di poi. Un'esposizione sostanzialmente informativa, ma non aliena, dunque, da concessioni narrative: indugi nei momenti d'azione, frequenti *excursus*

aneddotici, descrizioni di usanze, di luoghi remoti, di battaglie, di vicende miracolose e di riti divinatori. Questi ultimi rinviano ad una sapienza nutrita di verità empiriche facilmente recepibili. Il lettore apprezza, oltre al contenuto, l'efficacia formale, ma anche l'eleganza e l'arguzia, risorse di un'arte della parola che in fondo è il postulato di un saldo legame tra sapienza ed eloquenza.

Al di là del discusso valore storico<sup>57</sup> o della letterarietà del testo, i *Comentarios Reales* sono importanti perché rivelatori del dramma individuale, delle tensioni e dei conflitti di due mondi il cui confronto è inevitabile.

<sup>57</sup> Cfr. A. ALBÓNICO, *Le relazioni dei protagonisti e la cronachistica della conquista del Perù*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1984, pp. 226-232.

GIUSEPPE BELLINI

NERUDA E LE CITTÀ DEL MONDO:  
TRA REALTÀ E UTOPIA

1 – Pablo Neruda è stato per tutta la vita un viaggiatore instancabile. Le vicende della sua esistenza lo hanno condotto nelle più diverse città del mondo e alcune di esse hanno rappresentato un'esperienza decisiva, l'accentuazione di una problematica urgente nell'intimo del poeta, o talvolta delusioni profonde, o anche illusioni nelle quali si realizzava il suo sogno di fratellanza umana, di felice avvenire per i popoli. Perciò parlo di utopia. Neruda è sempre vissuto tra la constatazione dolorosa della realtà negativa della condizione umana e il sogno utopico del riscatto. Su questa via, grave è stato l'errore, poiché egli ha legato il suo sogno a un'ideologia che alla fine ha rivelato tutto il suo inganno ed è ultimamente crollata miserevolmente. Ma Neruda era certamente sincero nelle sue istanze. Per sua fortuna non assistette al crollo delle sue illusioni; la sorte glielo risparmiò ed egli poté trascorrere da questa vita con intatta l'ostinata fiducia nel riscatto felice del mondo. Tuttavia la sua esistenza concludeva in un momento particolarmente tragico per il suo paese: il golpe militare, il bombardamento del palazzo presidenziale, la morte del presidente. In questo frangente la delusione fu certamente grande, ma non tale da fargli perdere la fiducia nel giorno del cambiamento universale.

2 – Dalle remote regioni del sud del Cile, ansioso di conoscenza, ma al tempo stesso infelice per il distacco dal mondo rurale dell'infanzia, il primo viaggio del giovane poeta lo condusse a Santiago, la capitale, per seguire gli studi universitari. L'esperienza non fu felice. Già nel primo libro di versi, *Crepusculario* (1920-1923), un settore intitolato "Los crepúsculos de Maruri" colora questa esperienza di negatività, denuncia una solitudine infelice: «Mi alma es un carrousel vacío en el crepúsculo», scrive<sup>1</sup>; e ancora, definisce uno stato

<sup>1</sup> *Crepusculario*, "Mi alma", in P. NERUDA, *Obras Completas*, Buenos Aires, Losada, 1973 (4ª ed.), I, p. 62.

d'animo depresso: «Aquí estoy con mi pobre cuerpo frente al crepúsculo [...]»<sup>2</sup>. Il senso di una vita inutile è reso con disperazione, sullo sfondo di uno spettacolo naturale peraltro indimenticabile:

Yo no sé por qué estoy aquí, ni cuando vine  
ni por qué la luz roja del sol lo llena todo:  
me basta con sentir frente a mi cuerpo triste  
la inmensidad de un cielo de luz teñido de oro,  
la inmensa rojedad de un sol que ya no existe,  
el inmenso cadáver de una tierra ya muerta,  
y frente a las astrales luminarias que tiñen el cielo,  
la inmensidad de mi alma bajo la tarde inmensa<sup>3</sup>.

Denuncia di sapore vagamente romantico, ma anche note originali di captazione del paesaggio, che presto si manifesteranno compiutamente, dal punto di vista artistico, nei *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, in un'interpretazione drammatica della natura, sfondo all'amore inteso come dramma e tormento.

A distanza di decenni Neruda tornerà ad evocare, nel *Memorial de Isla Negra* (1964), il difficile periodo della sua vita di studente; parlerà allora più esplicitamente de "La pensión de la calle Maruri", denunciando il ripudio per la città di Santiago, dove "Las casas no se miran, no se quieren", sono unite, ma le loro finestre «no ven la calle, no hablan, / son silencio". Nella richiamata sera al tramonto, sul cielo che sparge "fuego fugitivo", "La bruma negra invade los balcones"<sup>4</sup>. È una sensazione che, nonostante il tempo trascorso, ancora lo opprime. La solitudine evocata si fa densa, diviene incubo e prigionia, si apre su una sola prospettiva desolata di giorni e di miseria:

Abro mi libro. Escribo  
creyéndome  
en el hueco  
de una mina, de un húmedo  
socavón abandonado.  
Sé que ahora no hay nadie,  
en la casa, en la calle, en la ciudad amarga.  
Soy prisionero con la puerta abierta,  
con el mundo abierto,  
soy estudiante triste perdido en el crepúsculo,

<sup>2</sup> *Ibid.*, "Aquí estoy con mi pobre cuerpo", in *O.C.*, I, p. 62.

<sup>3</sup> *Ibidem.*

<sup>4</sup> *Memorial de Isla Negra*, "La pensión de la calle Maruri", *O.C.*, II, p. 1048.

y subo hacia la sopa de fideos  
y bajo hasta la cama y hasta el día siguiente<sup>5</sup>.

Nelle memorie Neruda chiarirà ancor meglio la situazione, manifesterà la sensazione di soffocamento provata in ogni viaggio che lo portava dalla campagna alla capitale, disancoramento dal paesaggio fatto di grandi boschi, maddidi di acque:

«siempre me sentí ahogar cuando salía de los grandes bosques, de la madera maternal. Las casas de adobe, las ciudades con pasado, me parecían llenas de telarañas y silencio. Hasta ahora sigo siendo un poeta de la intemperie, de la selva fría que perdí desde entonces»<sup>6</sup>.

Sarà la miseria del vivere cittadino, come studente povero, nella pensione della calle Maruri 513, numero che non dimenticò più – confessa –, tanto era stato, la prima volta, il timore di scordarlo e di perdersi nella grande città sconosciuta. Succedersi di giorni monotoni e vuoti, dominati dalla fame, solo interrotti da tramonti straordinari:

«[...] En la calle nombrada me sentaba yo al balcón a mirar la agonía de cada tarde, el cielo embanderado de verde y carmín, la desolación de los techos suburbanos amenazados por el incendio del cielo. La vida de aquellos años en la pensión de estudiantes era un hambre completa. Escribí mucho más que hasta entonces, pero comí mucho menos. [...]»<sup>7</sup>.

Probabilmente da queste esperienze viene a Neruda un permanente ripudio per Santiago. La città cilena preferita sarà Valparaíso, ben diversa dalla capitale del paese: mentre questa gli appare chiusa, ostile, Valparaíso, porto marino sul Pacifico, gli si presenta aperta a tutti i venti, all'avventura esaltante: «algo indefinible distancia a Valparaíso de Santiago – scrive –. Santiago es una ciudad prisionera, cercada por sus muros de nieve. Valparaíso, en cambio, abre sus puertas al infinito mar, a los gritos de la calle, a los ojos de los niños»<sup>8</sup>. E ancora: «Valparaíso es secreto, sinuoso, recodero»<sup>9</sup>; «Valparaíso a veces se sacude como una ballena herida. Tambalea en el aire, agoniza, muere y resuscita»<sup>10</sup>; «Las escaleras parten de abajo y de arriba y se retuercen trepando. Se

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Confieso que he vivido. Memorias*, Buenos Aires, Losada, 1974.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 83.

adelgazan como cabellos, dan un ligero reposo, se tornan verticales. Se marean. Se precipitan. Se alargan. Retroceden. No terminan jamás»<sup>11</sup>.

Neruda non cesserà di cantare questa città, con entusiasmo vitale: essa significa per lui le prime esperienze dell'amore, la solidarietà nella persecuzione, la presenza soprattutto del mare, elemento per lui indispensabile, tanto da aver costruito sulle rive del Pacifico, ad Isla Negra, la sua casa preferita. Anche a Valparaíso costruirà una casa, "La Chascona", inerpicata sulla collina, preferita sempre alla santiagueña "La Sebastiana". Nella città marinara tutto gli si presenta virile; in particolare attiravano il poeta gli uomini di mare: essi gli apparivano esempi di forza, di coraggio singolare, stimolavano in lui il senso dell'avventura, assorbito nelle sue letture giovanili dai *Travailleurs de la mer* del sempre venerato Victor Hugo. Valparaíso rappresenta per Neruda una sorta di solarità di promesse per la sua terra e la sua gente. Il trasporto nerudiano per le immensità marine, destino felice del suo paese, si esprime, partendo da Valparaíso, nella lirica "Mares de Chile", del Canto General:

Mar de Valparaíso, ola  
de luz sola y nocturna,  
ventana al océano  
en que se asoma  
la estatua de mi patria  
viendo con ojos todavía ciegos<sup>12</sup>.

L'allusione alla condizione politica del Cile attesta la partecipazione del poeta a quella della patria e del suo popolo, oppresso dalla dittatura, situazione destinata a influenzare la sua scelta ideologica.

Delle città cantate o menzionate nella sua opera da Neruda, Valparaíso, non v'è dubbio, è la più presente, perché lo è nel suo intimo, come sempre lo è stato il suo paese, che per il poeta Valparaíso rappresenta, come su un piano di ancor maggiore intimità lo rappresenta Isla Negra, aperta all'immensità dell'oceano.

Un'esperienza indimenticabile di solidarietà concorre, come ho detto, ad esaltare nel poeta il significato della città marinara. Durante la persecuzione di González Videla, dopo la dura denuncia del tradimento che egli ne fa in Senato, privato dell'immunità parlamentare, ricercato dalla polizia e costretto alla clandestinità, a Valparaíso trovò rifugio, mentre tentava di uscire dal paese.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>12</sup> *Canto General*: "América no invoco tu nombre en vano", XVI: "Mares de Chile" in *O.C.*, I, p. 551.

Nel *Canto General* Neruda consegna con trasporto e gratitudine il felice incontro con la solidarietà umana:

Otra vez, otra noche, fui más lejos.  
Toda la cordillera de la costa,  
el ancho margen hacia el mar Pacífico,  
y luego entre las calles torcidas,  
calleja y callejón, Valparaíso.  
Entré a una casa de marineros.  
La madre me esperaba.  
«No lo supe hasta ayer – me dijo –: el hijo  
me llamó, y el nombre de Neruda  
me recorrió como un escalofrío.  
Pero le dije: qué comodidades,  
hijo, podemos ofrecerle?» «Él pertenece  
a nosotros, los pobres – me respondió –,  
él no hace burla ni desprecio  
de nuestra pobre vida, él la levanta  
y la defiende». «Yo le dije: sea,  
y ésta es su casa desde hoy».  
Nadie me conocía en esa casa.  
Miré el limpio mantel, la jarra de agua  
pura como esas vidas que del fondo  
de la noche como alas  
de cristal a mí llegaban.  
Fui a la ventana: Valparaíso abría sus mil párpados  
que temblaban, el aire  
del mar nocturno entró en mi boca,  
las luces de los cerros, el temblor  
de la luna marítima en el agua,  
la oscuridad como una monarquía  
aderezada de diamantes verdes,  
todo el nuevo reposo que la vida  
me entregaba.  
Miré: la mesa estaba puesta,  
el pan, la servilleta, el vino, el agua,  
y una fragancia de tierra y ternura  
humedeció mis ojos de soldado.

.....<sup>13</sup>

Per questo e per altri episodi simili il poeta poté giustamente affermare di essere stato un uomo fortunato, per aver sperimentato l'affetto degli sconosciuti; questo gli aveva dato una sensazione ancor più grande e più bella della

<sup>13</sup> *Ibid.*: X: "El fugitivo", "V", *O.C.*, I, pp. 595-596.

solidarietà di amici e conoscenti, poiché ampliava il suo essere e abbracciava tutte le vite<sup>14</sup>.

3 – L'esperienza più significativa del giovane Neruda, desideroso di conoscere il mondo, doveva realizzarsi in Asia e in Spagna. Sua aspirazione era recarsi, come ogni buon latino-americano dell'epoca, a Parigi, e per farlo, carente di mezzi finanziari, occorreva un impiego che gli permettesse di mantenersi. Un'efficace raccomandazione presso il ministro degli esteri gli ottenne l'unico posto libero, al momento, nella diplomazia: fu nominato console del Cile a Rangoon, per lui "un agujero" nella geografia<sup>15</sup>. Credeva di raggiungere il favoloso Oriente, attrazione esotica, ma la realtà doveva essere ben diversa.

Il lungo viaggio verso la sede consolare permise al poeta di conoscere Lisbona e Parigi; poi l'imbarco a Marsiglia e il viaggio, con tappe a Gibuti, Shangai, Yokoama, Tokio, Singapore e finalmente Rangoon. Da Rangoon era destinato a passare più tardi al consolato di Colombo, quindi di Singapore e di Batavia.

Di queste città, di alcune in particolare, Neruda evidenzia nella sua poesia il segno di una drammatica esperienza. Il momento è di grande rilievo per la sua formazione interiore, per il concretarsi di una problematica che trae forza dal contatto con il mondo indiano. I terrificanti spettacoli di morte, le pire su cui bruciavano i defunti, gli presentano drammatico il problema del limite umano, della presenza continua della morte. Egli coglie in questa la miseria dell'uomo e la denuncia in una delle liriche di maggior rilievo della prima *Residencia en la tierra* (1933), "Entierro en el Este". L'insignificanza dell'essere è resa nella sua raggelante realtà: la lugubre imbarcazione che, dopo il rito, trasporta sul fiume, per disperderle, le ceneri del defunto, accompagnata da musiche stridenti e tam tam, è quanto di più inquietante. Sullo sfondo, ancora «el humo de las maderas que arden y huelen». La cenere diviene, per il poeta partecipe del dramma, "trémula", forza consumata, che si disperde sulle acque del fiume<sup>16</sup>. Cupamente egli considera il destino dell'uomo; ciò che di lui rimane

flotará como ramo de flores calcinadas  
o como estinto fuego dejado por tan poderosos viajeros  
que hicieron arder algo sobre las negras aguas, y devoraron  
un aliento desaparecido y un licor extremo<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> "Infancia y poesía", in P. NERUDA, *Obras Completas*, Buenos Aires, Losada, 1967 (3ª ed.), I, pp. 37-38.

<sup>15</sup> *Confieso que he vivido. Memorias*, op. cit., p. 88.

<sup>16</sup> *Residencia en la tierra*, I, "Entierro en el Este", in *O.C.*, 4ª ed., 1973, I, p. 193.

<sup>17</sup> *Ibidem*.



A distanza di decenni, nel *Memorial de Isla Negra*, permane viva nel poeta la scena, l'agonia dei corpi, e torna ad essere, e sempre più, fonte di inquietudine e al tempo stesso lezione, ma anche tormentoso dubbio:

Y si algo vi en mi vida fue una tarde  
en la India, en las márgenes de un río:  
arder una mujer de carne y hueso  
y no sé si era el alma o era el humo  
lo que del sarcófago salía,  
hasta que no quedó mujer ni fuego  
ni ataúd ni ceniza: ya era tarde  
y sólo noche y agua y sombra y río  
allí permanecieron en la muerte<sup>18</sup>.

Una sorta di stanchezza cosmica sembra impossessarsi del poeta, di fronte all'impossibilità di trovare soluzione al problema della permanenza. Costituì l'assillo di tutta la sua vita, né il materialismo lo convinse, e neppure la scappatoia nel panteismo avanzata nell'ultimo dei *Cien sonetos de amor* (1960), se l'interrogativo torna sempre, con insistenza.

Dall'esperienza indiana deriva anche, di certo, nella seconda *Residencia en la tierra* (1935), la raggelante immagine della Morte-Ammiraglio, alta su un porto verso il quale navigano tutte le vite, "bare a vela". La visione nerudiana del destino umano, non sostenuta dalla fede, non può essere più cupa. Dovunque egli vede insinuarsi, larva che tutto consuma, la morte; per rendere il dramma ricorre a una terrificante srealizzazione del reale: allude a un "sonido puro", a un latrato senza cane, a una scarpa senza piede, a un vestito senza uomo; la morte viene a bussare "con un anillo sin piedra y sin dedo", a gridare "sin boca, sin lengua, sin garganta"<sup>19</sup>. Non giunge alla fine dei nostri giorni, ma ci insidia ad ogni età, fin dalla culla, mina anche i nostri sogni di permanenza attraverso l'amore:

Pero la muerte va también por el mundo vestida de escoba,  
lame el suelo buscando difuntos,  
la muerte está en la escoba,  
es la lengua de la muerte buscando muertos,  
es la aguja de la muerte buscando hilo.  
La muerte está en los catres:  
en los colchones lentos, en las frazadas negras  
vive tendida, y de repente sopla:  
sopla un sonido oscuro que hincha sábanas,

<sup>18</sup> *Memorial de Isla Negra*, "Aquellas vidas", in *O.C.*, II, p. 1079.

<sup>19</sup> *Residencia en la tierra*, II, "Sólo la muerte", in *O.C.*, I, p. 210.

y hay camas navegando a un puerto  
en donde está esperando, vestida de Almirante.

Le città asiatiche raggiunte da Neruda, in sostanza, provocano nel poeta una visione assolutamente negativa del mondo e dell'uomo, accentuano in lui la problematica esistenziale. Né manca da parte del poeta la protesta: è il caso dei fumatori di oppio che osserva a Singapore. In "El opio en el Este", del *Memorial de Isla Negra*, incolpa della situazione gli inglesi, al cui impero, allora, la città apparteneva, e partecipa con comprensione e rispetto al dramma di coloro che, per sfuggire alla loro vita miserabile, cercano l'evasione di un istante in una felicità fittizia:

sueño o mentira, dicha o muerte, estaban  
por fin en el reposo que busca toda vida,  
respetados, por fin, en una estrella <sup>20</sup>.

Rangoon, con le sue pagode splendenti d'oro, una religione incurante della miseria umana, si presenta al poeta, in "Religión en el Este", della raccolta citata, come prova crudele dell'inimicizia degli dèi per il "povero essere umano":

dioses feroces del hombre  
para esconder la cobardía,  
y allí todo era así,  
toda la tierra olía a cielo,  
a mercadería celeste <sup>21</sup>.

Ma Rangoon è anche sede di un'altra esperienza, quella dell'amore. Neruda ricorda Josie Bliss, "la furiosa", "la iracunda" <sup>22</sup>, che lo perseguitava con la sua gelosia, vigilandolo nel sonno armata di coltello, finché non riuscì a liberarsene con uno stratagemma <sup>23</sup>. Trascorsi gli anni, pensa a lei con terrore, ma al tempo stesso con rimpianto; la donna rappresenta un momento insostituibile del passato e dell'esperienza e ancora riscalda il cuore:

Ahora tal vez  
reposa o no reposa  
en el gran cementerio de Rangoon.  
O tal vez a la orilla

<sup>20</sup> *Memorial de Isla Negra*, "El opio en el Este", in *O.C.*, p. 1073.

<sup>21</sup> *Ibid.*, "Religión en el Este", in *O.C.*, II, p. 1075.

<sup>22</sup> *Ibid.*, "Josie Bliss (1)", in *O.C.*, II, p. 1106.

<sup>23</sup> Cfr. *Confieso que he vivido. Memorias*, cit., pp. 120-121.

del Irrawadhy quemaron su cuerpo  
toda una tarde, mientras  
el río murmuraba  
lo que llorando yo le hubiera dicho<sup>24</sup>.

Nell'isola di Ceylon, la città di Colombo imprigiona Neruda nella luce ossessiva dell'isola, gli dà vita e morte al tempo stesso – «Esta luz de Ceylán me dio la vida, / me dio la muerte cuando yo vivía,»<sup>25</sup> –, gli sconvolge il cervello e lo affonda in una solitudine che lo distrugge. Scrive nelle memorie:

«La verdadera soledad la conocí en aquellos días y años de Wellawatha. [...] La soledad en este caso no se quedaba en tema de invocación literaria sino que era algo duro como la pared de un prisionero, contra la cual puedes romperte la cabeza sin que nadie acuda, así grites y llores»<sup>26</sup>.

Una sorta di disperazione prende il poeta. Dovrà raggiungere la Spagna perché l'esperienza delle città asiatiche divenga in lui problematica meditata e profonda.

4 – Nel 1934 Neruda viene assegnato al consolato generale del Cile a Barcellona, dopo essere stato console a Buenos Aires, dove, nel 1933, aveva avuto modo di conoscere Federico García Lorca, al quale lo legherà una grande amicizia. L'intellettualità argentina offrì ai due poeti, in quell'occasione, un banchetto al Plaza Hotel e come ringraziamento Federico e Neruda risposero con un discorso "al alimón", celebrando Rubén Darío, «porque tanto García Lorca como yo – scrive il cileno –, sin que se nos pudiera sospechar de modernistas, celebrábamos a Rubén Darío como uno de los grandes creadores del lenguaje poético en el idioma español»<sup>27</sup>.

A Barcellona Neruda ebbe la fortuna di trovare una persona comprensiva nel console generale, don Tulio Maqueira. Lo consegna nelle sue memorie

«Descubrí rápidamente don Tulio Maqueira que yo estaba y multiplicaba con grandes tropiezos, y que no sabía dividir (nunca he podido aprenderlo). Entonces me dijo:  
– Pablo, usted debe vivir en Madrid. Allá está la poesía. Aquí en Barcelona están esas terribles multiplicaciones y divisiones que no lo quieren a usted. Yo, me basto para eso»<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> *Memorial de Isla Negra*, "Josie Bliss (1)" in *O.C.*, II, p. 1107.

<sup>25</sup> *Ibid.*, "Aquella luz", in *O.C.*, II, p. 1076. Wellawatha è un sobborgo di Colombo.

<sup>26</sup> *Confieso que he vivido. Memorias*, op. cit., p. 127.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 159.

Nella capitale spagnola Neruda trova effettivamente il suo mondo ideale. Era un momento di grande significato per la cultura, nel clima della Repubblica, e Madrid ferveva di creatività e di iniziative. Lì il poeta cileno conobbe quelli che dovevano divenire i suoi grandi amici, i poeti della poi famosa "Generazione del '27": oltre all'ormai amico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Cernuda, Altolaguirre, Miguel Hernández, il più giovane del gruppo, e tra altri artisti Ramón Gómez de la Serna, per il quale ebbe sempre grande stima e affetto e che più di una volta celebrò quale supremo inventore della meraviglia, come nell'ode che gli dedica, nel 1959, in *Navegaciones y regresos*<sup>29</sup>; nelle memorie lo avvicinerà a Quevedo e a Picasso: «es para mí uno de los más grandes escritores de nuestra lengua, y su genio tiene de la abigarrada grandeza de Quevedo y Picasso»<sup>30</sup>.

La residenza a Madrid costituirà un momento di euforia felice, di attivismo creativo, ma anche di approfondita riflessione esistenziale, un incontro con la "madre", nella sostanza più profonda della Spagna. Un periodo esaltante, certamente. Neruda dirige una rivista, "Caballo Verde", significativa nel tempo, nonostante la pubblicazione di solo cinque numeri; il sesto fu disperso dallo scoppio della guerra civile del '36 ed era dedicato a Julio Herrera y Reissig, "segundo Lautréamont de Montevideo"<sup>31</sup>.

Tra i grandi spagnoli già affermati, Antonio Machado non lo entusiasmò, e tanto meno Valle Inclán; di Juan Ramón Jiménez, che definisce «poeta de gran esplendor»<sup>32</sup>, denuncia l'invidia e la cattiveria: «fue el encargado de hacerme conocer la legendaria envidia española»<sup>33</sup>; e aggiunge: «Este poeta que no necesitaba envidiar a nadie puesto que su obra es un gran resplandor que comienza con la oscuridad del siglo, vivía como un falso ermitaño, zahiriendo desde su escondite a cuanto creía que le daba sombra»<sup>34</sup>.

Conosciamo i giudizi velenosi di Jiménez sulla poesia di Neruda<sup>35</sup>, ma certamente il poeta cileno non fu così serafico e imperturbabile nei suoi confronti come vuol far credere.

Dalle angosce del mondo indiano e dalla breve esperienza rioplatense, il poeta sembra rinascere nel clima madrilenno, trasformarsi e trasformare la sua poesia. Dall'autocontemplazione dolente egli passa a una visione radicalmen-

<sup>29</sup> *Navegaciones y regresos*, "Oda a Ramón Gómez de la Serna", in *O.C.*, II, p. 783.

<sup>30</sup> *Confieso que he vivido. Memorias*, cit. p. 163.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 183-184.

<sup>35</sup> Cfr. J.R. Jiménez, *Españoles de tres mundos*, Buenos Aires, Losada, 1958 (I<sup>a</sup> ed. 1942).

te diversa di se stesso e della funzione della poesia. Il riferimento è inevitabile alla lirica "Reunión bajo las nuevas banderas", della terza *Residencia en la tierra*. L'interrogativo iniziale su chi abbia mentito, se il poeta dolente del caos e della disperazione dell'epoca precedente, o il vitalista di oggi, partecipe della vicenda dell'uomo, del quale si dichiara compagno e sostenitore nella dura lotta per l'esistenza, implica una risposta chiarificatrice. Neruda non ripudia il passato, ma afferma una scoperta, quella della solidarietà umana. Una nuova energia lo anima; egli si sente unito al proprio simile nella difficile battaglia della vita, sostenuta dalla speranza:

Yo de los hombres tengo la misma mano herida,  
yo sostengo la misma copa roja  
e igual asombro enfurecido:  
un día  
palpitante de sueños  
humanos, un salvaje  
cereal ha llegado  
a mi devoradora noche  
para que junte mis pasos de lobo  
a los pasos del hombre<sup>36</sup>.

Da questo momento compaiono nella poesia nerudiana i simboli del pane, del cereale, del vino, destinati a permanere stabilmente con significato positivo, tratti da un repertorio remoto sempre presente, quello della prima educazione religiosa dell'infanzia. La prospettiva che si apre davanti al poeta è luminosa; egli ritiene, nel clima felice, ma anche combattivo che sta vivendo a Madrid, che il mondo possa essere cambiato attraverso la solidarietà, col sostegno-guida della poesia. Ha inizio così la serie delle utopie nerudiane del mondo felice, che con ostinazione il poeta continuerà ad affermare con ispirati accenti:

Juntos frente al sollozo!  
Es la hora  
alta de tierra y de perfume, mirad este rostro  
recién salido de la sal terrible,  
mirad esta boca amarga que sonríe,  
mirad este nuevo corazón que os saluda  
con su flor desbordante, determinada y áurea<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> *Tercera Residencia en la Tierra*, "Reunión bajo las nuevas banderas", in *O.C.*, I, pp. 266-267.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 267. Intorno alle ricorrenti utopie nerudiane cfr. G. BELLINI, "Neruda fundador de utopías", in *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986, I.

Verranno poi i giorni della guerra e della distruzione. L'euforia cede il posto all'indignazione e al dolore. *España en el corazón* (1937) è la testimonianza più efficace di questo momento e della reazione del poeta, spesso violenta e dissacratoria nell'espressione, come qualcuno gli rimproverò<sup>38</sup>, senza cogliere nella violenza della parola nerudiana il significato profondo della condanna. Aragon ne fece, al contrario, l'apologia, giudicando il poema introduzione gigantesca a tutta la letteratura impegnata del secolo XX<sup>39</sup>.

Ma Neruda profuse in *España en el corazón* anche tutta la sua capacità di tenerezza, contemplando la città distrutta e gli esseri umani dilaniati. Madrid è sempre, per Neruda, al centro dell'anima; rappresenta, nella sua alta e dignitosa solitudine, tutta la Spagna innocente, proditoriamente assalita:

Madrid sola y solemne, julio te sorprendió con tu alegría  
de panal pobre: clara era tu calle,  
claro era tu sueño<sup>40</sup>.

E se la lirica "Madrid (1936)" è denuncia, la successiva, "Explico algunas cosas", è accorata elegia che coinvolge il ricordo dei giorni felici: la casa tra i gerani, gli amici dei giorni chiari, le voci del mercato, la semplice meraviglia dei prodotti artigiani, tutto improvvisamente trasformato in fuoco dalla guerra, e sangue innocente per le strade:

Preguntaréis por qué su poesía  
no nos habla del sueño, de las hojas,  
de los grandes volcanes de su país natal?

Venid a ver la sangre por las calles,  
venid a ver  
la sangre por las calles,  
venid a ver la sangre  
por las calles!<sup>41</sup>

Di nuovo, in "Madrid (1937)", Neruda denuncia la distruzione e contempla con tenerezza la morte di tanti innocenti, «Sol pobre, sangre nuestra / perdida, corazón terrible / sacudido y llorando»<sup>42</sup>. E tuttavia egli afferma la certezza

<sup>38</sup> Cfr. ad esempio X. Abril, *Vallejo, ensayo de aproximación crítica*, Buenos Aires, Front, 1958, p. 175.

<sup>39</sup> L. Aragon, "Prefacio a la edición francesa de *España en el corazón*", in P. NERUDA, *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1951, p. 444.

<sup>40</sup> *España en el corazón*, "Madrid (1936)", in *O.C.*, I, p. 270.

<sup>41</sup> *Ibid.*, "Explico algunas cosas", in *O.C.*, I, p. 273.

<sup>42</sup> *Ibid.*, "Madrid (1937)", in *O.C.*, I, pp. 288-289.

della vittoria, facendo della città, che resiste all'assedio dei nemici, il simbolo splendente di essa:

..... Madrid endurecida  
por golpe astral, por conmoción del fuego:  
tierra y vigilia en el alto silencio  
de la victoria: sacudida  
como una rosa rota: rodeada  
de laurel infinito<sup>43</sup>.

L'adesione di Neruda al dramma della capitale spagnola, e di tutta la Spagna, non si spiega solamente come reazione umana ai disastri della guerra, alla perdita degli amici, né come partecipazione ideologica. Ha motivazioni più profonde ancora, viene dalla sostanza del suo stesso essere. Con l'arrivo a Madrid una sorta di orfanezza era stata riscattata: Neruda aveva ritrovato la sua lontana matrice, attraverso l'eredità culturale della Spagna. In essa parlavano ancora i suoi grandi poeti, gli unici suoi fiumi: «Quevedo con sus aguas verdes y hondas, de espuma negra; Calderón con sus sílabas que cantan; los cristalinos Argensolas; Góngora, río de rubíes»<sup>44</sup>. Poeti ai quali si aggiungeranno altri, che il cileno sentirà come propri: Jorge Manrique, il conte di Villamediana, Garcilaso.

Ma su tutti Neruda sente vicino a sé Quevedo, il grande cantore della morte e del limite umano. Nelle note al libro *Viajes* (1955), dove raccoglie il prezioso "Viaje al corazón de Quevedo", egli racconta il fortuito, e fortunato incontro, nel 1935, con l'opera del poeta del secolo XVII: uscendo dalla stazione madrilenana di Atocha, su una bancherella di libri usati s'imbatté in un "viejo y atormentado libraco" rilegato in pergamena, l'opera poetica di Quevedo<sup>45</sup>. Tutta la notte lo assorbì la lettura, con adesione appassionata, e valse a cancellare in lui la visione "bufonesca" che del poeta aveva avuto precedentemente, attraverso cattive antologie. Fu certamente un incontro predestinato e felice, come lo fu l'incontro con la Spagna attraverso Madrid e la guerra. In "Viaje al corazón de Quevedo" scrive:

«A mí me hizo la vida recorrer los más lejanos sitios del mundo antes de llegar al que debió ser mi punto de partida: España. Y en la vida de mi poesía, en mi pequeña historia de poeta, me tocó conocerlo casi todo antes de llegar a Quevedo.

Así también, cuando pisé España, cuando puse los pies en las piedras polvorientas de sus pueblos dispersos, cuando me cayó en la frente y en el alma la sangre de sus heridas, me di cuenta de una parte original de

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>44</sup> *Memorias*, "O Cruzeiro Internacional", 16-IV-1962.

<sup>45</sup> "Notas" a *Viajes*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1955, p. 201.

mi existencia, de una base roquera donde está temblando aún la cuna de la sangre»<sup>46</sup>.

Parole certamente significative, ma più lo sono, tra le molte dedicate al grande poeta del Secolo d'Oro, quelle con cui Neruda si appropria, in un certo senso, della sua voce, per la formulazione del proprio tormento esistenziale:

«Los mismos oscuros dolores que quise vanamente formular, y que tal vez se hicieron en mí extensión y geografía, confusión de origen, palpación vital para nacer, los encontré detrás de España, plateada por los siglos, en lo íntimo de la estructura de Quevedo. Fue entonces mi padre mayor y mi visitador de España. Vi a través de su espectro la grave osamenta, la muerte física, tan arraigada a España. Este gran contemplador de osarios me mostraba lo sepulcral, abriéndose paso entre la materia muerta, con un desprecio imperecedero por lo falso, hasta en la muerte. Le estorbaba el aparato de lo mortal: iba en la muerte derecho a nuestra consumación, a lo que llamó con palabras únicas "la agricultura de la muerte". Pero cuanto le rodeaba, la necrología adorativa, la pompa y el sepulturero fueron sus repugnantes enemigos. Fue sacando ropaje de los vivos, su obra fue retirar caretas de los altos enmascarados, para preparar al hombre a la muerte desnuda, donde las apariencias humanas serán más inútiles que la cáscara del fruto caído. Sólo la semilla vuelve a la tierra con el derecho de la desnudez original»<sup>47</sup>.

La lezione quevedesca, tuttavia, metafisica ed etica, era ancor più profonda per Neruda, toccava direttamente l'essere umano e confermava nel poeta cileno, nonostante il vitalismo dispiegato durante la residenza madrilená, quel limite invalicabile già contemplato nell'Oriente come evento terrificante e desolato. Quevedo gli offriva invece una serenità insospettata, considerando la morte come insita nella vita, poiché «Hay una sola enfermedad que mata, y ésa es la vida. Hay un solo paso, y es el camino hacia la muerte. Hay una manera sola de gasto y de mortaja, es el paso arrastrador del tiempo que nos conduce. Nos conduce ¿adónde?»<sup>48</sup>.

Morte, tempo e limite umano, saranno i temi permanenti e profondi di Neruda, coinvolgeranno con passione la sua biografia, ma, nonostante tutto, non con la serenità imperturbabile di Quevedo. Nel passo citato è trasparente l'angoscia, e la domanda finale, aperta sul mistero, la rende palpabile. Quevedo ha già la sua risposta nella fede; Neruda non troverà mai una soluzione soddisfacente: l'aldilà rimarrà sempre, per lui, un interrogativo aperto e tormentoso. Ma di Quevedo egli accoglie la lezione di fondo, che toglie alla morte il dato

<sup>46</sup> *Viajes*, "Viaje al corazón de Quevedo", in *O.C.*, II, p. 541.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 543-544.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 544.



casuale, poiché la vita stessa è inizio della fine e proprio per la sua condizione mortale l'uomo è quanto di più audace esista, "por su mismo misterio"<sup>49</sup>. Perciò, per Neruda, "la vida se acrecienta en la doctrina quevedesca", come lui l'ha sperimentata, "porque Quevedo – scrive – ha sido para mí no una lectura, sino una experiencia viva, con toda la rumorosa materia de la vida"<sup>50</sup>.

Un rapporto intimo si stabilisce tra i due poeti, di attrazione continua per Neruda e tale che l'ombra dello spagnolo lo accompagnerà per tutto il resto della sua esistenza, sarà riferimento costante, e il suo verso considerato, insieme al mare, "la misma espuma de la poesía"<sup>51</sup>. Ciò anche nei momenti ultimi, quando il poeta cileno è preda dello scoraggiamento, considerando la propria condizione fisica: "Primavera exterior, no me atormentes,/ desatando en mis brazos vino y nieve"<sup>52</sup>.

Madrid è alla radice di tutto questo: Neruda scopre e afferma un'adesione intima alla sostanza spirituale della Spagna, alla sua cultura, quindi partecipa della sua tragedia. Esperienza indimenticabile, divenuta sostanza vitale, il ricordo della città perduta accresce nel tempo il tormento di una lontananza sentita come esilio. Nel *Memorial de Isla Negra* l'impossibilità di raggiungere Madrid, sotto un regime politico che glielo vieta, diviene evocazione dolente, si trasforma in senso di disperata orfananza:

Me gustaba Madrid y ya no puedo  
verlo, no más, ya nunca más, amarga  
es la desesperada certidumbre  
como de haberse muerto uno también al tiempo  
que morían los míos, como si se me hubiera  
ido a la tumba la mitad del alma,  
y allí yaciere entre llanuras secas,  
prisiones y presidios,  
aquel tiempo anterior, cuando aún no tenía  
sangre la flor, coágulos la luna<sup>53</sup>.

Neruda torna qui ad evocare il paesaggio, le strade, le botteghe degli artigiani e i loro prodotti, le taverne "anegadas / por el caudal / del duro Valdepeñas", l'animazione dei bimbi, l'aroma delle panetterie, i carri dalle rosse ruote nel tramonto, e un amico indimenticato, il poeta Vicente Aleixandre,

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Ibidem*. Intorno alle relazioni di Neruda con Quevedo, cfr. G. BELLINI, *Quevedo en la poesía hispanoamericana del siglo XX*, New York, Torres, 1976.

<sup>51</sup> "Mar y amor de Quevedo", *Incitación al nixonicidio y alabanza de la Revolución chilena*, Santiago de Chile, Empresa Editora Nacional Quimantu Lda., 1973, p. 151.

<sup>52</sup> "Con Quevedo en Primavera", *Jardín de invierno*, Buenos Aires, Losada, 1973.

<sup>53</sup> *Memorial de Isla Negra*, "Ay, mi ciudad perdida!", in *O.C.*, II, p. 1091.

“que dejé a vivir allí con sus ausentes”<sup>54</sup>. Un mondo tutto interiore al poeta, sorta di paradiso perduto sempre presente. Né manca il ricordo della tragedia:

Ya vienen  
por la puerta  
de Madrid  
los moros,  
entra Franco con su carro de esqueletos,  
nuestros amigos muertos, desterrados<sup>55</sup>.

Solo l'amore può lenire il dolore, ma qui è solo ricordo:

Delia, entre tantas hojas  
del árbol de la vida,  
tu presencia  
en el fuego,  
tu virtud  
de rocío:  
en el viento iracundo  
una paloma<sup>56</sup>.

Ancor prima, nella sezione intitolata “El pastor perdido”, de *Las uvas y el viento* (1954), il poeta dava sfogo alla sua angoscia, invocando la Spagna come ragione stessa della sua sostanza spirituale:

España, España, corazón violeta,  
me has faltado del pecho, tú me faltas  
no como falta el sol en la cintura  
sino como la sal en la garganta,  
como el pan en los dientes, como el odio  
en la colmena negra, como el día  
sobre los asaltos de la aurora,  
pero no es eso aún, como el tejido  
del elemento visceral, profundo  
párpado que no mira y que no cede,  
terreno mineral, rosa de hueso  
abierta en mi razón como un castillo.

A quién puedo llamar sino a tu boca?

Tengo otros labios que me representen?<sup>57</sup>

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 1091-1092.

<sup>55</sup> *Ibid.*, “Amores: Delia (II)”, p. 1145.

<sup>56</sup> *Ibidem.*

<sup>57</sup> *Las uvas y el viento*, IV. *El Pastor perdido*: “Vuelve España”, in *O.C.*, I, p. 775.

5 – Le vicende della vita conducono il poeta in altre città numerose. Tra queste ha posto rilevante nella sua biografia, durante il periodo della seconda guerra mondiale, Città del Messico. Neruda risiedette anche qui come console e prese parte alla vita intellettuale della capitale messicana. Subì anche un'aggressione fascista, a Cuernavaca, dopo l'affissione pubblica del poema dedicato alla resistenza di Stalingrado contro l'esercito tedesco, con il conseguente "desagravio" da parte del mondo culturale. Più che la capitale, tuttavia, Neruda celebra la nazione messicana, le figure leggendarie della rivoluzione, l'elemento popolare e contadino, il passato precolombiano nella sfortunata resistenza agli invasori, come del resto fa per il Perù. Del Messico egli continuerà ad affermare un'immagine di solarità globale, sia nel *Canto General* che nelle *Odas*. In uno scritto confessa con modestia: «Tal vez con todo lo que he amado a México no fui capaz de entenderlo»<sup>58</sup>. Niente di meno esatto. È sufficiente leggere, nel *Memorial de Isla Negra*, "Serenata de México" per comprovarlo; il poeta vi consegna il suo entusiasmo:

Oh México, entre todas  
 las cumbres  
 o desiertos  
 o campiñas  
 de nuestro territorio desangrado  
 yo te separaría  
 por viviente,  
 por milenario sueño y por relámpago,  
 por subterráneo de todas las sombras  
 y por fulgor y amor nunca domados<sup>59</sup>.

Molte città dell'America latina sono presenti nella poesia nerudiana, ma generalmente per brevi menzioni. Non ricoprono per il suo spirito l'importanza né di Santiago, né di Madrid. Il poeta si sofferma piuttosto a celebrare nel loro insieme i vari paesi. Innamorato del mondo americano e suo cantore, delle diverse nazioni Neruda sente il fascino attraverso la meraviglia della natura, che celebra con trasporto ed esiti felici di poesia.

Lo stesso si può dire per la Russia, verso la quale il suo credo politico lo apre favorevolmente. Mosca è pallida cosa nel verso nerudiano, di fronte a Stalingrado, nel cui eroismo Neruda concentra tutta l'essenza dell'immenso paese<sup>60</sup>; egli parla sì in un'ode, di "viaje venturoso", quando l'"ave de aluminio" lo porta verso la capitale dell'U.R.S.S., celebra la "claridad nocturna" di Mosca, il

<sup>58</sup> "Latorre, Prado y mi propia sombra", in *O.C.*, III, p. 698.

<sup>59</sup> *Memorial de Isla Negra*, "Serenata de México", in *O.C.*, II, p. 1151.

<sup>60</sup> Cfr. i vari canti a Stalingrado.

“vino trasparente”, afferma di essere tornato alla gioia e di amare la città, nella quale, naturalmente, vede il simbolo del riscatto umano<sup>61</sup>, ma è ben poca cosa, frutto di un entusiasmo doveroso, come tanta parte della poesia celebrativa di questo poeta, e lo è l’entusiasmo, finita la seconda guerra mondiale, per le nazioni e le città dell’Est, che canta in *Las uvas y el viento* (1954), nella felicità della loro liberazione e del riscatto attraverso l’esercito rosso.

Felicità e riscatto! Cosa avrebbe detto Neruda se fosse vissuto ai nostri giorni? Sono tanti gli errori nerudiani, non v’è dubbio, tra essi le celebrazioni di Stalin e di Mao Tse-Tung, dalle quali cercherà di riscattarsi con tardivo pentimento e superficiali spiegazioni. E tuttavia egli rimane il grande poeta del nostro secolo, il cantore ispirato del mondo americano e dell’uomo. La sua poesia, quando è sincera, e lo si percepisce immediatamente, cattura sempre il lettore, pur di diversa ideologia.

Anche nelle celebrazioni alluse delle città dell’Est europeo, siano esse Varsavia o Budapest, Bucarest o Praga, vi sono versi di straordinaria ispirazione e versi di incredibile piaggeria, dedicati a personaggi ora del tutto smitizzati. Talvolta la suggestione della sua cultura induce Neruda a scomodare poeti illustri, come Ovidio e Garcilaso, per celebrare nazioni “democratiche” come la Romania<sup>62</sup>. Ma è questo un capitolo che è meglio tralasciare.

Nonostante l’esperienza negativa del primo impatto con l’Italia, dove la polizia lo aveva espulso, Neruda celebra di essa almeno una città, Firenze. Napoli lo pone a contatto della miseria e la sua interpretazione è partecipe e negativa, polemica nei confronti del “gobierno cristiano”, vale a dire democristiano<sup>63</sup>. Era l’epoca di De Gasperi e di Scelba.

Venezia neppure scuote la sensibilità nerudiana, e tanto meno Milano, tra le non molte città italiane frequentate; per non parlare di Roma, della quale Neruda solo ricorda l’intervento degli intellettuali per impedire la sua espulsione dal nostro paese<sup>64</sup>. E tuttavia egli ha un alto concetto del popolo italiano che proclama “la producción más fina de la tierra”<sup>65</sup>. Con l’Italia ha, nella sostanza, un rapporto di simpatia, attraverso il suo paesaggio, la cultura e la sua gente, ma anche a ragione della propria vicenda sentimentale: Capri sarà, infatti, celebrata come regina del mare, in quanto il poeta vi trovò rifugio con l’amata, Matilde<sup>66</sup>.

<sup>61</sup> *Tercer libro de las odas*, “Oda al viaje venturoso”, in *O.C.*, II, pp. 537-538.

<sup>62</sup> *Las uvas y el viento*, XIX. *Abora canta el Danubio*, IV, “Los dioses del río”, in *O.C.*, I, p. 908.

<sup>63</sup> *Ibid.*, VII. *La patria del racimo*, IV, “Los Dioses harapientos”, pp. 820-822.

<sup>64</sup> *La barcarola*, “Combate de Italia”, in *O.C.*, III, p. 91.

<sup>65</sup> *Las uvas y el viento*, VII. *La patria del racimo*, “La túnica verde”, in *O.C.*, I, p. 814.

<sup>66</sup> *Ibid.*, II - “Cabellera de Capri”, in *O.C.*, I, pp. 816-818.

Firenze lo richiama per il suo fiume, più che per i suoi quadri e i suoi libri, che dichiara di non intendere, ma affrettandosi ad aggiungere: «(no todos los cuadros ni todos los libros, / sólo algunos)»<sup>67</sup>. Ciò che comprende bene sono i fiumi: essi «Tienen el mismo idioma que yo tengo»<sup>68</sup>. Perciò l'entusiastica interpretazione dell'Arno:

Reconocí en la voz del Arno entonces  
viejas palabras que buscaban mi boca,  
como el que nunca conoció la miel  
y halla que reconoce su delicia.  
Así escuché las voces del río de Florencia  
como si antes de ser me hubieran dicho  
lo que ahora escuchaba:  
sueños y pasos que me unían  
a la voz del río,  
seres en movimiento,  
golpes de luz en la historia,  
tercetos encendidos como lámparas.  
El pan y la sangre cantaban  
con la voz nocturna del agua<sup>69</sup>.

Naturalmente l'entusiasmo per Firenze è dominato dall'ideologia: la presenza operaia. Una volta ancora Neruda afferma la sua visione utopica del futuro, ora come immediato:

Creo que vamos subiendo  
el último peldaño.  
Desde allí veremos  
la verdad repartida,  
la sencillez implantada en la tierra,  
el pan y el vino para todos<sup>70</sup>.

Ma ancora, per Firenze, è da sottolineare la suggestione culturale, l'anfore per Dante e soprattutto per il Petrarca, del quale in un'occasione, in una fabbrica, un operaio gli fece omaggio, a nome dei compagni, di un non precisato testo, un'edizione del 1487<sup>71</sup>. Retorica o sincerità? Il giudizio è difficile, ma tutto concorre perché Firenze sia per Neruda una città privilegiata. È il caso anche di Leningrado, tra le città russe, perché patria di Pushkin, venerato dal

<sup>67</sup> *Ibid.*, I. *Las uvas de Europa*, II - "El río", in *O.C.*, I, p. 729

<sup>68</sup> *Ibidem.*

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 730.

<sup>70</sup> *Ibid.*, III - "La ciudad", p. 732.

<sup>71</sup> *Odas elementales*, "Oda a Leningrado", in *O.C.*, II, pp. 94-102.

poeta cileno, anche se nell'ode che le dedica intervengono poi scontati motivi politici e la celebrazione di Lenin<sup>72</sup>.

6 – Tra le città del cuore, come potremmo chiamarle, Parigi è una delle più presenti in Neruda. Il poeta, sappiamo, nutrì sempre un particolare amore per la Francia<sup>73</sup>. Specializzatosi all'università in letteratura francese, fu un grande conoscitore dei classici e dei moderni, da Charles d'Orléans a Villon, a Ronsard, ai romantici, da Victor Hugo, che definisce «pulpo también tentacular y poliformo de la poesía»<sup>74</sup>, a Baudelaire, a Rimbaud, a Lautréamont, a Laforgue, ai poeti dell'avanguardia e ai grandi del secolo XX, tra essi Eluard e Aragon. Ma già tra le sue letture giovanili figuravano, insieme all'"inclito mundo" di Salgari<sup>75</sup>, *Les misérables*, *Les travailleurs de la mer* e *Nôtre Dame de Paris*, che a distanza di tempo Neruda evoca quali simboli di un'età aperta alla fantasia e all'avventura:

Oh aquel momento mortal  
en las rocas de Victor Hugo  
cuando el pastor casa a su novia  
después de derrotar al pulpo,  
y el Jorobado de París  
sube circulando en las venas  
de la gótica anatomía<sup>76</sup>.

Se Parigi era per i "señoritos" cileni il regno della superficialità e dell'eroticismo, per Neruda è la sede di un'esperienza indimenticabile, quella dell'organizzazione dell'espatrio dei profughi spagnoli della guerra civile. Le vicende sono note, spesso dure di contrasti, fino all'imbarco sul "Winnipeg" verso l'Argentina. E tuttavia la Francia resta per Neruda il paese della libertà, una terra d'eccezione. La sua capitale è il luogo dell'amicizia e della meraviglia: lì vive Aragon, lì è quel lungo Senna che entusiasma il poeta, lì sta la grandiosa cattedrale, che Neruda non apprezza come monumento religioso, ma come creazione gigantesca e fantastica, sulla quale vorrebbe prendere il largo verso la sua America:

«La catedral es una barca más grande que eleva como un mástil su flecha de piedra bordada. Y en las mañanas me asomo a ver si aún está,

<sup>72</sup> "Discurso en la Universidad de Chile en su 50 aniversario", in *O.C.*, III, p. 679.

<sup>73</sup> Cfr. sull'argomento G. Bellini, "La Francia nell'opera di Pablo Neruda", in *AA.VV.*, *Studi di letteratura, storia e filosofia in onore di Bruno Revel*, Firenze, Olschki, 1965.

<sup>74</sup> "Oceanografía dispersa", in *O.C.*, III, p. 669.

<sup>75</sup> "Latorre, Prado y mi propia sombra", in *O.C.*, III, p. 697.

<sup>76</sup> *Memorial de Isla Negra*, "Los libros", in *O.C.*, II, p. 1047.

junto al río, la nave catedralicia, si sus marineros tallados en el antiguo granito, no han dado la orden, cuando las tinieblas cubren el mundo, de zarpar, de irse navegando a través de los mares.

Yo quiero que me lleve. Me gustaría entrar por el río Amazonas en esta embarcación gigante, vagar por los estuarios, indagar los afluentes, y quedarme de pronto en cualquier punto de la América amada hasta que las lianas salvajes hagan un nuevo manto verde sobre la vieja catedral y los pájaros azules le den un nuevo brillo de vitrales.

O bien dejarla anclada en los arenales de la costa del sur, cerca de Antofagasta, cerca de las islas del guano, en que el estiércol de los cormoranes ha blanqueado las cimas: como la nieve dejó desnudas las figuras de proa de la nave gótica. Qué imponente y natural estaría la iglesia, como una piedra más entre las rocas hurañas, salpicada por la furiosa espuma oceánica, solemne y sola sobre la interminable arena»<sup>77</sup>.

Parigi, città della sapienza, città dei libri: “Tantos libros! Tantas cosas! El tiempo aquí seguirá vivo”<sup>78</sup>. E tuttavia la città non opera nell’intimo di Neruda come Madrid. Nella città spagnola egli coglie la continuità del sangue, non sperimenta sentimenti estranianti, si sente in una terra naturalmente propria, ritrova le proprie radici. La residenza e l’esperienza madrilene lo rafforzano nel suo nuovo orientamento, ma anche lo rendono più aperto a percepire la situazione del suo stesso paese e del mondo americano:

..... De pronto  
las banderas de América,  
amarillas, azules, plateadas,  
con sol, estrellas y amaranto y oro  
dejaron a mi vista  
territorios desnudos,  
pobres gentes de campos y caminos,  
labriegos asustados, indios muertos,  
a caballo, mirando ya sin ojos,  
y luego el boquerón infernal de las minas  
con el carbón, el cobre y el hombre devastados,  
.....<sup>79</sup>.

Madrid, in sostanza, significa l’incontro con se stesso, l’individuazione della propria missione. Parigi è certamente la città della libertà e della cultura, “una colmena de la miel errante,/ una ciudad de la familia humana”<sup>80</sup> e affascina Neruda, ma egli si sente sempre straniero e si fa largo in lui la nostalgia per

<sup>77</sup> “Vámonos al Paraguay”, in *O.C.*, III, pp. 660-661.

<sup>78</sup> “Discurso con motivo de la Fundación Neruda”, in *O.C.*, III, p. 677.

<sup>79</sup> *Memorial de Isla Negra*, “Tal vez cambié desde entonces”, in *O.C.*, II, p. 1093.

<sup>80</sup> *Ibid.*, “París 1927”, in *O.C.*, II, p. 1070.

l'America, un sentimento che Madrid non gli ha mai provocato. Parigi è, in definitiva un altro mondo, il cui linguaggio, per quanto affascinante la città, il poeta cileno non riesce a comprendere: «Yo no soy de estas tierras – dichiara –, de estos bulevares. Yo no pertenezco a estas plantas, a estas aguas. A mí no me hablan estas aves»<sup>81</sup>.

E un'altra confessione ancor più chiara, se non di ripudio, certo di disagio nel mondo parigino e di adesione viscerale alla "patria conmovedora"<sup>82</sup>:

«En alguna calle de París, rodeado por el inmenso ámbito de la cultura más universal y de la extraordinaria muchedumbre, me sentí solo como esos arbolitos del sur que se levantan medio quemados, sobre las cenizas. Aquí siempre me pasó otra cosa. Se conmueve aún mi corazón – por el que ha pasado tanto tiempo – con esas casas de madera, con esas calles destartaladas que comienzan en Victoria y terminan en Puerto Montt, y que los vendavales hacen sonar como guitarras [...]»<sup>83</sup>.

Neruda rimarrà sempre intimamente legato al mondo nel quale ebbe i natali, che città che non siano Valparaíso o Madrid non riescono a sostituire. A Parigi tutto "es más bello que una rosa", ma una rosa "descabellada", "desfalleciente"<sup>84</sup>. Lasciando un'ennesima volta la città francese per far ritorno in Cile, il poeta prova un senso di liberazione: "me voy cantando por los mares / y vuelvo a respirar raíces"<sup>85</sup>. Più che calore, Parigi ha dato a Neruda, dal lato umano, freddo e desolazione. Pur innamorato della sua cultura, e della bellezza della terra di Francia, pur preso dal mito della libertà, la città non ha avuto per lui significato profondo, non ha prodotto nulla. Ha accentuato, anzi, nel poeta, il ripudio per il mondo cittadino ed esaltato il mondo naturale; un ripudio e un'esaltazione con precedenti illustri nella poesia spagnola, da Boscán a Garcilaso, a fra Luis de León, fino al teorizzatore di tale sentimento, nel *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, Antonio de Guevara.

Né poteva essere entusiasta della città un uomo che affermava di essere un "amateur del mar"<sup>86</sup> e dichiarava di appartenere alla fecondità della terra<sup>87</sup>, un poeta che per tutta la vita cantò soprattutto la natura delle sue origini, quella che gli aveva dato la capacità di interpretare il mondo e gli uomini. Nel *Memorial de Isla Negra* ribadiva ancora con trasporto questa sua adesione, concludendo:

<sup>81</sup> "Vámonos al Paraguay", in *O.C.*, III, p. 661.

<sup>82</sup> "Latorre, Prado y mi propia sombra", in *O.C.*, III, p. 699.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 698.

<sup>84</sup> *Estravagario*, "Adiós a París", in *O.C.*, II, p. 661.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> "Oceanografía dispersa", in *O.C.*, III, p. 667.

<sup>87</sup> *Memorial de Isla Negra*, "Lo que nace conmigo", in *O.C.*, II, p. 1134.



Cuando escogí la selva  
para aprender a ser,  
hoja por hoja,  
extendí mis lecciones  
y aprendí a ser raíz, barro profundo,  
tierra callada, noche cristalina,  
y poco a poco más, toda la selva<sup>88</sup>.

Il viaggiatore instancabile non ha mai lasciato la sua terra.

<sup>88</sup> *Ibidem.*



EMILIA PERASSI

DON JUAN A BUENOS AIRES.  
IL DESTINO TRAGICO DEGLI EROI  
INTORNO AD UN RACCONTO DI LEOPOLDO LUGONES

Il racconto *El secreto de don Juan* compare sulle pagine de *La Nación* il 23 settembre 1923. Nel 1924 verrà pubblicato, insieme con altre quattro narrazioni, nel volume dal titolo *Cuentos fatales*<sup>1</sup>, antologia di storie fantastiche sino ad ora quasi dimenticata dalla critica, in qualche luogo giudicata “mar de palabras rebuscadas y de figuras inútiles”<sup>2</sup>.

Tanto questa dimenticanza quanto la scarsa considerazione in cui sono stati tenuti i *Cuentos* mi paiono ingiustificate: in essi si cristallizza narrativamente una tappa decisiva dell'orizzonte etico ed estetico di Lugones, tappa durante la quale si consacra la leggenda nera dell'argentino, ovvero la sua adesione e giustificazione dell'autoritarismo militarista. Il momento in questione è importante sia all'interno dell'ideario lugoniano sia al suo esterno, cioè nel formarsi di quella ricezione critica che caratterizzerà l'accoglienza del “arquitecto de la patria celeste”<sup>3</sup> fra i lettori ispanoamericani: mi sembra, però, che i suoi detrattori dimentichino che il fascino della soluzione elitista, esasperata nel mito delle personalità forti, sedusse non pochi degli intellettuali europei dell'epoca, vittime del disastro a dimensione escatologica provocato dalla prima guerra mondiale.

Nel 1906, anno di pubblicazione della sua più nota antologia (*Las fuerzas extrañas*)<sup>4</sup>, Lugones riteneva ancora adeguati per la realtà il progressismo salvifico ed il razionalismo idealista che gli venivano dall'approfondimento eru-

<sup>1</sup> LUGONES, L., *Cuentos fatales*, Buenos Aires, Babel, 1924. Questa raccolta, insieme con *Filosoficula*, *Romancero*, *Estudios helénicos*, valse al suo autore il Premio Nacional de Literatura (1924).

<sup>2</sup> OMIL, A., *Leopoldo Lugones. Poesía y prosa*, Buenos Aires, Nova, 1968, p. 88.

<sup>3</sup> TORRES ROGGERO, J., *La cara oculta de Lugones*, Buenos Aires, Castañeda, 1977, p. 15.

<sup>4</sup> LUGONES, L., *Las fuerzas extrañas*, Buenos Aires, Arnoldo Mohen y H.no Editores, 1906. La recente traduzione italiana di questi racconti è comparsa per i tipi della Lucarini, Roma 1986, a cura di Lucio D'Arcangelo.

dito dell'interesse teosofico, interesse (e condivisione d'ideali) che a sua volta l'aveva orientato verso il socialismo delle prime scelte politiche. Ma nel 1924, epoca appunto dei *Cuentos fatales*, questo ottimismo si è oscurato: «antes de la guerra – spiega – imperaba en los espíritus el ideal humanitario o formalismo histórico de la lógica progresista; las patrias solidarias y los hombres iguales ante la libertad. Y por muy doloroso que sea, dicho ideal ha fracasado. Bajo su concepto creíamos que el objeto de las patrias era asegurar la libertad. Ahora sabemos que es otro más duro y más ingrato: bastarse»<sup>5</sup>. L'entusiasmo messianico, fondato sulla fiducia in un solare futuro per gli argentini e perseguito nella predica dell'imminente avvento dell'*era social* cara ai teosofi<sup>6</sup> (entusiasmo peraltro esemplarmente poetizzato in uno dei racconti più celebri di Lugones, *Los caballos de Abdera*)<sup>7</sup>, si converte in profetismo apocalittico a sfondo esteticamente lunare, "milenarismo laico", secondo la definizione di Alberto Conil Paz<sup>8</sup>, «según el cual el mundo perverso, cruel y sobre todo materialista, perecería en holocausto devastador, antesala de la redención de los justos»<sup>9</sup>. Il rimedio alla bancarotta di ideali sta in quei "maestri" che il destino vorrà procurare all'umanità: individui eccezionali, appartenenti allo stesso lignaggio del Prometeo e dell'Ercole redentori, il cui intervento in aiuto dell'uomo Lugones aveva già individuato come chiave del progresso, non del progresso positivo, naturalmente, bensì del movimento dell'universo in perpetuo stato di redenzione<sup>10</sup>.

I *Cuentos fatales* obbediscono a questo richiamo ideologico di sostanza, come caratteristico in Lugones, mitica. Nel completare l'affresco narrativo iniziato con *Las fuerzas extrañas*, il fantastico argentino comincia con il Nostro a garantirsi quel particolare carattere storico che gli conferirà natura originale e specifica, carattere di estrazione palingenetica quindi volto a cogliere non il fenomeno, bensì quell'agire numinoso che ad esso è sotteso. Non sorprende, pertanto, che gli eccezionali protagonisti dei *Cuentos*, visitazioni in chiave olimpica del discorso autoritarista che l'intellettuale sta sostenendo in politica,

<sup>5</sup> LUGONES, L. "La ilusión constitucional", *La Nación*, 17 de octubre de 1923, cit. in CONIL PAZ, A., *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Huemul, 1985, p. 304.

<sup>6</sup> Sui rapporti fra incipiente socialismo e teosofia cfr. MARINI PALMIERI, E., *El modernismo literario. Caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1989, pp. 55 ss.

<sup>7</sup> In *Las fuerzas extrañas*, op. cit.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 314.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> cfr. LUGONES, L., *Prometeo. Un proscripto del sol*, in *Obras en prosa*, t. I, selección y prólogo de Leopoldo Lugones (h.), Madrid-Mexico-Buenos Aires, Aguilar, 1962. Il testo del *Prometeo* è il frutto di una conferenza tenuta a Buenos Aires in occasione del centenario della Repubblica del 1910.

siano tutti di materia metempsychotica, segno anch'essa degli approfondimenti del mitologo<sup>11</sup> in direzione ermeneutica. Neppure sorprende che uno solamente dei cinque fatali protagonisti, cioè Agueda, il *gaucho* archetipico, non torni ad incarnare: per i pitagorici e per gli iniziati alla dottrina segreta dei templari (studiata in questi anni da Lugones) il vero dominio dell'esistenza, ovvero il dominio della morte, è nella raggiunta capacità di non dover vivere più in altre forme, mondi o sostanze. Unico è il *gaucho* ad avere questo destino: qualcosa del messianismo del 1906 resta nel militante disilluso di adesso, nella continuità cioè dell'ideale che vede affidata agli argentini la guida dell'evoluzione americana. Cambia, però, la categoria degli interlocutori, prima tutti, ora pochi: «al igual que la vasta falange de intelectuales de entregueras – continua Conil Paz – horrorizados ante la irrupción de las masas y de la consiguiente imposibilidad de preservar una visión poética de la vida y del mundo»<sup>12</sup>, Lugones si lascia trascinare «por vagas esperanzas de salvación, gracias a la obra de un gran hombre que, como el genio, será otro producto del destino»<sup>13</sup>. Il senso del *Volkgeist* hegeliano affiora nella concezione dei suoi nuovi e paradigmatici personaggi, uomini soli, emarginati nella loro stupefacente grandezza, maestri che ricordano ai disordinati discepoli quelle «concepciones metafísicas, únicas y universales de la realidad»<sup>14</sup>. Loro è il destino tragico degli eroi.

In quest'Argentina posta ormai fra le dimore celesti – dimore ove l'amore è sinonimo di conoscenza e la conoscenza di dolore – fa la sua comparsa don Juan, figura già carica (data anche la logica architettonica che struttura le raccolte narrative di Lugones) delle risonanze di pensiero finora accennate. Il personaggio, come sempre nel Nostro, è nato pertanto fuori dal “suo” testo, in sintonia con la volontà modernista di fare dell'opera letteraria un corpo organico le cui parti si compenetrino, tanto plasticamente quanto fisiologicamente. Considero in questo senso *El secreto de don Juan* un autentico racconto-laboratorio, campione dei prodotti della fabbrica modernista la quale, con tecnologie protoscientifiche, ma con scienziati intuitivi e geniali, fonde e rifonde il magma della tradizione in ricerca alchemica dell'innovazione.

La sfida che Lugones lancia attraverso il suo racconto ad un personaggio della statura emblematica di don Juan attira, in effetti, l'attenzione. L'amante

<sup>11</sup> Cfr. i due importanti saggi di Lugones sul mondo classico, *Estudios helénicos*, Buenos Aires, Babel, 1924 e i *Nuevos estudios helénicos*, Buenos Aires, Babel, 1928.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 318.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> LUGONES, L., “Nuestro método científico”, *Philadelphia*, n. II, año III, diciembre de 1902, p. 57.

*par excellence* che sale sulla scena modernista appare immediatamente in veste mitica, trascurando le perplessità di quei critici<sup>15</sup> che oggi ancora si interrogano sul perché dei motivi che conducono alla mitologizzazione di un personaggio che in realtà ha origini storiche recenti. Per Lugones, la spiegazione sembra evidente nel considerare la data di nascita di don Juan indipendente dalla sua prima manifestazione letteraria. I secoli XVII e seguenti si sono limitati a dare ambito testuale alla storia «de uno de esos individuos inmortales que andan por el mundo, en carne y hueso, o si ustedes prefieren, varias veces centenarios, en los cuales encarnan los prototipos de la leyenda... Dichos personajes deben ser los que, de cuando en cuando, asombran al mundo por su conocimiento de todas las cosas o su dominio de todas las situaciones, como Leonardo da Vinci, cuyo sepulcro nadie sabe donde está» (pag. 84). La popolarità di don Juan, inoltre, ne conferma l'essenza archetipica ed al tempo stesso vitale, ovvero eterna ed insieme contingente, in linea con il noto assioma lugoniano secondo il quale «cuanto más convencional, es decir, más abstracto es el símbolo, más se evidencia en él la verdad»<sup>16</sup>. La scrittura fantastica del modernista non esita, perciò, a sfidare il modello canonico (barocco e postbarocco) attraverso un processo che è contemporaneamente di assorbimento e di rifiuto: della convenzione resterà la verità implicita al suo sottofondo leggendario, spogliata però della falsità esplicita della sua traduzione storica. Ci si avvia, dunque, verso quella rifusione di materiali tradizionali che è strategia chiave dello sforzo *autoctonista* dei modernisti, mosso – scrive Yurkievich – da una “poética de englobamiento” cui obiettivo è quello di “ampliar el margen de lo decible»<sup>17</sup>.

Il modello letterario al quale guarda Lugones non è, significativamente, né quello tirsiano né quello molieresco. Opta, il narratore, per la variante romantica, scartando la linea spagnola (Zorrilla), puntando su quella tedesca: (Mozart) Hoffmann. Scrive del racconto del maestro<sup>18</sup> il critico Jean Rousset: «Sino a Mozart abbiamo visto il don Giovanni in vesti esclusivamente teatrali. Dopo Mozart sarà la dispersione, la differenziazione dei generi, più precisamente dopo la diffusione di quella piattaforma girevole che è il racconto fantastico di Hoffmann: un *racconto* che narra della rappresentazione dell'*opera* di Mozart,

<sup>15</sup> ROUSSET, J., *Il mito di don Giovanni*, Parma, Pratiche, 1980, pp. 13-14 (ed. or.: *Le mythe de don Juan*, Paris, Librairie Armand Colin, 1978).

<sup>16</sup> *Prometeo*, op. cit., p. 107.

<sup>17</sup> YURKIEVICH, S., “Lugones o la pluralidad operativa”, *Eco* (Bogotá), febrero de 1974, pp. 415-436.

<sup>18</sup> L'edizione del racconto qui consultata (“Don Giovanni. Favolosa avventura accaduta ad un viaggiatore entusiasta”) è quella contenuta in E.T.A. HOFFMANN, *Gli elisir del diavolo*, a cura di Carlo Pinelli, Torino, Einaudi, 1969, t. I.

completato da una serie di riflessioni che costituisce un *saggio*, il primo grande saggio sul tema di don Giovanni»<sup>19</sup>. Un testo-crocevia, dunque, dove il gusto modernista per la ridefinizione degli ambiti dei generi letterari trova stimolante impulso.

Un primo confronto fra il racconto di Hoffmann e quello di Lugones rivela patenti, ma soprattutto consapevoli, tracce di contaminazione: i caratteri dei narratori (entrambi viaggiatori) e della protagonista femminile (occhi azzurri, abiti bianchi); i luoghi (ambiente riservato per pochi intimi: sala del ristorante in Lugones/del concerto in Hoffmann, lussuose ma al tempo stesso provinciali; la “capilla búdica” o camera di Amalia, la protagonista, in Lugones/palco a teatro scosso da inquietanti folate musicali in Hoffmann, luoghi tutti ove si evoca don Juan), la scena di scherma fra don Juan ed un innamorato tradito; la scena di seduzione con dame incantate come “pájaros ante la serpiente”; i moralisti borghesi (la semplice Julia in Lugones ed il signor “so tutto” con tabacchiera in Hoffmann); i rumori (fruscii setosi all’apparire delle dame; di uragano che esplode come forza insieme naturale e sovranaturale segnando l’apice del climax narrativo); l’atmosfera generale, in entrambi i casi marcatamente esoterica, con musica, suoni, luci e magnetismi a chiara connotazione analogica, rivelatori cioè delle vere sostanze che si stanno celando dietro l’apparenza della *fabula*).

I punti di contatto culminano nell’elemento numerico: in Hoffmann, occultista alla Goethe, il sogno del viaggiatore, ovvero il racconto, si sviluppa nel palco n.23. In addizione teosofica, somma di questo numero è il cinque, cifra significativamente scelta per dare cornice ermetica al *donjuanismo*, poiché essa è simbolo dell’amore. Lugones, dal suo canto, non solo pubblica il racconto il 23 ottobre 1923 (dato di per sé non significativo), ma integra questa data al tessuto temporale della narrazione: il 1923, in effetti, è il punto di partenza rispetto al quale viene calcolata la cronologia della comparsa di don Juan in Buenos Aires, accaduta giusto trentacinque anni prima, ovvero nel 1888<sup>20</sup>.

Anche trascurando la valenza aritmosofica appena menzionata, il numero mantiene la sua rilevanza semiotica, rilevanza attraverso la quale cominciano a dichiararsi i primi segni di divergenza semantica: se in Hoffmann le cifre rinviano al palco, ovvero allo *spazio* ove inizia a svilupparsi l’azione, in Lugones, al contrario, rimandano all’anno, ovvero al *tempo* di questa stessa azione. Se nel racconto del tedesco è dominante la dimensione spaziale, in quello dell’argentino prevale la dimensione temporale, arricchita dalla suggestione dei con-

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 13.

<sup>20</sup> Agli appassionati il compito di trarre ulteriori suggerimenti dall’interpretazione del numero otto, generalmente considerato simbolo dell’equilibrio cosmico.

cetti dello spazio-tempo einsteniani. Il riferimento allo scienziato non è casuale: la sua teoria, diffusa a partire dal 1905 e perfezionata nel 1916, impressionò profondamente Lugones. Confermava le intuizioni platoniche circa l'inesistenza di uno spazio e di un tempo assoluti: «la única constante del universo – su punto epistemológico vulnerable - era la luz, tan materia como la misma electricidad. Además materia y energía no eran sino diferentes estados de una misma cosa; el tiempo, una cuarta dimensión que debía computarse como las otras ya clásicas y conocidas desde Euclides»<sup>21</sup>. Lugones, nel saggio posposto a *Las fuerzas extrañas*, ovvero l'*Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones*<sup>22</sup>, fondandosi sulla scienza degli antichi, aveva già individuato nel tempo e nello spazio “simples estados de conciencia”. Le conseguenze estetiche di queste considerazioni saranno ovviamente notevoli. Ne *El secreto de don Juan* quella *ruina de lo absoluto*<sup>23</sup> causata dall'impatto definitivo della relatività si esplicita letterariamente: *l'incipit* del racconto oscilla, infatti, fra il tempo di un *appuntamento* e di un *ritardo* che coincide con lo spazio di un'*andata* e di un *ritorno*: alcuni amici sono in attesa dell'arrivo del narratore, assente che rientra con ritardo. Si insiste sulla sua “característica falta de puntualidad” (pag. 80), avendo egli “su propio tiempo” (pag. 81), tempo “valioso e inseguro como reloj de mujer” (ibidem), di “deliciosa inexactitud” (ibidem). Si noti di passaggio che il nome del narratore, Julio D., ha iniziali eguali, benché invertite, al nome di don Juan. Il ritratto si conclude con un giudizio allusivo: “Como buen estoico que es, tiene la despreocupación de la última hora” (pag. 81). Il sospetto che egli sia manifestazione moderna del favoloso personaggio in Buenos Aires si mantiene per tutto il racconto, culminando nella scomparsa della voce narrante, scivolata nella prima persona del leggendario protagonista che racconta se stesso. I tempi locali dei *convidados*, cioè degli amici in attesa, si misurano dunque con un tempo oggettivo che non arriva ad imporsi: resta, quale unica certezza temporale, quel 1923 che è anno del testo corrispondente all'attualità della vita dello scrittore, pertanto ad un tempo finalmente stabilito e oggettivo, benché virtualmente soggetto alla più ampia relativizzazione imposta – a livello ontologico – da filosofia e scienza. In ogni caso, tale indicazione temporale (il 1923, appunto) non è concepita per dare garanzie infratestuali. La sua influenza è piuttosto metatestuale, poiché si limita a mettere in contatto lo *spazio* del racconto con lo *spazio* del mondo in cui esso si colloca: gli amici della *tertulia*, fra i quali lo stesso Lugones, in un caffè di Buenos Aires, a raccontarsi la straordinaria vicenda. La dinamica che, se-

<sup>21</sup> Cfr. CONIL PAZ, A., “El impacto de la relatividad”, in *op. cit.*, p. 354.

<sup>22</sup> Ed. cit.

<sup>23</sup> CONIL PAZ, A., *op. cit.*, p. 355.



condo i semiologi, è tipica delle leggende di fondazione, ovvero il binomio interattivo *domi-foris* (interno-esterno, dentro-fuori) torna ad attualizzarsi nei racconti, in questo racconto, di Lugones, specificandosi però a livello “organico”, considerato il testo quale “luogo” o “corpo” pulsante all’unisono coi ritmi della materia in generale<sup>24</sup>. I valori attanziali relativi a cronologia e topografia si adeguano alla fluidità sintetica del pensiero originario: le conseguenze di questo dimensionare il reale nell’ambito del fantastico rioplatense sono arcinote. La macchina modernista si è messa in moto.

Proseguendo nell’accostamento fra i due testi, si nota lo stabilirsi di un vero e proprio dialogo di natura hegeliana fra di essi, basato sulla classica tripartizione di tesi, antitesi e sintesi. La tesi è in comune, poiché presenta don Juan ed il suo ambiente coi tratti di simiglianza già menzionati. Lugones, in questo senso, accetta la rivoluzione hoffmaniana proposta per il personaggio della tradizione. Entrambi i narratori dichiarano, inoltre, che loro intento è quello di scoprire il vero segreto di don Juan, segreto non ancora svelato dai precedenti interpreti. In questa dichiarazione è immediatamente contenuta l’antitesi che separa le due narrazioni, poiché se il tedesco afferma di essere stato l’unico nel comprendere il don Juan, Lugones, dal canto suo, lo supera, attribuendosi l’esclusiva dell’interpretazione più riuscita: «*así fue en verdad – dice il don Juan argentino, rivelando il suo segreto. – No te engañó, dulce, amiga la voz de mi amor. Pues según puso en mis labios la única comedia que entre tantas necedades como han escrito de mí, haya sabido interpretarme, y que, por lo mismo también, permanece inédita: es que nunca enamoré/sin estar enamorado*» (pag. 97). È qui che i percorsi dei due narratori si biforcano definitivamente, giungendo alla sintesi, ovvero alla rivelazione finale del personaggio, ove Lugones dichiarerà il suo dissenso circa le conclusioni interpretative dell’illustre predecessore.

Tale dissenso, cui trampolino di lancio è la parte finale del racconto di Hoffmann, il “saggio” come è stato definito da Rousset, provoca in Lugones un effetto *boomerang*. La sua storia, nonostante l’apparenza contestuale, si costruisce in realtà *ab imo* su un pre-giudizio, che sta nel voler dimostrare l’infondatezza etica (quindi, nel suo linguaggio, estetica) dei codici antecedenti, in questo caso romantici, redimendoli, ossia ricreandoli. Dobbiamo pertanto rivedere quanto appena detto circa la comunione di tesi e antitesi in Hoffmann e Lugones, revisione guidata non da un punto di vista critico bensì dal punto di vista modernista. Ciò significa che, attraverso la consapevole citazione del maestro condotta tramite il rinviarsi delle immagini, delle allusioni iniziatriche e degli spunti interpretativi, Lugones ha voluto esplicitare le fonti

<sup>24</sup> Cfr. JITRIK, N., *Las direcciones del modernismo. Productividad poética y situación sociológica*, México, El Colegio de México, 1978.

(tanto quella romantica, nel suo slancio spontaneo e vitalista, quanto quelle canoniche sottintese ma già epurate dal vaglio moderno, con chiaro giudizio anti-barocco e anti-neoclassico), seminando al tempo stesso nell'economia testuale germi (o indizi) di contrasto e conseguente, graduale, deviazione rispetto a queste stesse fonti.

Detti indizi, percepibili solo durante quella lettura del testo che si orienti verso la dimensione del dissenso ovvero del già alluso punto di vista modernista, sono pochi ma significativi, segno, fra l'altro, del rinnovato contratto fra autore e pubblico ove a quest'ultimo viene affidato quel ruolo di "personaje pleno" che il fantastico (e non solo) contemporaneo esigerà dai suoi interlocutori. Pongo fra gli indizi più rilevanti i seguenti: il *contrattempo* nel quale incorre il narratore in ritardo all'appuntamento nel testo lugoniano rinvia ed al tempo stesso annulla i *contrabbassi* che in Hoffmann svegliano lo spettatore, costringendolo ad interessarsi all'opera di Mozart, quindi ad innescare la situazione fantastica; il *clima esoterico* che con violenza caratterizza la scrittura hoffmaniana e con dolcezza quella lugoniana, si traduce per il tedesco in "uragano strumentale fatto di note fuse in metallo eterico", per l'argentino in una tempesta naturale o *foris* rispetto alla quale viene enfatizzato il clima di pace, insieme mistico e doloroso, della "capilla búdica" o *domi*, ossia della stanza ove Amalia ricorda don Juan, stanza descritta col preziosismo simbolico, di matrice ermetica, tipico del modernismo alto: «Sombríos oros fatigábanse al fondo de una verdadera tiniebla, como arrodillada bajo al abatimiento de inmensa colgadura azul. La transparencia oscura del ámbito era, a su vez, vagamente dorada. Como un indeciso rescoldo de inaudita suntuosidad, la alfombra ahogaba los pasos en derruida blandura de polvo de oro. Torvos reflejos arrinconábanse acá y allá con áureo escorzo de jaguares. Sándalos y estoraques de exótica vaguedad exhalábanse en sutil bostezo de aromas» (pag. 93). Se, come si è detto, lo spazio è uno stato di coscienza, è chiara in questa pittura d'ambiente la volontà di un affresco insieme interiore ed esteriore: la stanza come luogo del mondo ed insieme dell'anima. È in questo clima che accade la comparsa più significativa, in entrambe i racconti, di don Juan, ma in Hoffmann (che segue Mozart) tale comparsa coincide con l'arrivo del *Comendador*, mentre in Lugones i due personaggi vengono fusi in uno, cioè nello stesso don Juan. Non sarà solo quest'ultimo ad assumere le caratteristiche marmoree della statua attraverso una serie di attributi sinestesi ("tranquilidad mármorea", per esempio), poiché tali caratteristiche investiranno anche Amalia, qui posta definitivamente alla titanica altezza del suo amante. V'è di più: gli amici della *tertulia*, parlando di Amalia, adopereranno un ameno gioco di parole, definendola "belleza fría por lo tanto... la Amalia de mármol" (pagg. 89-90). Il tono ironico si sovrappone, facendola scomparire, all'immagine complicata e drammatica che, secondo l'opinione implicita dell'autore-narratore,

muove il marchingegno teatrale del Comendador. Il motivo della statua, però, continua a vivere nel racconto di Lugones, liberata da quella che viene ritenuta la “falsità” culturale del barocco e restituita alla “sincerità” naturale del mondo mitico dei greci. Sottoposta così ad un graduale processo di ricondizionamento, ecco rinascere la Donna che si accosterà all’Uomo nella storia dell’Amore: «Linda hasta el éxtasis, griega de Atenas por la perfección y de Siracusa por la gracia, conforme habría dicho nuestro clásico Lemos, parecía que su juventud deslumbraba por transparencia, en una luminosa inmaterialidad de rocío. Belleza pura, total, más propia de que la tallara al diamante, en uno de sus sonetos de precisión, Lugones, que es poeta...» (pag. 89).

Questo dispositivo di dislocazione e ricondizionamento dei motivi della tradizione, diventa tipico di tutto il racconto. Culmina, tale dispositivo, in una aggettivo che potrebbe passare inavvertito se dimentichi dello spessore semiotico del racconto fantastico: Hoffmann cristallizza il titanismo del suo don Juan nell’attributo di *magnetismo sinistro*. Lugones ripropone con variante l’epiteto, mutandolo in *magnetismo terrible*. La divergenza di giudizio che detti attributi implicano è gravida di conseguenze. In Hoffmann (siamo giunti al saggio) l’eccezionalità del sentimento in don Juan è la causa prima che muove l’invidia irosa delle potenze infernali che gli lanceranno quella sfida di tentazione che lo trasformerà in peccatore. La natura divina del personaggio, segue il romantico, spinge il Grande Nemico all’attacco, allegorizzandosi nella storia del don Juan il conflitto fra bene e male ove chi perde è l’uomo. In Lugones, l’armatura spiritualista delle ortodossie ufficiali, col sovrappeso di eticismo dogmatico e manicheo, è il corpo speculativo contro il quale si muove l’attacco affabulatore. La natura divina del suo rinnovato e, a questo punto definitivo modello, non sta, come per Hoffmann, nell’aspirazione al sublime, bensì nel suo essere «instinto y divinidad, es decir voluntad pura, como las fuerzas naturales que por esto consideró dioses la antigüedad, y con ello ajena enteramente al atributo humano de la compasión» (pag. 83). Per comprendere il codice del divino in Lugones, è necessario ritornare brevemente all’*Ensayo*, ove si tendeva a dimostrare l’infondatezza della distinzione fra naturale e soprannaturale, seguendo l’intuizione platonica dell’universo animato e intelligente. Non vi sono, nella cosmogonia lugoniana, principi trascendenti all’uomo, poiché è questi la “fuerza sintética y animadora del universo”<sup>25</sup>. Il peccato pertanto non si qualifica come trasgressione alle leggi della morale storica, bensì nella rinuncia dell’essere a “causar su propio destino”<sup>26</sup>, che è rifiuto d’obbedien-

<sup>25</sup> *Ensayo*, cit, p. 270.

<sup>26</sup> *Ibidem*. Specifica l’autore: «El bien y el mal, las diferencias de calidad, de inteligencia etc. en los hombres, quedan así explicados en carácter de fenómenos lógicos y productos

za alle leggi della morale karmica, la quale vuole la perpetua partecipazione dell'individuo al processo, come si è detto, di redenzione dell'universo, cioè al suo progresso verso lo stato di pura spiritualità o eterizzazione (dissolvimento della materia in energia). Tale partecipazione è amore ed al tempo stesso volontà come consapevolezza del bene da attingere: è chiaro che il don Juan modernista, appunto di "voluntad pura" niente ha a che vedere con il prototipo letterario del peccatore. A questa letteratura il narratore rimprovera attraverso il suo personaggio, l'incapacità di svincolarsi dalle costrizioni del formalismo storico, ossia la sua resistenza alla ricerca di una verità che non sia interessata o contingente. E per Lugones, lo scrive nei suoi saggi sul mondo ellenico, il reclamato rinnovamento etico è il punto di partenza imprescindibile per il rinnovamento estetico, imponendo radici ermeneutiche a quella pulsione analogica che diventerà elemento fondamentale della modernità del fantastico.

Il don Juan di Lugones sarà pertanto un platonico o, meglio, un neoplatonico. Il racconto che lo contiene non sarà un'accusa contro l'istinto d'amore, bensì una difesa di questo stesso istinto, semmai un giudizio circa l'incapacità dei moderni di un sentire generoso ed ampio nei confronti dell'umanità come ente, umanità che il testo condensa nell'eguale compenetrazione fra gli amanti, nell'identico rilievo dato al personaggio maschile e a quello femminile, in un'evocazione d'amore primigenio, indifferenziato per l'essere tutto. Naturalmente, tali amanti sono individui eccezionali capaci, come gli antichi maestri, di fare – attraverso l'amore – esercizio di conoscenza e dolore, esercizio che corrisponde alla ricerca del bene, del bello e del vero.

Il don Juan di Lugones continua in questo senso ad essere un amorale, ma non in senso storico o culturale, bensì mitico o naturale. Quella "sincerità" o ansia di innocenza che i moderni chiederanno per la letteratura, il modernista la introduce anche qui nello svolgimento estetico di un'idea di intenzione riformista, a volte piegato da quella dimensione iniziatica che, pur oscurando l'immediata percezione delle strutture significanti, tuttavia non vanifica la tensione sperimentale e di stimolo della sua scrittura.

de la conciencia espiritual. Así es como únicamente, el mal no viene a ser una forma del bien, según el conocido sofisma deísta; y como el dualismo de Dios y de Satanás no es tampoco un imperativo categórico. Hay condenados por su culpa (por no haber animado voluntariamente las mónadas) pero su condenación no es eterna, sino respecto del ciclo de evolución de este planeta. Los que han preferido obrar como fuerza ciega, son las víctimas de la fatalidad».

## RECENSIONI

Ignacio Bosque, *Las categorías gramaticales*, Madrid, Síntesis, Colección Lingüística, 1989, pp. 231.

La editorial Síntesis de Madrid ha iniciado en la década de los años 80 su Colección Lingüística bajo la dirección de Francisco Marcos Marín, que cuenta ya con numerosos volúmenes que se ocupan de diversos aspectos y enfoques de las ciencias del lenguaje. Se trata de manuales redactados con un criterio didáctico, dirigidos a estudiantes universitarios, y que presentan un panorama general de las distintas disciplinas que se ocupan del estudio de la lengua, como así también de los diversos modelos críticos concebidos para dicho estudio.

El presente manual se distingue de otros redactados con intención didáctica y propedéutica por el particular enfoque que le ha dado su autor ya que en lugar de presentar los contenidos propuestos describiendo las categorías gramaticales o clases de palabras bajo los aspectos sintáctico, morfológico, léxico y semántico ha preferido, en primer lugar, encerrar bajo la etiqueta “categorías gramaticales” dos conceptos: las llamadas “partes de la oración” o “categorías léxicas” como sustantivo, adjetivo, verbo, ect. y también las llamadas “categorías sintagmáticas”, es decir, unidades como sintagma nominal, sintagma verbal o sintagma preposicional. En segundo lugar, en vez de tratar estas categorías una a una, las presenta en forma comparativa de dos en dos o en grupos mayores, considerando los factores formales que contribuyen a su identificación.

Observa Bosque que muchas gramáticas se contentan con dar un simple elenco de las partes de la oración y una sucinta descripción de las mismas sin adentrarse en la consideración de su funcionamiento sintáctico, y compara a estas gramáticas con un manual de Fisiología que se contentara con describir la anatomía del cuerpo humano, o un manual de Arquitectura que hablara solamente de las partes de un edificio. La Gramática – dice Bosque – no sólo debe presentar las unidades que componen la lengua, sino también comprender y prever su combinatoria: «el estudio de las unidades de la gramática cobra [...] plenamente su sentido cuando comprendemos su funcionamiento» (p. 20). Paso seguido aclara que los límites de su manual – «una introducción básica a las categorías gramaticales» (p. 20) – no le permite considerar ampliamente la combinatoria de estas unidades, aunque se propone que el análisis «no sea del todo ajeno al papel que cumplen en el sistema al que pertenecen» (p. 21).

Otra particularidad de este trabajo consiste en que, en general, se limita a presentar problemas, analizar diversas hipótesis y acaba muchas veces sin tomar partido. Desde este punto de vista puede resultar decepcionante para el lector que va en busca de verdades irrefutables, de dogmas y recetas; pero significará un valioso aporte para la formación de investigadores agudos y escrupulosos.

El trabajo se mueve en el amplio marco teórico que incluye tanto los aportes de las llamadas “gramáticas tradicionales”, como los de las distintas escuelas estructuralistas y las teorías más recientes englobadas en el ámbito generativo de las que, sin lugar a dudas, se siente una notable influencia. Bosque justifica su posición explicando que: «Es indiscutible que los instrumentos de análisis los proporciona el marco teórico en el que cobran sentido, pero no es menos cierto que, si lo que nos interesa es profundizar en el conocimiento del sistema lingüístico, las aportaciones deben medirse – especialmente en los cursos básicos – por el grado en que contribuyan a ese conocimiento, independientemente de cuál sea su procedencia, y por la solidez de los argumentos que las sustentan.» (p. 14)

Los contenidos del libro están distribuidos en dos partes; la primera, de carácter introductivo, que comprende los tres primeros capítulos; y, la segunda, que aborda específicamente el estudio de las relaciones y diferencias entre las distintas categorías gramaticales.

El primer capítulo es una breve presentación de los contenidos, objetivos y criterios teóricos que han guiado la redacción del manual. En el segundo, dedicado a las características generales de las “partes de la oración”, después de revisar algunas clasificaciones heredadas por las gramáticas romances de sus antecedentes grecolatinos, introduce algunas clasificaciones binarias que considera, en oposición a las tradicionales, «un buen punto de partida» (p. 29). Más adelante pasa revista a otros criterios de clasificación e identificación, tanto morfológicos, como semánticos y sintácticos. Por último se ocupa de aquellas unidades léxicas que el análisis tradicional incluye en las clases del adjetivo o del pronombre (muchos, otro, más, etc.); es decir, que duplican sus funciones y se remiten a clases diferentes. Analiza allí las dos hipótesis que tratan de explicar este fenómeno: la que acepta que en tales casos hay una duplicación de categorías y la que prefiere hablar de categorías nulas o tácitas.

El capítulo 3, sobre el núcleo y sus complementos, se abre justificando la conveniencia de hacer una incursión por esas unidades ya que «la sintaxis de las categorías es, como se reconoce cada vez más, la sintaxis interna de las unidades que la conforman» (p. 55). A continuación habla de la segmentación y jerarquización de las unidades sintácticas como el mejor camino para comprender el funcionamiento de la lengua y, en muchos casos, para explicar diferencias semánticas. Esto lo lleva a tratar el problema de las construcciones endocéntricas y la determinación del núcleo.

Entrando ya en los contenidos específicos propuestos por el manual, las dos primeras categorías comparadas son los sintagmas nominales y las oraciones sustantivas (recuérdese que Bosque considera categorías gramaticales – como ya explicamos – tanto las categorías léxicas como las sintagmáticas). Analiza aquí cuándo una oración sustantiva puede ocupar el lugar de un sintagma nominal y, viceversa, cuándo es posible un sintagma nominal en lugar de una oración sustantiva. Dicho análisis trabaja sobre las entidades semánticas que están en la base de la naturaleza sintáctica de estas estructu-

ras; es decir, asignando categorías *semántica* a los argumentos proposicionales. Por último trata aquellos verbos que poseen complementos nominales y que no mantienen exactamente su significado cuando aparecen con complementos oracionales (como, por ejemplo, los verbos *ver*, *crear*, etc.) y encuentra que el análisis de las “cláusulas reducidas” constituye una propuesta interesante ya que «el verbo y la preposición pueden determinar el caso (y en general la “marca de función”) de un SN que no es argumento suyo». (p. 102)

El capítulo 5 estudia las diferencias y relaciones entre los sustantivos y los adjetivos. Partiendo del hecho de que el adjetivo no puede ser ni sujeto ni complemento directo (funciones típicas del sustantivo) se plantea el problema de si hay algo en el significado de un adjetivo que le impida ser sustantivo. Trabajando sobre la oposición semántica tomada de Wierzbicka *clase / propiedades* (la primera típica de la semántica de los sustantivos, la segunda de la de los adjetivos) se analizan aquellos adjetivos que se han sustantivo dentro del sistema de la lengua basándose en la clasificación / + persona // - persona /. Completa el capítulo con el examen de otros factores de tipo gramatical que intervienen en la sustantivación de los adjetivos, tales como la flexión de género y número, los casos de adjetivos calificativos y sustantivos en aposición y el problema de la gradación.

En el capítulo 6 son adverbios y adjetivos las categorías comparadas. El análisis que ocupa de los complementos preposicionales, los adverbios con forma adjetival y de algunos problemas que se presentan en las construcciones predicativas con *ser* y *estar*.

Los sustantivos y los verbos, tratados en el capítulo 7, a pesar de que su distinción es bastante clara por sus rasgos morfológicos y sintácticos, tienen en algunos casos una sintaxis bastante parecida. Uno de ellos lo presenta el infinitivo sobre el cual se centra el análisis de este capítulo.

A propósito de adjetivos y verbos, en el capítulo 8, toca el turno al análisis del participio cuya morfología nominal, según Bosque, no es motivo suficiente para no considerarlo verbo. A propósito de este problema se tocan los temas de la deponencia y la perfectividad que, siendo aspectos propios del verbo, lo comparten también muchos participios como queda demostrado en el análisis.

El capítulo 9 compara artículo y pronombre teniendo en cuenta los cuatro conceptos que se manejan sobre la relación entre ambas categorías: la actualización, la determinación, la referencia y la sustantivación.

El último capítulo está dedicado a las llamadas “partículas” (preposiciones, conjunciones y adverbios) teniendo en cuenta aquellas perífrasis lexicalizadas como *visto que*, *dado que*, etc. en cuya construcción se incluyen formas de participio. Se estudian además los llamados “adverbios identificativos” que según Alarcos y otros gramáticos están muy cerca de la clase de los sustantivos. Por último se estudian los sustantivos y las preposiciones, los adverbios y las preposiciones y los adverbios y las conjunciones.

Como se desprende de esta rápida descripción de los contenidos, las cuestiones que aborda el manual son múltiples. El autor pasa por distintos niveles lingüísticos: léxico, morfológico, sintáctico, semántico haciendo especialmente un análisis formal y buscando muchas veces las inevitables interferencias que entran en juego en la combinatoria generadora de enunciados. Las conclusiones a las que llega son en su mayoría provisionales pero el trabajo resulta rico de observaciones, de propuestas y de sugerencias y, por lo

tanto, estimula inquietudes investigativas ofreciendo instrumentos para llevarlas adelante. A propósito de esto último, es necesario añadir que cada capítulo de este manual va acompañado de una “Bibliografía complementaria” en la que se detalla y comenta brevemente un amplio repertorio de obras que se ocupan de los temas abordados.

René Lenarduzzi

Laura Minervini, *Testi giudeospagnoli medievali*, Napoli, Liguori, 1992, 1° vol. pp. 530, 2° vol. pp. 285.

Filologia testuale ed abitudini linguistiche ebreospagnole. L. Minervini con un pregevole lavoro di trascrizione, di traslitterazione e di studio linguistico ha riunito in *Testi giudeospagnoli medievali* ventisei documenti accomunati dalla scrittura *aljamiada*, ossia dalla resa grafica in alfabeto ebraico delle varietà romanze di Castiglia ed Aragona. I testi variano per estensione, tra i brevi ci sono le “Istruzioni” per il *seder* (n° 1-2-3-4-5-6), le “Obbligazioni per un acquisto (n° 7), i “Giuramenti” di astenersi dal gioco dei dadi (n° 8-9-10), un’ “Iscrizione” muraria (n° 11), le “Ricevute” di danaro (n° 12-13), un “Impegno” per i creditori (n° 14), una “Convocazione” giudiziaria (n° 20), le “Lettere” (n° 22-23-24-25) ed un “Atto di vendita” (n° 26); tra gli estesi, un “Ricettario” di medicina botanica (n° 15), le “Ordinanze” di Valladolid (n° 16), i “Testamenti” (n° 17-18), gli “Atti” di un processo (n° 19) e le “Ordinanze per la *sisa* della carne” (n° 21). Brevi e meno brevi, presentano tutti una commistione di formulazioni ebraiche e romanze (mentre la grafia è sempre ebraica anche quando il testo è parte di un documento in lingua araba, n° 7) con una preponderanza tale di quest’ultime da giustificare l’accezione linguistica del termine “giudeospagnolo” impiegato nel titolo. LM è ben conscia della problematicità di considerare la resa multiforme del “giudeospagnolo” come indice di un’entità linguistica unitaria e quindi l’epiteto denota di certo anche la provenienza e la destinazione prettamente ebraiche dei testi selezionati.

I ventisei documenti appartengono ad ambiti tematici differenti, al liturgico, all’amministrativo, al giuridico, al commerciale ed al familiare, ma se rapportati agli ambiti tematici dell’*aljamia* ebreoromanza solitamente considerati, quello letterario, quello biblico e quello filosofico, il loro registro linguistico si uniforma e compatizza sull’indice del parlato. Si tratta di testi già pubblicati (ad eccezione di due, n° 17 e 20) ma singolarmente e neppure studiati con sistematicità (tranne uno, n° 7), quindi la presente raccolta li organizza in un *corpus* che permette di arricchire, oltre che approfondire, lo studio della competenza linguistica delle collettività giudeospagnole con l’analisi di un valido spaccato della loro lingua d’uso. La datazione dei ventisei scritti va dalla fine del XIII secolo alla fine del XV e la loro presentazione rispetta l’ordine cronologico, ossia ripercorre l’epoca più pregnante della presenza ebraica nei regni cristiani di Castiglia ed Aragona, le due aree geopolitiche dalle quali i testi provengono. Questi fattori temporale e spaziale implicano, di conseguenza, le proiezioni diacronica e dialettologica dell’accurato studio linguistico di cui gli scritti sono oggetto.

Il primo volume comprende l’ “Introduzione linguistica ai testi” (260 pp.): una dettagliata illustrazione e una minuziosa disamina della grafia ebraica, dei criteri assunti



per la traslitterazione in alfabeto latino, delle peculiarità fonetiche, morfologiche, sintattiche e lessicali, peculiarità puntualmente ricondotte sia a quelle simultanee della varietà romanza contestuale, sia a quelle posteriori e spesso evolute del giudeospagnolo moderno. L'intera analisi linguistica viene ripresa nel "Glossario" (147 pp.) con precisi rimandi al capitolo ed al paragrafo in cui essa è suddivisa, rimandi che nello stesso lemma vanno a sommarsi, ovviamente, a quelli testuali e bibliografici.

Tra l'"Introduzione I. ai t." ed il "Glossario" sono collocati i "Testi" (190 pp.), dei quali vengono riprodotte le parti romanze secondo la "traslitterazione larga" o interpretativa e, secondo la mera "traslitterazione" o segno a segno, le parti ebraiche, consistenti per lo più in formule di benedizione, di augurio e di scongiuro e regolarmente tradotte di volta in volta a piè di pagina. Di ogni testo sono date la provenienza, eventuali pubblicazioni e una presentazione contenutistica, con cui viene contestualizzato culturalmente e cronologicamente. Indice di un rigore estremo nella documentazione è la "Bibliografia" (33 pp.), che chiude il tomo, ma è presente con i rimandi fin dalla "Premessa" (pp. 9-11).

Il secondo volume completa l'edizione dei ventisei testi con le due operazioni che stanno a monte, ossia con la loro trascrizione in alfabeto ebraico (141 pp.) e la loro traslitterazione segno a segno in alfabeto latino (142 pp.).

Penso che questo lavoro di edizione testuale e di analisi linguistica, in quanto frutto di una solida preparazione calata nell'esame di dati precisi e ordinati in modo perspicuo, sia destinato a segnare un punto di riferimento tanto per approcci sincronici alle varietà ispanoromanze fatte proprie dagli ebrei di Castiglia ed Aragona, quanto per studi della successiva convergenza di tali varietà nella koiné a predominio castigliano impostasi nella diaspora sefardita; ed ancora, al margine della specificità idiomatica segnalata, lo considero altrettanto indicativo per studi di diacronia e geografia linguistica spagnola. Tralasciando la ricostruzione dei sistemi fonetico, morfologico e sintattico, voglio ricordare di quello lessicale la retrodatazione di ben 36 lessemi o di una loro particolare accezione (ai quali aggiungerei *cuscuta*, *escabiosa*, il grecismo *litra* per *libra*, *mergient*, *neghigente*, *notorio*, *obstar*, *pecun-ial*, *-iario*, *postor* e *vandería*) e le annotazioni dialettali, corredate di osservazioni diatopiche e diastratiche.

Reputo, poi, che al di là del proposito specialistico, al di là degli apporti linguistici e della metodologia esemplare, il lavoro possa essere godibile in funzione della quotidianità vissuta dall'etnia ebraica più numerosa (300 comunità nel solo regno di Castiglia); come saggio delle curiosità riservateci dal mero accesso ai testi *aljamiados*, reso possibile dalla loro traslitterazione (pp. 153-341), ricordo l'*unicum* di archeologia ebreospagnola (testo n° 11), la refrattarietà della "pedra de los riñones" se ben sette ricette sono suggerite per questo malanno, mentre per ciascuno degli altri quarantasei è suggerito un solo rimedio (testo n° 15), il respiro organizzativo che, grazie alle pressioni del tesoriere Abraham Bienveniste, re Giovanni II concesse alle comunità, le quali, in seguito alla catastrofe del 1391, erano particolarmente vessate dall'intolleranza economica e religiosa (testo n° 16); la disposizione testamentaria di consegnare i venticinque fiorini destinati alla propria aiutante ("la mia moça Aljoharica") ai maggiorenti della comunità e non al di lei padre: "e aquellos (fiorini) tengan... fasta a tanto que se case... e no los den a su padre" (testo n° 17); ma ci sono anche le curiosità di una quotidianità convissuta, come la prestazione di un legale cri-

stiano, il quale si assenta per assistere a Daroca alla commemorazione di uno dei miracoli eucaristici che nel secolo XIII si erano verificati un po' dovunque nella cristianità: "su adbogado avía ido a Corporales" (testo n° 19) o la prassi giudiziaria ebreo-aragonese per cui una delle due parti poteva chiedere ai giudici della comunità di attenersi alla legge della Corona e non al diritto rabbinico (testo n° 19) o, ancora, la concomitante denominazione della festività pasquale: "para Pascua Florida, clamada de pan cotaço" (testo n° 21).

Teresa M. Rossi

Liliana Treves Alcalay, *Sefarad*, Firenze, Giuntina, 1992, pp. 174.

Dalla musica, cinquecento anni di cultura sefardita. L. Treves Alcalay si è valsa della propria esperienza di musicista e della scienza di musicologa (sono suoi i due volumi di *Canti della Diaspora*) per approntare un'agile sintesi dell'ebraismo sefardita (*Sefarad*, Firenze, 1992) in occasione del cinquecentenario della diaspora giudeospagnola. Anche se alle radici ed ai motivi della Musica tradizionale ebraico-ispánica dedica la terza ("Musica", pp. 91-142) e la quarta parte ("Testi e spartiti", pp. 143-166) del volume, è dall'appassionato approccio a questa struggente eredità etnica che scaturiscono la prima ("Storia", pp. 13-56) e la seconda parte ("Tradizioni", pp. 57-90).

*Storia.* Incominciando dalle conversioni forzate all'islamismo almohade, dal conseguente esodo andaluso verso i regni cristiani (episodi che segnarono la fine dell'età d'oro dei secoli X - XI - XII) ed attraverso il lento ma progressivo declino, determinato da continue limitazioni e discriminazioni alla tradizione culturale di oltre 300 comunità, il resoconto storico perviene all'editto d'espulsione (sec. XV), che vide coinvolti, presumibilmente, duecento migliaia tra ebrei e convertiti. Sono poche pagine di prolusione a una circostanziata disamina dei due massimi fenomeni che ne conseguirono, il criptogiudaismo iberico e la diaspora europea. Di quest'ultima vengono tracciate e caratterizzate le coordinate cronologiche e spaziali lungo i diversi percorsi verso le ben delineate aree geo-politiche dell'approdo finale, perfino di quello americano, dalla prima colonia sefardita di New Amsterdam (= N. York) alle comunità negre sefardite dei Caraibi.

*Tradizioni.* Tutti gli ebrei peninsulari, indistintamente medici, banchieri, mercanti, artigiani, portarono con sé nell'esodo e conservarono gelosamente in ogni dove un unico bagaglio di cerimonie liturgiche e paraliturgiche, di costumanze e di letteratura; LTA presenta tale bagaglio con la suddivisione del ciclo vitale, da sempre modulato con i medesimi riti, pratiche e canti. Dalla sua illustrazione analitica del vivere quotidiano, spirituale e materiale, si evince, però, il proficuo innestarsi creativo dell'ebraismo iberico nell'ebraismo bizantino e turco, un'osmosi determinante per lo sviluppo che la cultura sefardita conobbe nell'Impero Ottomano.

*Musica.* Attente osservazioni sulla lingua (per es., la distinzione tra ladino, agiolingua sefardita, e la parlata giudeospagnola variamente denominata, *jüdesmo*, *espanyolit* e *iaketica*), sulla liturgia (per es., il precoce uso dei vernacoli peninsulari nel culto), sul folklore (per es., la preponderanza femminile nella trasmissione delle componenti

peninsulari) e sulla letteratura (per es., l'interazione informativa tra le romanze orientali, marocchine e quelle del *Romancero* peninsulare), congiuntamente ad una minuziosa descrizione tecnica degli strumenti che accompagnano (o accompagnavano) il canto, precedono la presentazione del repertorio. La distribuzione tipologica musicale è condotta con un duplice criterio, quello del genere (romanze, compas, canticas, ninne-nanne, filastrocche) e quello dell'area (baqqueshot, sharki, metesha, askerlik) per evidenziare l'assimilazione di strutture formali e ritmiche da tradizioni estranee a quelle iberiche.

*Testi e spartiti.* La riproduzione di un *corpus* di 23 composizioni extrasinagogali (ciascuna corredata della musica, del testo in giudeospagnolo, in libera versione italiana e di un breve commento) e la loro esecuzione, registrata in cassetta, documentano sia la conservazione del pristino patrimonio peninsulare, sia gli apporti creativi che arricchirono la tradizione sefardita, trasmessa oralmente per quattro secoli (XVI - XIX) e messa per iscritto e su pentagramma solo agli inizi del XX secolo. Tra le composizioni che testimoniano la creatività nel rispetto della tradizione mi piace segnalare il canto della stessa LTA ("Luna klara, esta melodía/es nasida en la Djudería/...", p. 154), la compila di Salonico ("Día de shabat, mi madre,/la orica dando dos,/fuego salía al Agua Nueva/en Beyaz kulí." p. 161) e il canto di askerlik ("Turkos, djudíos i kristianos,/todos otomanos,/mos tomimos de las manos,/djurimos ser ermanos.", p. 166).

Autrice e casa editrice, con questa sintesi dal taglio divulgativo, ma, comunque, esauriente di dati e completa di una bibliografia essenziale, hanno inteso commemorare una data, però hanno anche contribuito a salvaguardare un'identità etnico-culturale e ci hanno sollecitati a non dimenticare una storica convivenza di popoli.

Teresa M. Rossi

Louis Imperiale, *El contexto dramático de "La Lozana Andaluza"*, Potomac Maryland, Scripta humanistica, 1991, pp. XXII-291.

Quando Ferdinand Wolf, nel 1845, diede notizia di un'opera pubblicata a Venezia nel 1528, anonima, *La Lozana andaluza*, non poteva immaginare quali conseguenze avrebbe avuto la sua segnalazione. L'opera fu presto pubblicata, fondandosi sull'unico esemplare conosciuto dell'edizione del 1528, conservato a Vienna, da Pascual de Gayangos, che individuò anche l'autore, Francisco Delicado; ma per lungo tempo fu emarginata dai critici, tra i quali lo stesso Menéndez Pelayo, per il suo contenuto inauditamente licenzioso. Quel Delicado era tutt'altro che delicato: usava termini come "coño" e "joder", di uso frequentissimo in bettole e caserme, ma impronunciabili da una persona rispettabile: termini che comunque fino a pochi anni fa non si trovavano nel dizionario dell'accademia spagnola.

Poi si notò che l'opera era, dichiaratamente da parte dell'autore, una rappresentazione di un ambiente reale, quello dei bassifondi romani dei primi decenni del secolo XVI: corrispondeva dunque al gusto realistico portato alle sue estreme conseguenze. L'inter-

pretazione realistica ebbe importanti manifestazioni, tra le quali sono i numerosi e documentati scritti di Bruno Damiani, che in pratica è l'editore dell'opera di Luis Imperiale.

Il contenuto scandaloso divenne un'attrattiva. La trasgressione divenne una moda, una forma di superamento dei "pregiudizi". E di trasgressione ne *La Lozana andaluza* ce ne sono molte e di diverso carattere. La principale è il rappresentare il mondo puttaniere della Città Santa, frequentato allegramente da ecclesiastici, tra i quali è da collocare lo stesso autore, un prete converso proveniente da Cordova, come la protagonista dell'opera, la Lozana andalusa. Ma poi c'è la trasgressione linguistica, che non sta solo nell'uso di parolacce, ma anche in una certa simbiosi tra lo spagnolo di fondo ed elementi italiani; ed anche nell'inclinazione dei personaggi a uscire un po' per la tangente, a esprimersi in frasi che non si sa bene cosa significhino. E poi c'è anche la trasgressione letteraria. L'opera si presenta inequivocabilmente come un testo narrativo. Le prime parole del primo "mamotreto" (è costituita da 56 "mamotretos", ognuno di poche pagine) sono le seguenti: "La señora Lozana fue natural compatriota de Séneca". Ma prestissimo sopravviene il dialogo, che finisce col dominare: si tratta di un'opera tendenzialmente drammatica, tendenzialmente "trasgressiva" del genere letterario cui appartiene.

È questa tendenza drammatica che attira particolarmente l'attenzione di Louis Imperiale, che si propone di esaminare l'opera con gli strumenti offerti da una scienza oggi sulla cresta dell'onda: la semiotica. Non è il primo che obbedisca a tale proposito: nel 1981 Claude Allaire pubblicò un libro intitolato *Sémantique et littérature e Retrato de la Lozana andaluza*: un libro ben presente a Imperiale. Questi ha letto moltissimi scritti di semiotica, particolarmente di semiotica del teatro; e cita così spesso e così ampiamente molti di essi che qualche volta il suo volume tende a diventare un'antologia della semiotica, fino al punto che *La Lozana andaluza* appare talora marginalizzata. A tale riferimento allude evidentemente la parola "contexto" che troviamo nel titolo. La parola potrebbe credersi riguardante i rapporti dell'opera di Delicado con opere teatrali della sua epoca. In effetti non mancano riferimenti a tali opere; essi sono tuttavia così al centro dell'attenzione da giustificare la loro messa ad esponente nel titolo stesso. Piuttosto il titolo voleva alludere alla tendenziale drammaticità dell'opera narrativa di Delicado.

Questa tendenziale drammaticità è stata sentita da Rafael Alberti, uno spagnolo che, a distanza di secoli da Delicado, visse come lui molti anni a Roma, e scrisse una *Lozana andaluza* esplicitamente teatrale. L'operazione di Alberti non convince del tutto Imperiale, soprattutto perché l'autore contemporaneo non ha utilizzato la presenza dello stesso autore come personaggio: un elemento che a noi ricorda Pirandello e che è nell'opera di Delicado.

Imperiale individua un raccordo tra il testo letterario e la rappresentazione teatrale nella lettura animata, a cui noi, abituati alla lettura silenziosa e solitaria, non pensiamo naturalmente. A quell'epoca era ancora molto diffusa la lettura animata fatta da un lettore a un gruppo di ascoltatori. La stessa protagonista, la Lozana, prega l'autore di leggerle dei testi, che letti da lui le sembrano molto più vivi che se glieli legge un altro. (Del resto, a noi risulta naturale ricordare il parroco cervantino, che legge a voce alta all'oste e ai suoi avventori la storia del curioso "impertinente": e lo fa verso il 1605, quasi un secolo dopo.) La lettura fatta a un gruppo di uditori già si avvicina alla drammatizzazione del testo. Il lettore, per esempio, gestisce, se il testo suggerisce questa integrazione: aggiunge cioè un intero sistema di semiosi alla semplice lettura: il sistema

dei gesti, spaziale e non orale, molto più iconico di quanto possa essere la lingua, che comunque viene attualizzata nella lettura sonora, con inflessioni, pause, toni. La lettura diretta a un uditorio realizza quella simbiosi di sistemi di segni che caratterizza il teatro.

Imperiale tende ad andar oltre. Qualche volta, verso la fine del libro, abbiamo l'impressione che il vero scopo di esso sia proporre una realizzazione teatrale dei testi di Delicado, il trasferimento al teatro dell'opera: ciò che ha tentato Alberti in modo che non lo ha convinto del tutto. Talora Imperiale afferma che "si deve" fare in un determinato modo: giunge ad una deontologia.

Il punto di riferimento semiotico interessa tanto Imperiale che nella sua attenzione resta laterale la vita dell'autore della *Lozana*, e con essa restano laterali le circostanze politiche, lo studio della società rappresentata. È vero tuttavia che egli utilizza le idee di Bachtin, e individua (non gli risulta certo difficile) il processo di carnevalizzazione della vita nella rappresentazione di Delicado. Con questo è costretto al riferimento storico, alla diacronia; e qui scivola, qualche volta: la diacronia non è il suo forte. La Roma di Delicado gli sembra che si sia convertita in un "suburbio de Madrid": è chiaro che egli pensa a una Madrid metropoli; ma Madrid all'epoca di Delicado non lo era affatto. Giunge a dire che «parece que Delicado llegó a Italia más tarde de 1455» (p. 179). Ma coloro che si sono occupati di Delicado, che dopo tutto interessa anche Imperiale, lo fanno nascere verso il 1480. Certo era vivo a Venezia nel 1534. Non "parece que", ma è assolutamente certo che Delicado giunse in Italia molto dopo il 1455.

Secondo Imperiale, Delicado, affermando in una delle aggiunte veneziane al testo del 1524, che il sacco di Roma fu un castigo di Dio per la corruzione romana, salvò il suo testo dall'Indice. Che Indice? L'Indice ufficiale romano è del 1557. Comunque non sembra un caso che dell'edizione della *Lozana* sia noto un unico esemplare, e che tale edizione non abbia avuto continuazioni. Il libraio veneziano diede un compenso a Delicado; fece illustrare l'edizione con delle xilografie. Ma non sembra che in questo caso il rischio capitalistico che coscientemente affrontava abbia condotto ad un risultato finanziariamente positivo. Forse non si accorse che il libro stava divenendo rapidamente impresentabile in un paese che non volesse favorire Lutero e la sua denuncia della corruzione romana.

Naturalmente l'interesse con cui sono tornato ad occuparmi di Delicado e quindi del libro di Imperiale ha una componente cervantina. Delicado era di Cordova, o della diocesi; nacque verso il 1480. A Cordova nel 1500 viveva il bisnonno paterno di Cervantes, a quanto sembra un converso, come doveva essere Delicado. È congetturabile che si siano conosciuti. Cervantes giunse a Roma nel 1569, quarantadue anni dopo il sacco. Non è probabile che abbia conosciuto *La Lozana*. Ma conobbe senza dubbio ebrei romani, come li conobbe Delicado. Imperiale studia specificamente un personaggio dell'opera di Delicado, Trigo, "caricatura detallada y feroz del usurero semita" (p. 246). Nel 1615 Cervantes parla, nel *Persiles*, di ebrei romani. Non so a chi Imperiale alluda quando si contrappone all'affermazione di "ciertos críticos" secondo cui Delicado dimostra simpatia per il mondo ebraico. Forse è da rilevare che i conversi di origine ebraica non avevano alcun interesse a dimostrare simpatia verso gli ebrei; ciò anzi era specificamente pericoloso per loro. Conveniva loro, per dimostrare che erano sinceramente convertiti, parlar male degli ebrei, degli ebrei restati ebrei. Possiamo giungere a pensare che il dare un'immagine negativa degli ebrei può considerarsi un sintomo di origine ebraica. In un modo completamente diverso la mia lettura di Imperiale ebbe anche un riferimen-

to calderoniano. Egli parla della problematicità della fedeltà al “pensamiento” dell’“autor”, “dos nociones muy poco estables” (p. 40). Cita il concetto di concretizzazione elaborato da Ingarden e Vodička. Siamo sul piano inclinato che conduce al decostruzionismo di Derrida. Certo, nel caso specifico di Delicado una messa in scena teatrale non è vincolata al testo, che dopo tutto teatrale non è. Ma quando si tratta di autori che scrissero per il teatro e poi (o addirittura contemporaneamente o perfino prima) diressero la relativa rappresentazione, non possiamo ignorare le loro intenzioni. Nessuno obbliga a rappresentare *La vida es sueño* tenendo conto delle intenzioni di Calderón; ma se un regista rappresenta *La vida es sueño* “di Pedro Calderón de la Barca” non ha il diritto di prescindere dal “pensamiento” dell’“autor”. Può fare una concretizzazione che sarà un’attualizzazione, anzi non potrà non esserla, perché nessuno può uscire da se stesso, nemmeno se ne ha l’intenzione; ma dovrà sentire anche il dovere della fedeltà. Non si possono negare *I limiti dell’interpretazione*, dirò utilizzando il titolo del recente libro di Umberto Eco, chiaramente reagente a Derrida e a certe prassi di registi.

Franco Meregalli

Lope de Vega Carpio, *Lo fingido verdadero*, Edizione e introduzione di Maria Teresa Cattaneo, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 165.

Consideriamo questo libro dalla fine, partendo dall’«Appendice» con cui Maria Teresa Cattaneo suggella assai opportunamente il suo lavoro. Si tratta del gustosissimo «Prologo Dialogistico» alla *Décimasexta Parte* delle Commedie di Lope, in cui il personaggio allegorico de *El Teatro* si lamenta con *Un Forastero* delle innovazioni scenografiche che sacrificano la parola a tutto vantaggio dell’immagine. La comunicazione teatrale appare infatti ridistribuita fra codici diversi e complementari, con un cedimento alla mimesi che sembra assumere sulle scene spagnole una connotazione un po’ rozza («tan groseramente bajan y suben figuras, salen animales y aves», p. 162) e tuttavia indispensabile a integrare «los versos, las figuras retóricas, los concetos y sentencias, las imitaciones y el grave o común estilo» (pp. 162-163) che potevano riuscire di difficile comprensione a un pubblico poco coltivato e scarsamente rispettoso della fatica degli attori. Il disarmonico rapporto fra palcoscenico e platea («muchos van a la comedia más como figuras que como oyentes: pues hacen allí mayores papeles que los representantes», p. 163), che sposta arbitrariamente lo spettacolo dalla finzione teatrale alla realtà sociale, rimette in discussione l’intero genere spettacolare nelle sue istituzioni e nelle sue convenzioni fondamentali, aprendo una volta di più il conflitto fra l’*oír* e il *ver*, ovvero fra l’arte tradizionale del poeta che crea il solo testo verbale e la tecnica innovatrice del regista (*autor*) che allestisce l’intero testo spettacolare. Una gara di seduzioni percettive – mediate e immediate – fra intelletto e sentimento che, al solito modo disinvolto e sornione, Lope qui presenta fuori dalle sue commedie, in quella canonica «soglia» testuale dove abitualmente si saldano o si rompono i patti con il pubblico. Siamo nel 1620, l’anno di pubblicazione del nuovo tomo di commedie che comprende la prima edizione a stampa de *Lo fingido verdadero*, la cui composizione risale come al

solito a parecchi anni prima. Allora però, le questioni metateatrali di cui Lope parla nel prologo di questa sua nuova raccolta, entravano direttamente nel testo della commedia in questione come materia del suo argomento.

Ci troviamo infatti alle prese con un significativo esempio barocco di spettacolo nello spettacolo, quando una certa rappresentazione della realtà e la sua contemporanea teatralizzazione si intrecciavano indissolubilmente nell'ostensione della continua reversibilità fra quel che accadeva dentro e fuori la scena. Se il palcoscenico era un mondo, il mondo era un palcoscenico. La frontiera fra la pratica della finzione e l'esperienza della realtà si faceva tanto esile da apparire indiscernibile e sollecitare quindi nel disorientato spettatore una più acuta consapevolezza delle umane verità.

È questa la problematica fondamentale anche de *Lo fingido verdadero*, che nella sua recente edizione Maria Teresa Cattaneo introduce con uno studio già apparso nel 1979, appena ritoccato nella bibliografia specifica sull'opera. «Il teatro del mondo e il mondo del teatro» (pp. 7-41) mantiene nel tempo l'efficacia del suo approccio, sia nelle singole analisi degli snodi drammaturgici che nella valutazione congiunta dei tre atti dell'opera. I paradossi di cui Lope intesse la sua fabula sul doppio versante della messa in scena della realtà e della messa in scena della finzione, con l'incessante andirivieni fra rappresentazioni di primo e di secondo grado, sono puntualmente interpretati da Maria Teresa Cattaneo nell'ambito dei codici culturali del tempo: dalla caduta dei potenti come dimostrazione della precarietà della fortuna terrena (p. 10), all'«anatomia del mestiere» del teatrante come esempio della topica autoriflessione dell'arte (p. 15); dall'esuberanza della passione amorosa come malizioso connubio fra creatività e biografia nel personaggio che incarna il poeta-l'autore-l'attore e, dietro metaforiche quinte, lo stesso Lope (p. 32), alle originalità strutturali e semantiche che questa agiografia teatrale presenta rispetto alla sua fonte narrativa (pp. 38-41).

Le numerose licenze estetiche e ideologiche che ne *Lo fingido verdadero* Lope si è permesso, anche in rapporto alle sue stesse regole del far teatro, risultano ancora più evidenti da alcuni confronti intertestuali con commedie composte successivamente sullo stesso argomento, quali *Le Veritable Saint Genest* di Jean de Rotrou (1645) e *El mejor representante, San Ginés*, scritta a tre mani (1668). A quest'ultima Maria Teresa Cattaneo dedica specifiche osservazioni in uno studio a parte («Una nota per *El mejor representante*, di Gerónimo Cáncer, Pedro Rosete e Antonio Martínez», p. 43-50), mostrando come la regolarizzazione della struttura drammaturgica e la disciplina della materia edificante faccia in parte sparire il fascino della versione di Lope, senza trarre maggior lustro dall'ulteriore magistero di Calderón. Ma anche a questo servono appunto i minori: a fare più gradi le opere dei loro modelli.

Se poi, nella fattispecie, *Lo fingido verdadero* rientri davvero fra i testi memorabili è questione che riguarda quello specialissimo dialogo differito che ogni classico mantiene nel tempo con un pubblico sempre vario e mutevole. Il testo che ora Maria Teresa Cattaneo rimette in circolazione, riprendendo ma in parte rivedendo l'edizione ottocentesca di Menéndez Pelayo alla luce della *princeps*, ha tra l'altro il non piccolo merito di dirci più cose nuove sul nostro conto che su quello dello stesso autore. Alla snella campionatura di critiche che a vario titolo sono state mosse all'opera (struttura eccessivamente disarticolata, molteplicità di centri prospettici, sproporzionata mescolanza di materiali sacri e profani ecc.) la curatrice risponde con una rettifica risanatrice (la com-

media è da intendersi «come una sorta di trittico, che accosta atti di segno diverso per sviluppare un'argomentazione conseguente», pp. 25-26) e rivelatrice, ristabilendo con l'autore una storica sintonia di ragioni.

Ad altri, però, sarà lecito cercare anche più attuali sintonie di emozioni. Quelle, per esempio, che non si curano dei marchingegni teatrali dell'agiografia e privilegiano laicamente i passi che ancora riguardano da vicino chiunque appartenga alla cultura occidentale. L'artificio della verità. La necessità della maschera. Il rimedio dell'attore.

Elide Pittarello

Peter Werle, *El Héroe. Zur Ethik des Baltasar Gracián*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992, pp. 157.

«Mas, ahorrando de erudita prolijidad, célebre gusto fue el de aquel varón galante, que repartió la comedia en tres jornadas, y el viaje de su vida en tres estaciones. La primera empleó en hablar con los muertos; la segunda, con los vivos; la tercera, consigo mismo. Descifremos el enigma. Digo, que el primer tercio de su vida destinó a los libros, leyó, que fue más fruición que ocupación; que si tanto es uno más hombre cuanto más sabe, el más noble empleo será el aprender; devoró libros, pasto del alma, delicias del espíritu» (B. Gracián, *El Discreto*, Realce XXV).

La funzionalità dell'epigrafe graciana, nell'economia certo parziale di questa scheda, sta nel fatto che il testo di Werle s'interroga e si concentra su un nucleo di forte rilievo filologico ed ermeneutico: quella foresta di libri, quel "pasto del alma", che costituisce la prima giornata dell'"aspirante eroe".

Punto di partenza di questo libro di ampio respiro è la critica ad una certa tradizione di pensiero che ha inscritto Gracián nelle strette, consuete e talora ambigue maglie dello scrittore moralista. Uno sconcertante immaginario che inevitabilmente colloca l'ambito dell'esperienza graciana al limite dell'inesperibilità più radicale. In contrapposizione a questa tradizione, Werle, sulla scorta di alcuni emblematici periodi del gesuita, individua quale peculiare e fecondo perimetro della sua scrittura lo stretto intreccio con la "filosofia morale".

A rigore, irrimediabilmente spiazzate, senza patria e senza dimora, appaiono le condizioni dell'etica graciana se non vengono raccordate con la configurazione epistemica propria dell'aristotelismo di impronta tomistica.

Ma ancora: il primo testo del gesuita lascia trasparire gli obiettivi ed i contenuti che costituiscono la sua filosofia morale e, in modo relativamente chiaro, le articolazioni successivamente sviluppate nelle altre opere.

Per cogliere appieno il senso del testo di Gracián – un vero e proprio ideale di grandezza umana e di compiutezza – poco significativo, se non addirittura fuorviante, appare all'autore qualsiasi confronto con *Il Principe* di Machiavelli o con il successivo "superuomo" di Nietzsche. Più denso di prospettive si mostra invece l'accostamento della rappresentazione dell'*heroicidad* graciana all'elitario ideale di pienezza derivata dagli antichi greci: la *magnanimitas*. Concetto del quale Werle ripercorre l'iniziale tematizzazione: dall'*Etica Nicomachea* di Aristotele agli sviluppi del *De Officiis* di Cicerone.



ne, dalla ripresa cristiana operata da S. Tommaso agli orizzonti del “siglo de oro” dei vari Castillo de Bovadilla, Santa María...

Molti sono gli elementi de *El Héroe* che rendono possibile una sua identificazione con un adattamento storico e socio-culturale all'ideale di magnanimità della tradizione aristotelico-tomistica. Tuttavia, il più pregnante consiste nel fatto che ambire alla fama, l'essere “candidato de la fama” (Primor I) ed eseguire grandi imprese, “inmortales hechos” (Al Lector) sono possibili solo a condizione della più alta pienezza morale. Condizione questa sottolineata dallo stesso Gracián: «Todo héroe participó tanto de felicidad y de grandeza, cuanto de virtud» (Primor 20).

A partire da questa considerazione, assunta euristicamente, Werle si sofferma sulla costellazione di microdiscorsi, quasi sempre celati e lacerati, che intessono i venti *primores* del primo libro del gesuita aragonese. Una radiografia che fornisce una messe cospicua di precisazioni ed approfondimenti analitici di molti concetti portanti della “filosofia morale” di Gracián. L'indagine svela come opportuna per la comprensione del testo la sua connessione all'archetipo della Corte, sottolinea la peculiare differenza tra *permitirse* e *detenerse*, tra *advertidos* e *atentos*, tra *disimulación* e *simulación*, con la conseguente indicazione della mancanza di contraddizione tra virtù e controllo delle passioni in quanto la dissimulazione messa in scena dal *varón excelente* ha come obiettivo in primo luogo la sottomissione degli *afectos* alla *ratio* ed in seconda istanza il loro mantenimento nel segreto. Entro i palinsesti propri della dissimulazione, ovvero dell'impenetrabilità, del saper tacere, val la pena accennare che tale strategia, secondo l'autore, avvicina, non certo per essenza, bensì per analogia l'*Héroe* al divino, tanto che la *dissimulatio* corrisponde esattamente al concetto aristotelico, accolto per completo da S. Tommaso, di *ironia*.

Anche la messa a fuoco della posizione prioritaria dell'*entendimiento*, in quanto metafisicamente fondato e dedotto dall'ordinamento gerarchico dell'essere, si lascia facilmente identificare come aristotelico-tomistico ordine del pensiero. Decisiva appare la tradizione aristotelico-tomistica anche per la comprensione di concetti quali *sinderésis*, *juicio*, *buen gusto* e *ingenio*. In quest'ottica, non è superfluo ricordare che le caratteristiche dell'ingegno graciano vengono assorbite nel concetto aristotelico di *Euphyia*. Da qui, l'ingegno del gesuita appare, in linea con una consolidata metafora propria della metafisica tomistico-neoplatonica, come una sorta di partecipazione alla luce divina. In tal guisa, l'ingegno graciano, inteso soprattutto come disposizione naturale, sposta le proprie peculiarità e assume quale fuoco di convergenza e di origine le matrici della dottrina tomistica: *velocitas ingenii pertinet ad perfectionem hominis*. Concezione dell'ingegno dalla quale, peraltro, secondo Werle, Gracián si distanzia in modo decisivo allorché ne *L'Acutezza* e *l'Arte dell'Ingegno* porta a termine alcune indicazioni, già presenti ne *El Héroe*, relative alla possibilità di perfezionarlo attraverso l'arte.

Orbene, senza pretendere di esaurire in poche pennellate la straordinaria importanza del ruolo e delle relazioni tra il concetto di *sprezzatura* del *Cortegiano* e quello di *despejo* de *El Héroe*, conviene sottolineare come per Werle esista una certa corrispondenza tra i due immaginari, benché Castiglione aspiri ad una definizione teoretica (ma quella condizione essenziale per il reperimento di “una regula universalissima” della grazia, a partire dal lasciar “quelli che dalle stelle l'hanno”, non significa anche la rimozione dell'aristocratico?), mentre Gracián non cerca alcuna definizione, limitandosi a mostrarne gli effetti pratici.

Un'ultima e particolare attenzione merita l'analisi delle battute finali de *El Héroe*. L'ispanista tedesco si sofferma sul fatto che l'ultimo *primor*, e soprattutto il suo esordio teologico, ribadisce la tradizionale immagine della "metafisica della luce". Ovvero: la virtù proprio perché "hija de la luz auxiliante" rende possibile la partecipazione dell'uomo agli "esplendores" di Dio. Tuttavia, se questo immaginario della dipendenza dalla virtù dell'agire di successo trova conferma nei molti personaggi storici nominati da Gracián, ancor più significativo appare l'emergere – peraltro già alluso dalla particolare declinazione della *fortuna* – di un'orientazione agostiniana della filosofia della storia. Un'affermazione che permette non soltanto una più attenta lettura del ben noto e discusso aforisma 251 dell'*Oráculo Manual y Arte de Prudencia*, ma in modo particolare sottolinea anche l'insensatezza e la non tenuta dell'agire umano fondato su criteri meramente umani: "ser héroe del mundo, poco o nada es; serlo del cielo es mucho" (Primor 20). Da qui, ancora una volta risulta esemplificativo quell'aver saputo "juntar la tierra con el cielo" proprio dell'agire de *El político don Fernando el Católico*.

Anche se abbiamo ridotto all'osso la meticolosa ricostruzione dell'indice dei concetti portanti del gracianismo svolta dall'autore, pure per alcuni aspetti questo suo esercizio di lettura de *El Héroe* pare, se così possiamo dire, talora non sempre esauriente. Penso, per esempio, ai vasti e seducenti percorsi ermeneutici propri di concetti quali "ingenio", "buon gusto" o "simpatía".

A mio parere, il testo in questione pone due problemi in definitiva, ed entrambi in stretto legame con quell'epigrafe de *El Discreto* assunta con il ruolo di voce fuori campo che enuncia vistosamente il marchio d'origine de *El Héroe*. Il primo riguarda il fatto che quell'alimento dell'anima, che Werle connette con la tradizione aristotelico-tomistica, rappresenta soltanto la prima giornata della commedia della vita. In altre parole, forse questa archeologia concettuale non tiene in debita considerazione l'intero scenario che costituisce e sul quale si costituisce il tentativo de *El Héroe* di "formar con un libro enano un varón gigante" (Al lector). Infatti, l'aspirante eroe, come ben emerge ne *El Discreto*, dopo quel primo gradino, "empleó el segundo en peregrinar" e, soprattutto, «La tercera jornada de tan bello vivir, la mayor y la mejor, empleó en meditar lo mucho que había leído y lo más que había visto... sacando de todo, como solicita abeja, o la miel del gustoso provecho o la cera para la luz del desengaño».

In questa prospettiva, se non va taciuto che l'aspirante eroe «Traga primero leyendo, devora viendo, rumia después meditando, desmenuza los objetos, desentraña las cosas, averiguando las verdades, y aliméntase el espíritu de la verdadera sabiduría», è ancor più doveroso rammentare che se per Gracián il discorrere è secco ed annoia senza erudizione, pure essa rimane un tipo particolare di acutezza.

Detto questo, è assai avvincente riaprire problematicamente questa scheda lasciando emergere accanto allo stimolante libro di Werle, con il quale d'ora in poi la critica dovrà necessariamente misurarsi, quel denso nodo ermeneutico racchiuso in una frase dell'*L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno*: "Un'espressione verbale è come un'idra dalle cento bocche, poiché, oltre al suo significato precipuo ed immediato, se si spezzetta, o si inverte, fa nascere da ogni sillaba un'ingegnosa sottigliezza, e un concetto da ogni riflessione" (XXXI).

Felice Gambin

*La primera versión de "La vida es sueño", de Calderón*, ed. crit. introd. y notas de J.M. Ruano de la Haza, Liverpool, Un Press, 1992, pp. 354.

Hay distintas formas de crítica textual, determinadas por distintos fines. Cuando se trata de textos de la antigüedad, el fin dominante es reconstruir el texto como era y como correspondía a las intenciones del autor. En general, entendemos por texto de un autor el texto que corresponde a la intención final y definitiva del autor. Por ejemplo, si tenemos un texto impreso que corresponde evidentemente a la intención final del autor, éste es "el" texto del autor, aunque tengamos un texto ológrafo de la misma obra, que es del autor, pero puede no corresponder a la intención *final* del autor. En parecido caso, la comparación entre el texto ológrafo y el texto impreso puede ser interesantísima, sobre todo si las diferencias son grandes: con ella reconstruimos al menos parcialmente la dinámica de la redacción de la obra, sorprendemos el autor en su quehacer, en sus perplejidades, en sus desarrollos. En realidad, la voluntad final del autor, como se manifiesta en la redacción definitiva, la que él mismo ha mandado imprimir y en general ha cuidado personalmente, es sólo un acto práctico, una despedida, incluso a veces la renuncia a profundizar más. Queda nuestra obligación a respetar la voluntad del autor; pero si las circunstancias nos permiten reconstruir la dinámica de la producción encontramos este hecho estimulante. Después de todo, la obra se ha hecho dinámicamente. (En 1935 escogí, pero no era un pionero, como tema de mi tesis, *Da Gli Sposi Promessi a I Promessi Sposi*: de la primera redacción a la impresa).

Este grandísimo interés tiene la publicación de la edición de Zaragoza, 1636, de *La vida es sueño* por parte de Ruano de la Haza. Este se entrega a un trabajo minuciosísimo de comparación no sólo entre la edición zaragozana y la madrileña, de la *Primera Parte*, ésta sin duda cuidada no sólo por José Calderón, sino por el mismo Pedro, de quien son las protestas por las muchas ediciones piratas de sus obras. Estas ediciones, que salían predominantemente fuera del Reino de Castilla y León, entre otras cosas perjudicaban económicamente al autor, puesto que salían sin privilegio. Además eran a menudo descuidadísimas desde un punto de vista tipográfico; y aun en el caso que derivaban de un texto efectivamente del autor, a lo mejor vendido a una compañía de actores no permitían una última revisión antes de la publicación, en función de exigencias políticas y cautelas ideológicas mientras tanto maduradas, y de todas formas más importantes en un texto impreso. Es comprensible que, en 1636 por medio de José y más tarde directamente, Calderón expresase su exasperación a este propósito.

Las grandes diferencias entre la redacción publicada en Zaragoza en la *Parte treinta de comedias famosas de varios autores*, 1636 de *La vida es sueño* y la edición definitiva de Madrid son, en términos generales, conocidas; ya habla de ellas Hartzenbusch en 1848; las estudia Milton A. Buchanan en 1909. Pero ahora tenemos una edición de la "zaragozana", como texto unitario, corregido de las muchas decenas de erratas (el descuido de la imprenta zaragozana llega al extremo de imprimir una décima, que encontramos correcta en la edición de Madrid, reducida, nota Ruano, a una "ensalada de versos"). Ahora que, a pesar de la indignación manifestada por los hermanos Calderón, también la madrileña contiene videntes erratas; y paradójicamente podemos corregir algunas de ellas precisamente teniendo en cuenta la mala edición zaragozana. (A veces

pueden servir incluso las cinco *sueñas*, publicadas sin lugar ni fecha, estudiadas por Ruano con una minuciosidad que no le envidio, pero que reconozco útil).

Ruano conjetura que la zaragozana representa una redacción anterior, aunque fue publicada en el mismo año 1636. Naturalmente, la anterioridad y su medida dependen de la colocación cronológica de la misma *Vida es sueño* matritense, y el problema de su colocación frente a otras obras, por ejemplo a *Yerros de la fortuna*. De todas formas pienso que tiene razón Ruano al afirmar que la zaragozana y la madrileña “no son dos ediciones, sino dos redacciones diferentes” (43). Nunca viene la sospecha, al leer la zaragozana, que los versos y las series de versos que encontramos en ella y no en la madrileña no sean de Calderón. Tenemos más bien la impresión de un Calderón menos elaborado, y menos preocupado por las implicaciones teológicas y políticas. Ruano cree que “se puede suponer que Calderón escribió la mayor parte de sus comedias para ser representadas por primera vez en los corrales madrileños” (p. 45): afirmación muy atrevida: preocupadísimo por su tarea de editor crítico, se ocupa muy poco de la vida y de la misma concreta actividad teatral de Calderón, que ya desde la primera juventud aparece relacionado con la corte y su teatro. Baste decir que Ruano no tiene ocasión de citar a Cotarelo. De todas formas, me parece que la zaragozana resulta menos lejana del mundo de los corrales, es decir de Lope, que la madrileña. Entrevemos una dinámica de alejamiento del mundo de los corrales. En este contexto se coloca, parece, la edición de *La vida es sueño* atribuida por una suelta a Lope de Vega, que Ann L. Mackenzie está a punto de publicar en la misma serie que incluye la edición de la zaragozana, de Ruano. Según anuncia A. Mackenzie, la edición publicada por ella es “closely related” a la zaragozana; le parece anterior a la *Parte XXX*.

Lo más importante, en todo esto, es la posibilidad de sorprender a Calderón en su devenir técnico-teatral, y aun más en el cambio de su actitud frente a los personajes. De los retoques de la madrileña sale un Segismundo considerablemente diferente del zaragozano, que Ruano supone anterior (y yo me inclino a darle razón). Segismundo aparece en la madrileña mucho más brutal y soberbio” (71) que en la zaragozana; “mucho más agresivo y petulante hacia su padre” (ibid.). La madrileña “acentúa una característica esencial de la personalidad de Basilio, su fatalismo” (83). Segismundo aparece más “maquiavélico” en la zaragozana. Creo que en este estudio de la variaciones entre las dos redacciones podemos ulteriormente profundizar; por lo demás, es precisamente éste el deseo que Ruano expresa en el Prefacio.

Franco Meregalli

Ignacio de Luzán, *Obras raras y desconocidas*, edición, estudio y notas de Guillermo Carnero, vol. I, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990, pp. 221.

Nella storia della letteratura spagnola del Settecento la figura di Luzán occupa un posto di rilievo da tutti riconosciuto. Anche se non è il “ciclone feijoniano”, la sua *Poética* del 1737 riesce a far piazza pulita di tutta una serie di concetti antiquati. Non entro

qui nella questione se la prima edizione della *Poética*, un testo erudito da pochi realmente conosciuto, dia inizio ad una tappa rococò della poesia spagnola, mentre la seconda edizione del 1789 diventerà il punto di riferimento obbligato della letteratura neoclassica. Mi limito semplicemente a sottolineare che gran parte della critica – e basti qui citare solo gli ampi studi di McClelland, della Makowiecka e di Sébold – girano sostanzialmente solo intorno al Luzán della *Poética* o, con i saggi di Froidi e di Demerson, intorno alle *Memorias literarias de París*. Benvenuta dunque questa edizione di opere rare e quasi mai studiate, a cura di uno specialista com'è G. Carnero, che ci permettono di collocare, con maggiore precisione, Luzán nel contesto della grande battaglia politico-culturale degli anni Trenta e Quaranta.

Di grande interesse risulta infatti la pubblicazione, con relativa traduzione, della *Ignatii Philatenthis Caesaraugustani Epistola ad RR.PP. Trevoltiensium*, scritta nel 1742 e pubblicata l'anno seguente a Zaragoza. Si tratta di una energica presa di posizione contro le osservazioni, fortemente critiche nei confronti della cultura spagnola, che aveva espresso Manuel Martí ed erano state riprese dai "Mémoires de Trevoux". Le osservazioni di Martí erano state pubblicate nel suo *Epistolarum Libri Duodecim*, pubblicati a cura di Mayans nel 1735. Ma i "Nova Acta Eruditorum" avevano pubblicato nel loro numero di settembre del 1731 uno scritto di Mayans, i *Nova Literaria ex Hispania*, che ricalcavano le osservazioni negative di Martí. Questo testo venne divulgato polemicamente nel numero di settembre del 1731 del "Diario de los literatos de España", cui aveva risposto in modo violentissimo Mayans con il suo libello del 1737 dal titolo *Conversación sobre el Diario de los literatos de España. La publicó Don Placido Veranio*, mentre nel 1738 aveva fatto uscire, sempre nei "Nova Acta Eruditorum" una recensione della citata opera di Martí insieme ad una sua *Vita* dello stesso. I "Mémoires", che erano decollati nel 1701, cominciarono ad essere tradotti in spagnolo nel 1742. È interessante qui notare, anche se mi è impossibile soffermarmi con dettaglio sul problema e sulle sue implicanze, che il traduttore è José Vicente de Rustand, autore, tra le altre opere, di una apologetica *Historia de D. Fernando Alvarez de Toledo [...] duque de Alba* (1751) che bloccò la stesura dell'opera di Mayans della biografia di Alvarez de Toledo che gli era stata commissionata dal Duca d'Alba. Nella traduzione spagnola dei *Mémoires* appariva poi nel 1742 la citata lettera di Martí.

È in tale contesto che va letta la *Carta latina* di Luzán, che diventa in tal modo uno dei momenti di grande interesse della polemica in corso tra il gruppo valenziano, guidato da Mayans, e quello madrileno che faceva riferimento a Feijoo e a Sarmiento. Luzán, nella sua operetta ci presenta una visione tutta in positivo della cultura spagnola del primo Settecento. Al centro sta ovviamente Feijoo, ma attorno a lui vengono collocate figure come quelle di Tosca, Alvarez de Toledo, Bacallar y Sanna, Interián de Ayala, Salazar y Castro, Ferreras, Nasarre, Puig, De la Huerta y Vega ed altri. Molti di costoro erano stati violentemente attaccati da Mayans e, come giustamente fa notare Carnero, la polemica con l'oramai defunto Martí è in effetti una polemica contro Mayans. Luzán, in tal modo, ha apertamente optato per quel tipo di letteratura critica "compromessa" con la politica riformatrice del potere e che con le sue opere tende a creare il consenso a tale politica in una società civile restia al cambiamento. Lontano dunque dalle posizioni aristocratiche di un Mayans che preferisce chiudersi nella sua verginità intellettuale e non sporcarsi le mani con il potere.

Sul terreno della politica culturale si colloca anche il *Plan de una Academia de Ciencias y Artes en que se habían de refundir la Española y la de la Historia* (1750/51), che Carnero analizza attraverso uno studio comparato delle due versioni, quella esistente nell'A.H.N (scoperta da Didier Ozanam) e quella esistente nell'archivio del M.A.E. (scoperto da Gil Novales). Il ms. dell'A.H.N. non risulta essere opera del solo Luzán, come aveva creduto Ozanam, perché esso non è che la copia di quello esistente al M.A.E. cui sono state aggiunte le osservazioni che in proposito gli aveva fatto pervenire il ministro Carvajal. Luzán propone di fondere le Accademie esistenti in una sola Accademia «para eliminar – afferma Carnero – a algunos incapaces que han conseguido entrar en las existentes» (p. 144). Interessante sarebbe qui discutere ed approfondire le motivazioni della esclusione o inclusione di certe persone in questo nuovo organismo (esclusione di Huerta, per esempio, ed inclusione di Mayans come “académico agregado”). Quel che va sottolineato è soprattutto l'allineamento di Luzán alle direttive centraliste che venivano dalla politica riformatrice di Filippo V.

L'interesse di Luzán per le questioni politiche e non solo di politica culturale, e il suo essere totalmente integrato nel sistema sono ulteriormente testimoniate dalla sua nomina, proposta da Carvajal ad Ensenada, a *Sovrintendente della Casa de Moneda* di Madrid e membro della *Junta de Comercio y Moneda*, e dall'incarico di redigere un *Informe sobre Casas de Moneda* (1753). Ci troviamo qui di fronte non al Luzán letterato, che tutti conosciamo, ma al tipico “intellettuale funzionario” che caratterizza gli uomini dei Lumi nella Spagna di Ferdinando VI e poi di Carlo III. Segnaliamo l'interesse che presenta il fatto che Luzán nella sua proposta di spostare da Siviglia a Madrid la *Casa de la Moneda* e di strutturarla in un certo modo si rifaccia alle proposte di uno dei più grandi economisti del primo Settecento spagnolo, Uztáritz.

Altra pubblicazione interessante è quella di una serie di note manoscritte di Luzán (1747), conservate nell'A.H.N., e indirizzate a Carvajal, sull'opportunità o meno di tradurre le *Lettres et négociations* di Van Hoey (Londres, 1743). In esse Luzán critica alcune affermazioni contenute nel libro di Van Hoey relative a problemi di politica internazionale e ne sconsiglia la traduzione perché in esso sono contenute una serie di giudizi negativi molto discutibili sulla politica internazionale della Spagna, che possono far correre il rischio di mettere in crisi il “Patto di Famiglia”. Interessante notare come in queste note Luzán si faccia difensore della necessità del “segreto di stato” contro la “moda” di una certa pubblicistica di divulgare le complesse trame dei rapporti diplomatici tra gli Stati.

Di minore interesse, e quasi nullo dal punto di vista letterario, è la traduzione, conservata nella Biblioteca Nacional, delle *Historiae celebriores Novi Testamenti iconibus representatae* del celebre incisore Christoph Weigel. È dubbio che si tratti veramente di un'opera di Luzán giovane, anche se le argomentazioni in favore di una attribuzione all'autore della *Poética* presentate da Carnero risultano alquanto convincenti. Comunque, se l'accettiamo come autentica, sono state aggiunte al corpus letterario di Luzán 257 ottave sinora sconosciute.

Attendiamo con interesse la pubblicazione del prossimo volume di queste opere sconosciute di Luzán, che immagino arricchiranno ancora di più questo personaggio chiave della cultura spagnola della *Ilustración*.

Giovanni Stiffoni

Laura Silvestri, *Falsi e prove d'autore: le leggende di Bécquer*, Udine, Gianfranco Angelico Benvenuto Editore, 1990, pp. 190.

Da quando Italo Calvino, nella traduzione dei suoi *Racconti fantastici dell'Ottocento* (Torino 1983), citò Gustavo Adolfo Bécquer come autore degno di attenzione, si è assistito ad un notevole risveglio di interesse (anche editoriale e di pubblico) per le *Leyendas*. Se è vero oltretutto che la tradizione di studi italiana (salvo alcune eccezioni notevoli, quelle di Acutis e di Allegra) aveva a lungo identificato Bécquer nel poeta delle *Rimas*, non giunge intempestiva l'ampia monografia che Laura Silvestri dedica all'opera narrativa. Beninteso, al centro della letteratura della Silvestri non è posto il fantastico, ma la genesi della scrittura di Bécquer entro una varietà più complessa di poetiche e di convenzioni di genere.

Non a caso l'analisi prende le mosse dell'invarianza prosa-verso nella costituzione del racconto spagnolo nella prima metà del XIX sec., dal trionfo quindi della prosa intorno agli anni Quaranta. È in questa crisi di passaggio (a ben vedere, dal Romanticismo al Realismo), che la Silvestri individua le radici del progetto di Bécquer. Il progetto di una prosa d'arte idonea a mediare materiali tradizionali ormai anacronistici e considerati inaccettabili, dotata quindi all'uopo di quegli elementi magnetici caratteristici della poesia ed equivalenti, funzionalmente, agli efficaci stereotipi verbali del meraviglioso. In questo senso Bécquer intendeva tuttavia colpire indirettamente l'esorbitante referenzialismo della letteratura costumbrista, giungendo a rovesciare i termini del tradizionalismo volgare. Laddove, in base alla complementarità assonante (in verità ben colta dalla Silvestri) di "traduzione" e "tradizione", esso mostrava di reggersi su un certo contenutismo di necessità. Al contrario, sottolinea l'autrice, «Bécquer pare sottintendere che la tradizione è più una questione di forme che di contenuti», ecc. (p. 41). Il riferimento è al *Caudillo de las manos rojas*, pubblicato a puntate nel 1858 con l'intenzione di superare, sul suo stesso terreno, il *folletín*, contrapponendo al frazionamento imposto dalla scansione quotidiana della pubblicazione una prosa fatta già di unità narrative autosufficienti. Per vari motivi la Silvestri considera questo testo paradigmatico. E perché profila l'orientalismo strutturale di *La creación* (1861) ed *Apólogo* (1863), dove più esplicitamente un narratore semidivino riporta "per iscritto una parola che in origine era solo orale" (p. 36). E perché, d'altra parte, rappresenta la parabola, comune alle tre tradizioni-traduzioni, dell'amor proprio e dell'orgoglio. Parabola che concerne, precisamente, la stessa poetica istituita sulla *contaminatio* peccaminosa della lingua di Dio (poesia) e dell'uomo (prosa). Tesi che in questo caso sembra illuminare (trassendendo Bécquer e la prospettiva ispanistica) il dissidio spirituale che fonda la prosa d'arte come genere europeo.

Analoghi, forse inavvertiti, risvolti di poetica emergono nella *Cruz del diablo* che, con *El caudillo de las manos rojas*, appare come l'unico lavoro firmato direttamente da Bécquer. Vigerebbe pertanto una reciproca intertestualità tra i due racconti, finalizzata ad autorizzare ulteriormente la ricreazione delle condizioni dell'oralità, alle quali rimandano le caratteristiche notazioni di prossemica attribuite al narratario.

Secondo la Silvestri il tema dell'armatura vuota o del cavaliere inesistente è leggibile come una metafora della scrittura realistica – una scrittura in realtà "vuota" (sono le forme, non i contenuti, quelle che interessano, lo si ricordi). Mentre non minore la di-

stanza che Bécquer interpone tra sé e la letteratura che, con un ispanismo, la Silvestri chiama terrificata.

Il genere più affine alla *leyenda* non è infatti il racconto fantastico (vd. anche le conclusioni espresse a pp. 172-173), ma l'agiografia o l'*exemplum*. Ove, beninteso, l'elemento religioso e il personaggio emblematico funzionano da pretesto "per il vero argomento che è la creazione artistica" (p. 70), come nel *Miserere*, in cui i livelli del personaggio e dell'autore, del narratore e del narratorio vengono appositamente mantenuti distinti; mentre in *Los ojos verdes* la strategia testuale tenderebbe infine complessivamente "a sottolineare l'identità tra la malefica ondina e il genere letterario scelto dell'autore" (p. 95).

A questo punto l'argomentazione si fa più sottile e stringente: nella deliberata volontà di ricerca dell'originario Bécquer manifesterebbe, a livello profondo, un atteggiamento ambivalente e contraddittorio nei confronti della scrittura. Nell'iter interpretativo, così avviato e diffuso ampiamente nella seconda parte del volume, la Silvestri introdurrà il supporto della terminologia junghiana, facendo attenzione a non perdere di vista il filone letterario nel quale gli archetipi delle *Leyendas* risultano reperibili con una personalità propria.

Esemplare, in quest'ordine di idee, l'ennesima rilettura di un testo dunque centrale, *El caudillo*, in cui a differenza dei modelli di Hoffmann e di Poe (quindi di Stevenson, Wilde e Dostoevskij), il doppio soppresso "non rappresenta affatto un io moralmente superiore, come succede nel motivo biblico di Caino; semmai è il contrario" (p. 109).

È per questo equilibrio tra quadro di genere e individualità del testo, nonché per la coerenza interna ed una tensione che non sembra mai venir meno, che dunque la monografia della Silvestri convince, inaugurando una stagione indubbiamente nuova della ricezione delle *Leyendas*.

Alessandro Scarsella

C. Ruiz Arias, *Dolores Medio*, Biblioteca de la Caja de Ahorros de Asturias, 1991, pp. 364.

Con motivo de los ochenta años de Dolores Medio, el 16 de diciembre de 1991, fue presentada al público de Oviedo la amplia monografía de R.A., dedicada a la escritora ovetense, y cuya publicación se cuidó para la colección "Biografías de Asturianos".

Antes de presentar el trabajo de R.A., nos parece justo recordar que, si hoy día, entre las generaciones más jóvenes, el nombre de Dolores Medio no resulta tan sonado, ello se debe también a un juego de modas. La escritora fue una de las más famosas y apreciadas autoras de la promoción femenina de los años '50 – no sólo por haber ganado en 1953 el premio Nadal –, y el descuido inmerecido a que ha sido sometida más tarde su producción literaria ha sido censurado por un crítico de valía como S. Sanz Villanueva (Cf. *Historia de la literatura española* 6/2, Literatura actual, Ariel, Barcelona, 1968, p. 158).

En cuanto al ensayo de R.A., este se abre con un capítulo de noticias biográficas muy pormenorizadas, preciosas para enmarcar el entorno familiar y social en que se



formó la escritora; para iluminar su infancia, su juventud, su actuación como maestra en Asturias; para explicar su carrera y su fama madrileña, hasta cuando creó la Fundación que lleva su nombre y que otorga el premio “Asturias” de novela a jóvenes autores capaces y necesitados. Un capítulo denso, un viaje obligado entre los recovecos de una vida que la novelista misma se ha encargado de retratar en parte, auténticamente y con una “pizca” de ironía, en su primer libro de memorias (Cf. *En el viejo desván*, Oviedo, Biblioteca de la Caja de Ahorros de Asturias, 1991. Otro paréntesis vital de Medio está dibujado en *Atrapados en la ratonera*, Madrid, Yalce, 1980). Si se tiene en cuenta que muchas experiencias de Medio han constituido el punto de arranque para redactar novelas y cuentos (“Todo lo que escribo lo viví” – confiesa la escritora –. Cf. “Dolores Medio cumple 80 años”, en *La Nueva España*, año LX, nº 17563, p. 65), se comprende la importancia de tener al alcance de la mano tantos detalles. Sin embargo, la puntualidad de R.A. es a veces tan minuciosa que su información puede resultar redundante (Cf., p.e., notas 15, p. 30 y 50, p. 51).

Ello no quita interés al texto, que se transforma en un instrumento indispensable para conocer una novela, una ciudad, una sociedad de una determinada época de nuestro siglo. Lo decimos porque *Nosotros los Rivero*, la primera novela de Medio, la que fue galardonada con el Nadal, así como constituyó “un hito” en la vida y la carrera de la escritora, representa, según R.A., el genotexto de toda su producción posterior. Una producción que, por afinidad o contraste, debe siempre algo a aquella novela, como demuestra la ensayista con ejemplos muy acertados y convincentes (Cf. todo el capítulo VII).

R.A. no deja tampoco de analizar el conjunto de obras que forman el acervo literario de Medio, comprendiendo en ellas las novelas cortas y los cuentos: los de tema asturiano y los de tema madrileño (los dos polos urbanos a que remite constante y afectivamente la escritora). R.A. los presenta todos con mucho esmero, trazando juicios evaluativos muy concretos. Algunos de ellos nos parecen atinados y certeros – como el que atañe al realismo social “solo parcialmente realista” de los cuentos contenidos en *Andrés* (p. 85) –; otros más discutibles o al menos opinables – por ejemplo, el que se refiere a la poca habilidad de la escritora para manejar el diálogo, “que nunca – sostiene R.A. – ha sido el fuerte de Dolores Medio (p. 114)”; o el que estigmatiza *El fabuloso Imperio de Juan sin Tierra* como una novela “excesivamente larga para la trama que la sustenta (p. 121)” –.

Pero la atención del ensayo se centra, como decíamos, particularmente en *Nosotros los Rivero*. A la novela se le dedican cuatro capítulos sobre siete (del III al VI), cuya amplitud y trascendencia son justificadas oportunamente – creemos – por la propia R.A., cuando en el *Prólogo* explica: “El estudio que hacemos de *Nosotros los Rivero* se detiene especialmente en todos los aspectos extraliterarios si se quiere, pero que, a partir de los textos, pretenden lograr una recreación enriquecedora de los mismos. Los aspectos urbanos de la ciudad, la sociedad del Oviedo de los años 20-30, en los que se desarrolla la novela, los personajes como representantes genuinos de la clase media a la que pertenecen y otros aspectos ambientales cobran así especial interés para la reconstrucción de un característico Oviedo descendiente de sus hermanos literarios, especialmente de “Clarín” y Pérez de Ayala (p. 13)”.

R.A., con determinata coerenza, casi con terquedad, bucea in las páginas de la novela, consiguiendo destacar su extraordinario valor documental. Esto es posible porque Oviedo, para Dolores Medio, es un protagonista más de *Nosotros los Rivero*; un protagonista querido, mimado, añorado, tanto que la escritora, recopilando fragmentos del mismo texto, de otros escritos y de algunas conferencias, le ha dedicado un libro, como “recuerdo” entrañable y “homenaje” sincero, en el cual pone de relieve su afinidad electiva con la ciudad (Cf. *Oviedo en mi recuerdo*, Oviedo, Fundación Dolores Medio, 1990).

También el ensayo de R.A. quiere ser, al fin y al cabo, un fervoroso homenaje a su conciudadana, una referencia fundamental para comprenderla y, aunque resulta una obra muy técnica, es lectura obligada para los que quieran conocer a Oviedo y a sus gentes. Un estudio meritorio, el de la profesora R.A., que no escatima – lo repetimos – páginas deslumbradoras sobre un ambiente, una sociedad, usos y costumbres de una época, significando al mismo tiempo una valiosa contribución al conocimiento (mejor sería decir, *re-conocimiento*) de una autora que goza actualmente en su región de una gran popularidad, pero que merecería ser revalorizada fuera del limitado ámbito de su “tierrina”. El libro que comentamos posee alicientes bastantes para que se aprecie debidamente a Dolores Medio y la labor de investigación que ha suscitado.

Emilietta Panizza

Javier Marías, *Corazón tan blanco*, Barcelona, Anagrama, 1992, pp. 301.

Chi volesse sapere da Javier Marías come lavora ai suoi romanzi, si sentirebbe rispondere che essi nascono in genere da una immagine casuale, dal frammento di una situazione che poi diventa storia senza schemi né progetti precisi, secondo una logica che emerge soltanto nel progressivo compiersi della scrittura. Non c'è naturalmente ragione di dubitare di questa romantica concezione dell'opera – più volte affermata in articoli e interviste – che quasi sembra imporsi all'autore con una sorta di occulta necessità; ma ciò rende allora più sorprendenti le simmetrie dei motivi che nella sua narrativa corrono in profondità e in superficie, a partire da un tema annunciato fin dall'inizio e poi minuziosamente svolto. Fedele a una sua radicata convinzione che in letteratura la *forma* sia anche *sostanza*, che nel racconto l'*apparire* e l'*essere* costituiscano le due facce di un unico evento, Javier Marías esaspera questa stretta connessione di significanti e significati aprendo i suoi romanzi con una specie di sommario, sempre più esplicito e stringato, che trasferisce la consistenza dell'atto narrativo alla galassia delle sue articolazioni sintattiche e lessicali. Se infatti la storia tortuosa de *El hombre sentimental* (Barcelona, Anagrama, 1986) era già compresa nella prima pagina del libro e quella intricata di *Todas las almas* (Barcelona, Anagrama, 1989) nella prima frase, la storia ambigua di *Corazón tan blanco* è addirittura chiusa nella prima riga.

“No he querido saber, pero he sabido” (p. 11): così il protagonista e narratore di questo nuovo e acclamato romanzo inaugura il proprio racconto, sapientemente articolato fra i poli di una antitesi semplice da enunciare, quanto ardua da mettere in pratica. Se sapere è potere, chi cerca di ignorare, cerca in realtà di non vivere. Anche se poi

sottrarsi al mondo non richiede meno abilità che parteciparvi, come indica questa avventura tutta interiore, costruita più sulle ipotesi che sulle certezze, più sugli atti mancati che sulle scelte.

Traduttore di professione, ovvero portavoce neutrale e addirittura inerte di parole pensate da altri e ad altri destinate, il narratore ambisce a essere unicamente il meccanico anello di trasmissione di messaggi che lo oltrepassino e non gli appartengano. Nell'eterogeneità indiscriminata delle informazioni scambiate fra estranei che sono per di più stranieri, che cioè anche per suo tramite si mascherano dietro una lingua altrui, il narratore dissimula la sua più tenace ritrosia verso l'uso privato di atti verbali che lo coinvolgono direttamente nel processo della comunicazione. In un primo momento egli sembrerebbe infatti asserire che non solo le parole valgono più dei fatti, ma che i fatti esistono solo grazie alle parole. Esse li narrano. Esse li svelano.

Finché non gli viene raccontato il modo spettacolare con cui aveva messo fine alla sua vita di ritorno dal viaggio di nozze, Teresa Aguilera, la zia che il narratore non aveva mai conosciuto, era semplicemente morta di malattia. Finché non gli sente confessare le sequenze spietate di un uxoricidio compiuto a L'Avana, Ranz, suo padre, non è un assassino né è stato sposato tre volte invece di due. Poste all'inizio e alla fine del romanzo, queste morti violente e ravvicinate circoscrivono l'intero periplo del protagonista, il cui racconto si espande secondo una cronologia fluttuante e spesso rovesciata, poiché il criterio che la guida non discende dall'ordine necessario degli avvenimenti, bensì dal coagulo casuale della loro scoperta. Come nei precedenti romanzi, la narrazione avanza perciò non secondo la diacronia del racconto lineare e unico, ma secondo la simultaneità del racconto contrappuntistico e plurimo. È una polifonia che presenta consequenzialità spesso inusitate, relazioni volutamente arbitrarie, in cui il dire si svincola progressivamente dal fare, con una singolare scissione di ruoli fra emittente e ricevente. Ascoltare è infatti assai più rischioso che parlare ("Escuchar es lo más peligroso, es saber", p. 80), poiché solo a quel punto la parola può riformulare spiegazioni che intaccheranno comunque l'assetto del mondo. Lo dimostra un celebre esempio tratto da Shakespeare, in cui Lady Macbeth diventa complice del marito non quando lo istiga all'omicidio di Duncan ("una instigación no es nada más que palabras, traducibles palabras sin dueño que se repiten de voz en voz y de lengua en lengua y de siglo en siglo", p. 81), bensì quando ne accoglie la confessione ("Ella sabe, ella está entera y esa es su falta", p. 81). Il crimine è dunque già condiviso prima che Lady Macbeth si lordi simbolicamente le mani con il sangue dell'ucciso e pronunci le parole citate in epigrafe, da cui deriva il titolo del romanzo: "My hands are of your colour, / but I shame to wear a heart so white".

Raccogliere una informazione può avere dunque conseguenze assai più gravi che pensarla e trasmetterla, fino al punto da far ricadere il peso etico delle azioni di cui non si è neppure partecipi su chi ne ascolta il racconto e modifica di conseguenza le proprie rappresentazioni; su chi cioè reifica un determinato messaggio fino a considerarlo fattuale anziché virtuale. A meno che, stracciata ogni gerarchia fra ciò che si fa e ciò che si dice, esautorata ogni differenza fra i discorsi sulla realtà e i discorsi della finzione, non si azzerino le funzioni euristiche del linguaggio, riducendole a fenomeni puramente fantasmatici. Si va così precisando sempre meglio una concezione profondamente conflittiva dell'atto del raccontare: se le cose succedono solo quando "no se re-

latan” (p. 217), se con le parole “la realidad no se añade” (p. 141), il vissuto non confluirà mai nel narrato. Testimoniare o immaginare fanno parte di una sola e indistinta ir-realtà.

Eppure, sebbene sostenga che “nada puede saberse nunca” (p. 222) all’infuori di ciò che si è presenziato, il narratore cede alle lusinghe di sentir raccontare (di venire a sapere) una diversa storia della sua famiglia, che lo obbligherà a rettificare la pacifica favola delle sue origini. Scopre infatti di avere delle radici guaste. Perché i suoi genitori potessero formare una coppia e metterlo al mondo, c’erano voluti prima dei fatti di sangue: “sólo a partir de entonces tuve posibilidad de nacer” (p. 17). O, detto altrimenti, egli esisteva perché quella che sarebbe diventata un giorno sua madre aveva accettato di sposare il vedovo di Teresa, la sorella suicida; e, ancora, egli esisteva perché quello che sarebbe diventato un giorno suo padre aveva rivelato a Teresa di aver ucciso per amor suo la prima moglie.

Il narratore possiede allora una biografia inquinata e una dubbia identità. Per effetto delle parole che ora accetta incoerentemente *come se* fossero fatti, egli si smarrisce in un impreveduto scenario familiare, dove ogni atto è il frutto sinistro dell’amore e dell’odio, dove ogni attore è l’innesto mostruoso del bene e del male. Primo fra tutti il poderoso personaggio di Ranz, il padre di cui molto si sa e moltissimo si ignora. Seducente come nessun altro e come nessun altro immorale, egli rappresenta per il narratore un ambiguo modello che non assume né respinge. Morta da tempo anche la madre, la cui immagine silenziosa sbiadisce solo in apparenza tra i fondali dell’infanzia, la figura paterna si erge a custode vivente e reticente dei segreti della vita adulta, cui si accede in questo romanzo attraverso il matrimonio. Simbolico spartiacque di due diverse e incongruenti fasi dell’esistenza, il matrimonio costituisce tuttavia per il narratore “una desagradable sensación de llegada” (p. 18), un pernicioso cambiamento di stato assimilabile all’immobilità della malattia, una “institución narrativa” (p. 146) equivalente all’inconsistenza delle finzioni, che fin dal giorno delle nozze, e in luna di miele e nel corso del primo anno di vita comune, si accompagna a “toda suerte de presentimientos de desastre” (p. 18).

La storia di *Corazón tan blanco* comincia e finisce qui, in questa solitaria terra di nessuno che l’apprensivo narratore attraversa nel tempo e nello spazio, raccogliendo ovunque rivelazioni da trasformare comunque in presagi. Le ignominie passionali che via via emergono in seno alla sua famiglia di Madrid sono per esempio messe in rapporto con le angherie sentimentali ascoltate per caso da una coppia di estranei a L’Avana o con le crude avventure erotiche di una amica spagnola cui fa visita a New York. Se, come in questo caso, il quadro del mondo non è costruito in base all’esperienza ma alla superstizione, tutto può avere relazione con tutto e ogni coincidenza si fa continuamente analogia, purché non smentisca il già noto: che cioè ogni legame d’amore è un interminabile gioco di tensioni; che anche negli affetti “todo el mundo obliga a todo el mundo” (p. 194).

È comprensibile, a questo punto, perché il narratore tenti di sottrarre se stesso e la moglie – che pure ama profondamente – al naturale ciclo della vita di coppia, prolungando oltre misura un innaturale stato di “vaga espera y vaga ignorancia” (p. 90) che caratterizza assai meglio l’infanzia della maturità. In quell’età lontana, preclusa alle scelte e alle responsabilità, il narratore ha infatti cristallizzato la sua passività nei con-

fronti del mondo, il cui incommensurabile divenire vanifica drammaticamente la misura umana del tempo. Come sottolinea più volte nel testo la magistrale variante del tema della *vanitas vanitatum*, l'azione vale quanto l'inerzia, la parola vale quanto il silenzio, perché probabilmente "nunca hubo nada" (p. 37). Alla luce di questo nichilismo radicale e preconstituito, si capisce allora come il narratore rifiuti anche nell'età adulta di costituirsi in soggetto, di abbandonare cioè l'ossessivo spazio simbolico della "almohada" in cui agglomera la quiete temporanea dei vivi e la quiete definitiva dei morti. Bambino malato o uomo sposato, il narratore continua a proiettarsi fuori dal mondo e dal linguaggio che lo rende abitabile, raggiungendone tutt'al più la soglia da cui può almeno riconoscere l'avvento di un senso che per lui non sarà mai un significato. Non si tratta infatti di un discorso, bensì di un misterioso quanto domestico canto femminile che accomuna indistintamente tutte le donne di ogni tempo e condizione. Le cameriere e le signore; le amanti e le zitelle; le vedove e le mogli (cfr. pp. 50-53). E naturalmente la madre del narratore. Come da bambino la contemplava e l'ascoltava appoggiato allo stipite di una porta, così ora egli contempla e ascolta la moglie da un analogo osservatorio: "desde allí escucho ese canto femenino entre dientes que no se dice para ser escuchado ni menos aún interpretado ni traducido, ese tarareo insignificante sin voluntad ni destinatario que se oye y se aprende y ya no se olvida. Ese canto pese a todo emitido y que no se calla ni se diluye después de dicho, cuando le sigue el silencio de la vida adulta, o quizá es masculina" (p. 301). Su questa rinnovata scena del senso indiviso, dell'origine ineffabile, si chiude o meglio si interrompe *Corazón tan blanco*. Come all'inizio, anche alla fine del romanzo il narratore continua a lasciar fuori la vita da qualunque racconto. Tutto quello che teme di sapere e che pure ha saputo ha avvicinato ben poco le opposte rive della "cultura" e della "natura": da una parte continuano a crescere le inutili rivelazioni che affiorano fra le parole degli uomini. Dall'altra continuano a perdurare i segreti intraducibili che affondano nei corpi delle donne.

Elide Pittarello

\*\*\*

Juan Gil, *Miti e notizie della scoperta. Oceano Pacifico: l'epopea dei navigatori*, Milano, Garzanti, 1992, pp. 439.

La scoperta dell'America non si è conclusa con Cristoforo Colombo, né con le imprese di Cortés o di Pizarro, ma è continuata ininterrottamente fino alla fine del secolo XVIII. Ed è avvenuta spesso a spizzichi e a bocconi, per così dire, inseguendo sogni e miti persistenti o nuovi. Ne fa nuovamente fede questo prezioso secondo volume dello studioso spagnolo Juan Gil, dedicato ai miti che fecero da supporto o da incentivo, o che si formarono, allorché il continente americano occupato dagli spagnoli fu oggetto di nuove imprese di scoperta; in particolare la serie delle spedizioni all'interno dell'Oceano Pacifico, verso la lontana Asia, che Colombo aveva vanamente sognato e nella quale, fino ai confini dell'immenso spazio acqueo, i portoghesi avevano posto so-

lide basi, tese a contrastare qualsiasi altra presenza di potenze europee, soprattutto della Spagna.

Ciò che colpisce, nel minuzioso, documentatissimo e arguto racconto delle avventure di scoperta del continente americano fatto dal Gil, è la persistenza di un segno di fondo, quello che lega l'impresa al mito, o all'utopia, della ricchezza e alla ricerca di una sorta di immortalità. Il paradiso, le splendidi sedi auree di Ofir e di Tarsis, l'avventura alla scoperta della fonte dell'eterna vita, o delle famose Sette città, appartengono a momenti antichi della fantasia e dell'aspirazione umana, vengono dalla Bibbia e dall'antichità classica, sono ripetizioni ed elaborazioni ulteriori di sogni che partendo da Colombo percorrono tutto il territorio americano.

Come certi fiumi, che scompaiono sotto terra per riaffiorare a distanza di chilometri, questi sogni, queste utopie cambiano di luogo, percorrono distanze sterminate, passano dalle Antille agli attuali Stati Uniti, dal Messico alla Colombia, al sud estremo del continente, si perdono per lunghi periodi, quindi ricompaiono in geografie diverse. Come il mito dell'Eldorado che, inaugurato in America dal Genovese, passa dalle Antille alla Terra del Fuoco, si concretizza finalmente nelle ricchezze auree del Perù, rinasce nella fantomatica Città dei Cesari – mito ancora ripreso da Neruda in anni non lontani ne *La spada di fuoco* –, la cui ubicazione, tra il Cile e l'Argentina, è continuamente cercata, talvolta individuata in buona fede, mai raggiunta realmente perché inesistente.

L'umanità ha bisogno di sogni, di utopie e l'avventura americana e del Pacifico ne offre in abbondanza. È uno spazio fecondo: l'Oceano fa intravedere isole misteriose, circondate da barriere coralline, che spariscono nelle nebbie e improvvisamente, a distanza di tempo, tornano a mostrarsi, richiamando luoghi felici, sedi divine che risalgono alla Bibbia, per la stessa difficoltà di raggiungerle, quindi, riservate a pochi eletti. Ma chi vi perviene non ha che delusioni, non trova neppure l'abbondanza d'oro per il quale, soprattutto, ha affrontato momenti terribili, ha visto e sofferto tempeste spaventose, ha perso navi e amici, ha corso pericolo della propria vita.

Occorre dire anche che l'esplorazione del mondo e dell'Oceano da parte degli spagnoli non rispose solamente al desiderio di arricchirsi, di trovare tesori, bensì all'ansia di conoscere il mondo, di vedere cosa esisteva oltre il visibile; ansia di conoscenza che è poi ciò che fondamentalmente sostiene l'uomo nella sua avventura terrena.

Mano a mano l'immensità oceanica si andava popolando di isole, di arcipelaghi, dalle Molucche alle Filippine, alla Nuova Zelanda, all'Australia, denominazione ad esaltazione della regnante casa d'Austria. Una monarchia quella degli Asburgo di Spagna che, in verità, ben poco si interessò alla conoscenza scientifica del Mondo Nuovo, come sottolinea senza pietà il Gil, e che solo mirò alla ricchezza materiale, anche se non seppe sfruttarla.

Se un impegno almeno di curiosità vi fu verso le terre scoperte nei Re Cattolici e in Carlo V, i loro successori persero ogni interesse che non fosse legato al profitto. Anche l'evangelizzazione fu impegno forte soprattutto nei primi tempi, in seguito lasciato del tutto all'iniziativa degli ordini religiosi, primi fra essi i francescani, seguiti dagli agostiniani e dai gesuiti. Uno zelo che peraltro non manca di colpire oggi, se consideriamo testi come la *Historia de los Indios de la Nueva España*, di fra Toribio de Benavente, dove l'"Apostolo degli Indios" sostiene che, per il loro bene, gli indigeni andavano convertiti anche con le maniere forti.

La nostra simpatia va sempre, nonostante le evidenti accentuazioni polemiche, al padre Bartolomé de Las Casas, vero difensore del mondo americano.

Sotto i primi Borboni l'atteggiamento della monarchia spagnola sembra presentare interessi culturali diversi. Si realizzano, infatti, le prime spedizioni scientifiche, come la spedizione Malaspina, ma anche la risonanza di questa rimarrà limitata, non solo per il maldestro agire dell'italiano, ma per la sordità e l'arretratezza dell'ambiente culturale ispanico.

Il Gil sottolinea continuamente la mancanza di preparazione scientifica degli spagnoli, l'arretratezza dei loro uomini di scienza, ancora legati a concezioni scientifiche ormai largamente superate in Europa.

Chiuso il ponderoso volume – nonostante il rigore della documentazione libro avvincente di avventure –, si ha l'impressione che secoli di eccezionale attività, individuali e di gruppo, siano stati del tutto sprecati dalla Spagna quanto alla vera conoscenza del mondo scoperto, anche se ogni impresa fu utile in concreto per l'estendersi delle conoscenze geografiche. Tesi dell'autore che si condivide pienamente.

Giuseppe Bellini

Luis Cardoza y Aragón, *Miguel Angel Asturias, casi novela*, Era, México, 1991, pp. 247.

El propósito de *Miguel Angel Asturias, casi novela*, no resulta claro. Quizás haya que dejar de lado la idea de finalidad y aceptarlo como un capítulo que desbordó de *El Río, novelas de caballería*, conforme las reglas de juego que impone el autor (p. 26). Libro excesivo, temerario, desorbitado, contradictorio, parcial. Sus partes no sólo se entremezclan sino se niegan recíprocamente unas a otras. Páginas revueltas por el huracán; libro que yo no vacilaría en calificar de extraordinario, si no fuera por todo lo que dice de Miguel Angel Asturias. En los pasajes, numerosos, en que Cardoza se olvida de Asturias, nos recuerda al mejor Cardoza, tan innegable como valor nuestro como el propio Asturias. En los otros es contradictorio hasta la confusión. Cardoza y Aragón, por otra parte, exalta y convierte en sistema la contradicción, pero no logra controlarla. No se libera uno de una dificultad por el hecho de admitirla, ni tampoco afirmando que hace lo que no hace, o viceversa. Esto aparte, hay muchos detalles inteligentes y bellamente expresados. En lo personal, me sorprende esta calidad de los pormenores; al servicio de un conjunto tan discutible.

Lo menos que se puede constatar es que el tema que le da nombre a la obra resulta demasiado complicado para el autor, por motivos difíciles de dilucidar. El propio Cardoza y Aragón nos ofrece una *casi solución* a este enigma: el odio que Asturias le tuvo, confesión que constituye, junto con el relato de las circunstancias que lo provocaron, lo más fallido del conjunto. Para ganarse la adhesión del lector en este aspecto, Cardoza debió probar que ese odio llegó realmente lejos o le causó un daño irreparable – a él, a Cardoza y no, como sostiene, al propio Asturias, quien, pretende, obtuvo todo lo que anheló en la vida, pero no fue feliz, ¡por culpa de ese resentimiento!

Hágame favor: el Premio Lenin de la Paz, el Nobel de Literatura, la gloria en una palabra, que no son sólo los premios sino el reconocimiento de grandes escritores – Paul Valéry y Alfonso Reyes, para no mencionar sino a dos, que son referencias indispensables en todos los libros de Cardoza y Aragón –; la admiración unánime y el afecto de los escritores del país (Alaíde Foppa, Mario Monteforte Toledo, Francisco Méndez, entre los más entusiastas), pero no sólo de los escritores o intelectuales – si hubo alguien auténticamente popular fue Asturias; una obra – esto más importante que lo anterior – de un valor poético inefable, en que habla el corazón de nuestra gente; los hijos y, en general, todo lo demás que nos trasciende, sin excluir los fracasos personales, ni un ayer doloroso superado... todo esto, en un lado (yo rehago el balance; el de Cardoza se puede leer en las pp. 148 y 158), en el otro, la ruptura con el amigo de juventud, paisano y gran escritor.

Para que el lector se pusiera de lado de Cardoza y Aragón en esto, tendría que aceptar una sumisión absoluta a la letra impresa. Es pedirle demasiado. Hablo del lector en la acepción que engloba a la mayoría, ajena por definición a semejantes asuntos. Del lector individual que soy yo mismo – confieso que no dispongo de los elementos para penetrar en las intimidades de semejante problema, y si los tuviera, tampoco me interesaría.

No se diga que yo menosprecio la amistad, o la amistad de un gran hombre. Los seres humanos tenemos cualidades y defectos. Si la ruptura y el odio deben imputársele por completo a Asturias – cuyo testimonio nos falta, afirmar que no tuvo felicidad por esta razón es por lo menos excesivo; Cardoza y Aragón es un exagerado, ¡no cabe duda! Pasa con esto como con su amistad con Vallejo (“César Vallejo, mi cercano amigo” – p. 178). Ningún biógrafo de Vallejo – y los ha habido obsesivamente minuciosos – registra dicha amistad. No faltará la rata de biblioteca que la descubra, ¡a partir de lo mismo que afirma Cardoza y Aragón, claro!

Cardoza pone nubes en la balanza; insiste y discurre complicadamente, a propósito de cosas que merecen menos palabras – el *affaire del Popol Vuh*, la tesis de abogado, entre otras –; se muestra impasible frente a aquéllas – los aspectos discutibles del Asturias político, su noción superficial del “compromiso literario” y las obras sin vuelo que lo representan – que hubieran justificado una actitud más polémica de su parte; desbarata completamente su propia argumentación, por el afán – si esta comparación tiene sentido – de acelerar y frenar al mismo tiempo y, como si fuera poco, partir en todas las direcciones.

No cabe duda que hasta el mejor de los escritores se las arregla mal con un tema que lo contradice íntimamente. Es imposible, como dicen los franceses, ahogar al pez. (La ballena, para el caso.) Es éste el ángulo que a mí, en lo personal, me seduce, para comentar *Miguel Angel Asturias, casi novela*. Esta obra muestra, de manera patética, que el escritor no puede ser superior a sus temas. Lo único que está a su alcance es el esfuerzo por ponerse a la altura de lo que trata. Esto último ocurre, en *Miguel Angel Asturias, casi novela*, particularmente en las páginas en que Cardoza reflexiona sobre los indios, independientemente de la literatura y de Asturias y más allá de todo optimismo de encargo (pp. 128/134, en particular). Ejemplo de independencia, lucidez y verdad sin concesiones. Páginas que son la medida exacta de una conciencia desgarrada y alerta, atravesada por el dolor como la mariposa por el alfiler. El horror de la historia lo estremece,



no obstante la convicción del militante, y es capaz de frases sinceramente modestas (“mi experiencia, que es poca” - p. 163), cosa bastante rara en el autor de la autobiografía novelada (e idealizada) que lleva el nombre de *El Río, novelas de caballería*.

Los *altibajos* que mencionan los comentaristas convencionales, cuando no quieren asumir una posición radical en favor o en contra de una obra, resultan en *Asturias, casi novela*, tan patentes, que al comparar unos pasajes con otros, cuesta aceptar que hayan sido escritos por el mismo hombre.

*El Río*, afirma Cardoza con mucha gracia, se sale a veces de madre pero no le mienta la madre a ninguno. *MAA, casi novela* recurre al ultraje de aquéllos que tuvieron la osadía no de contradecirle (Cardoza no es un imbécil; tampoco un individuo innoble – yo mismo tendría algo que decir acerca de esto último, pero no es éste el mejor momento para hacerlo), sino de quienes quisieran rebajar la obra de Asturias con argumentos *ad hominem* y también, si no me equivoco – el pasaje es confuso – de aquellos otros que, por mojigatería, no aceptan sus limitaciones y contradicciones: “[...] nada más un hijo de puta pensaría que [...]” y, unas líneas más abajo, “Únicamente un hijo de puta no comprende que [...]” (pp. 220/21)”. Es verdaderamente consternante.

Ya de entrada en materia, Cardoza afirma que escribe sobre Asturias y no contra Asturias y que quien deduzca esto último no sabe leer (p. 17). En lugar de dejar que el lector saque esta conclusión, se la quiere imponer desde el principio. Rebasando el título de esta nota, el fondo de la cuestión no está en Asturias contra Cardoza, a propósito de Guatemala, auto-versión sublimada (p. 215), ni en Cardoza contra Asturias, a propósito de lo que fuere, sino en Cardoza en lucha consigo mismo, a propósito de Asturias.

Es difícil aceptar la imparcialidad moral pregonada por el autor en relación con su personaje. Es como si nos dijera: júzguenlo ustedes; yo no lo puedo condenar, primero, porque detesto a los moralistas, segundo, porque es mi amigo – este término prevalece sobre otras designaciones, en una proporción muy alta. La voluntad declarada de no condenar al amigo contrasta con la importancia que se le da, en el retrato del hombre empírico, a los aspectos negativos.

El tratamiento del hombre Asturias, en un palabra, no es convincente.

Lo mismo sucede con el escritor. No obstante la reiteración que Cardoza hace de la excelencia de *Hombres de maíz*, un entusiasmo realmente vivido por esta creación literaria se echa de menos. La disertación se antoja más bien un reconocimiento, es verdad categórico, pero distante. “Venado de las cuatro rosas” escribe, sintomática (p. 60).

El valor estético de esta obra – mencionado repetidamente, pero no estudiado – y el hecho de que los indios de Asturias son literarios, una construcción simbólica diríamos con poco realismo, agotan todo lo expuesto. Cardoza, por supuesto, no comete el error de juzgar lo estético anteponiendo criterios de la sociología. Sin duda, los indios de *Hombres de maíz* son literarios, como literarios son los gauchos de *Martín Fierro* y los aldeanos – doy los primeros ejemplos que se me vienen a la cabeza – de *Peribáñez* y de *Fuenteovejuna*. Con todo, resulta muy evidente que todas estas obras maestras no se quedan en meros artificios intrasitios. Encontrar, en cada caso particular, la manera en que se da esa relación compleja (relación no conforme) entre el mundo y la obra, es el gran desafío para el crítico. La tarea no se simplifica – apenas se disimula – cuando uno se declara, como lo hace Cardoza y Aragón, formalista radical en una pági-

na y sostiene, dos o veinte páginas antes o después, lo indisociable de la vida y el arte. Esta opción, venturosamente, no es terminante: o “la pesadez demostrativa” (p. 204) de los malos estudios académicos o el “poliedro” de Cardoza y Aragón. El ideal del ensayo es la claridad que no sacrifica la riqueza de los matices – la complejidad, si se prefiere, que no desemboca en confusión. Indios imaginarios, depende; indios abstractos, ¡no, señor, lo siente mucho!, ahí entramos en el terreno de la mala fe.

En cuanto al resto de la obra, lo que se destaca son los reparos. El discurso levanta una fortaleza “inexpugnable”, cuyos bastiones son no confundir la miseria política del amigo con la altura de su creación y el que ya mencionamos arriba, a saber, no juzgar la obra con parámetros sociológicos inmediatos, como lo hacen los críticos infantiles. Delimitando así el perímetro de la argumentación, el resto consiste en ir sistemática de más a menos – quizás hasta involuntariamente. Con buenas razones, por otra parte – esas razones que, como dice el pueblo, no son amores. Pero la construcción está llena de fallas (por eso las comillas a “inexpugnable”, arriba) que el autor de este artículo no tendría inconveniente en analizar, con mayor espacio en otra oportunidad.

Todo está tratado mal, cuando no maltratado, en *Miguel Angel Asturias, casi novela*: el hombre, el escritor y también el personaje, tercer elemento de la triada cardociana a propósito de Asturias. Este último provoca en el autor cierta seducción y, en los aspectos ligados al culto oficial, o meramente convencional, repudio. Esto último está más que justificado. No así adversar el entusiasmo que Asturias provoca, en el orden simbólico. No entiendo qué es lo que le irrita a Cardoza de expresiones como “el alma nacional”, sin duda pobres, pero justificadas en el caso de Asturias. El alma, por supuesto, no es más que una metáfora de una manera de ser, que se manifiesta en una manera de hablar, que Asturias reinventa y lleva a la literatura, mejor que ningún otro guatemalteco. “La Antigua de Cardoza y Aragón” es una expresión ingenua del entusiasmo cardociano. *La Antigua de Cardoza y Aragón y otras zarabandas*, me resultaría chocante.

Asturias no detenta el monopolio del genio creador entre nosotros, aun cuando sea, en mi modesto criterio, su mejor exponente – no soy el único, guatemalteco o no guatemalteco, en pensar esto. Ahora bien, tampoco es el único de nuestros escritores que decae en una manera. En sus manifestaciones infortunadas, las grandes cualidades de la prosa cardociana se convierten en defectos: su dialéctica se vuelve una casuística complicada, la aventura poética desaparece en provecho de las argucias intrincadas, el discurso se plaga de trivialidades y en vez de las sentencias memorables – esas líneas tuyas que valen como tratados – quedan sólo las frases rebuscadas. *Miguel Angel Asturias, casi novela* exhibe, más que ninguna otra obra de Cardoza y Aragón, esos vicios.

No faltará quien piense que soy un infame, que se vale de la edad avanzada del escritor, para contradecirle. Lo injurioso estaría, en este caso, en confundir la edad con la lucidez. El viejo samurai de nuestras letras conserva, por fortuna, intactas todas sus excepcionales facultades. No he tenido la intención de contrariarlo en estas líneas, pero esta es una posibilidad que no pienso evitar a cualquier precio. *Amicus Plato* – dijeron los Antiguos; amistad que se puede limitar a la obra, si la persona nos niega esa condición; *magis amica veritas*.

José Mejía

Pablo Neruda, *Geografia infruttuosa*, Genova, Marietti, 1992, pp. 122.

Torna Neruda: a distanza di anni dalla sua epoca italiana felice, quando apparve la stragrande maggioranza della sua opera, poetica, drammatica e di memorie, ecco ora apparire, la traduzione di un libro di poesia di data abbastanza remota, *Geografia infruttuosa*, presentato dalla curatrice, Maria Rosaria Alfani, come il diario di uno degli ultimi inverni della vita del poeta cileno. Siamo, infatti, nel 1971, quando Neruda è ambasciatore del suo paese a Parigi e quando, finalmente, gli viene attribuito il Nobel per la letteratura.

Non è certamente un diario nel senso stretto della parola, ma un libro autobiografico, come del resto lo sono tutti quelli di Neruda. Nella poesia nerudiana entra sempre l'esperienza umana del poeta, entrano gli entusiasmi e le delusioni, quel profondo sentire direttamente il corso delle cose, la solidarietà con il prossimo, per il quale sostiene con impegno e ostinazione un'utopia solare, quella del mondo felice che non potrà mancare di realizzarsi sulla terra.

Utopia, o utopie susseguentisi, sempre frustrate dall'esperienza, come Neruda stesso consegna in più parti della sua opera, non solo quando si tratta della tragedia della guerra civile spagnola, ma delle spaventose distruzioni della seconda guerra mondiale, dei misfatti dell'imperialismo sovietico all'epoca dell'intervento dell'armata rossa in Ungheria, e ancora, quando la situazione della sua stessa patria si aggrava e si prepara chiaramente l'avvento della dittatura, al cui primo atto il poeta ebbe l'amara sorte di assistere, da un letto d'ospedale dove l'aggravarsi del male, un tumore, lo aveva costretto.

Come molte delle raccolte poetiche nerudiane degli ultimi anni della vita del poeta, anche *Geografia infruttuosa* è un documento di crisi. Lo era stato, in particolare, *Fine del mondo*, ma anche *Estravagario*, per menzionare solo i libri più significativi di questo periodo. Al di sopra delle ideologie, il poeta cileno ha sempre visto con preoccupazione il succedersi delle vicende umane e se ha creduto profondamente nell'uomo, ha pure avuto ben presenti le aberrazioni del potere, a qualsiasi orientamento politico rispondesse. Partigiano convinto del valore dell'individuo, inserito in un meccanismo che, se funzionante, avrebbe dovuto necessariamente portare a una modifica radicale delle relazioni e delle condizioni, umane, vide continuamente sconfitte le sue convinzioni dalla dura realtà.

Ora, alla contemplazione dei disastri dell'umanità si aggiunge, in *Geografia infruttuosa*, quando Neruda avrebbe dovuto essere più felice anche per i riconoscimenti che riceveva, la preoccupazione per la propria vita. La brevità dell'esistere, che il poeta aveva sempre considerato, sull'orma di Quevedo, suo grande amore letterario, con tormentosa partecipazione, finisce per riguardarlo direttamente. La morte, che in epoca remota, nelle *Residenze sulla terra*, aveva additato alta su un porto verso il quale erano destinate a dirigersi tutte le vite, riguarda proprio lui. Anche se, come ogni uomo, cerca di esorcizzarla. Durante un soggiorno a Milano, proprio di quest'epoca, ricordo, mentre si trascinava con fatica tra i molti impegni, non alludeva mai al male che lo tormentava.

*Geografia infruttuosa* reca, invece, sia pure con allusioni contenute, questa testimonianza di preoccupazione e di sofferenza: è un libro triste, in cui si percepisce la co-

scienza della fine. Ma è anche un libro di sottile bellezza. Sfilano in esso i paesaggi della Normandia, attraversati dal poeta per recarsi in quella casa che si era acquistata con i proventi del Nobel e che stava arredando lui stesso col suo gusto particolare, come aveva fatto con tutte le sue dimore, tra esse la singolare residenza di Isla Negra, sulle coste del Pacifico cileno: cose bellissime e cose di cattivo gusto, che la sua inventiva riscattava alla bellezza.

E uno struggente richiamo del mare e della patria. Qualche tempo dopo lascerà Parigi. In una lettera del momento mi scriveva: «Lascio l'ambasciata, che mi asfissia». Ma era il male a costringerlo e certamente anche il desiderio di recare un contributo più diretto e fattivo al suo paese, in periodo di elezioni politiche. La marcia all'indietro era, tuttavia, incominciata. Nella raccolta poetica il passato si trasforma in disperato ricordo; il presente è sofferenza e delusione: anche le speranze politiche s'indeboliscono, se stiamo a una conversazione di poco tempo prima.

Nell'ultima lirica di *Geografia infruttuosa*, Neruda si considera ormai un sopravvissuto. Il mondo gli sembra procedere verso destini che non sa più immaginare: sono state troppe le delusioni. Un senso di stanchezza cosmica lo opprime; egli chiede allora di essere lasciato nella sua solitudine, senza nulla ripudiare di quanto costituì la sua battaglia di ogni giorno, la sua adesione a quella dell'uomo sulla terra: «rispetta la mia remota sovranità, lasciami / titubante, insicuro, uscire dalle regioni / perdute, dalla terra che m'ha insegnato a piovere, / lascia che mi scrolli il carbone, i ragni, / il silenzio: vedrai che sono tuo fratello». È questo il risultato ultimo di tutta una vita, di una lunga stagione poetica che le ha dato voce: l'affermazione della solidarietà umana. I libri successivi, fino alla poesia che appare postuma, non fanno che confermare la crisi dell'uomo Neruda, non certo la decadenza di un poeta di segno così vigoroso e personale, che per decenni ha dominato la scena letteraria internazionale della seconda metà del nostro secolo.

Giuseppe Bellini

Homero Aridjis, *1492: vita e tempi di Juan Cabezón di Castiglia*, Milano, Garzanti, 1992, pp. 323.

Homero Aridjis è uno scrittore messicano oggi affermato. Per molto tempo si dedicò alla poesia, dando tra gli anni '50-'60 cinque raccolte che lo qualificarono positivamente nell'ambito della poesia messicana, da *La musa rossa*, del 1958, a *Guardandola dormire*, del 1964. Ma certamente già fin d'allora lo attraeva anche la narrativa, genere nel quale iniziò con un libro di racconti, *La tomba di Filidoro*, nel 1961, fino ad arrivare al romanzo, nel 1985, quando pubblica proprio questo *1492: vita e tempi di Juan Cabezón di Castilla*, che oggi appare opportunamente in traduzione italiana e in un momento che sembra significativo: la ricorrenza del quinto centenario della scoperta dall'America.

Non v'è dubbio che questa sia stata l'intenzione degli editori: dare alle stampe un libro che richiamasse il lettore attraverso la data fatidica. Ma il 1492 è, nel romanzo, una

data finale. Il libro termina, infatti, alla vigilia del grande avvenimento, quando un oscuro personaggio di nome Cristoforo Colombo si accinge alla sua trascendente avventura. Il grande merito del romanzo non sta, quindi, nell'aver trattato dell'impresa colombiana, ma nell'aver centrato la sua attenzione sui difficili, e crudeli, anni che la precedono. La vicenda narrata prende, infatti, l'avvio dall'assalto alla "Judería", o ghetto, di Siviglia del 1391 e penetra nella realtà drammatica della Spagna dell'epoca, intollerante dal punto di vista religioso e razzista, per concludere col viaggio colombiano di scoperta, dopo che Granada è caduta in mano dei Re Cattolici, il povero "Re bambino" è stato umiliato e i sovrani vincitori hanno emanato il tristemente noto editto con il quale venivano espulsi dai loro regni tutti gli ebrei. Una tragedia umana che nessuno potrà mai perdonare ai Re Cattolici.

Nello straordinario romanzo, e dico straordinario per la pregnanza di uno stile che si inserisce originalmente nel processo linguistico dell'epoca in cui il libro è ambientato, con una ricchezza espressiva del tutto rilevante, Aridjis si preoccupa fundamentalmente di rendere lo spirito della Spagna medievale, una Spagna in cui per secoli hanno convissuto tre religioni, la cristiana, l'ebraica e la musulmana, e che ha visto momenti alterni di pacifica convivenza e di persecuzione. Di questa nazione lo scrittore offre aspetti e scene caratterizzanti, avvalendosi abilmente di una circostanza reale, quella del processo di Isabella e di Gonzalo de la Vega, bruciati in effigie dall'Inquisizione a Ciudad Real nel 1483, come eretici ebrei. Il dato storico entra positivamente elaborato nella creazione letteraria e contribuisce ad affermare una verità, non una pura invenzione romanzesca. Per meglio farlo, Aridjis fornisce in appendice il testo del processo inquisitoriale di condanna dei due eretici, lettura anche questa di grande impatto sul lettore.

La ricostruzione della Spagna del secolo XV è particolarmente efficace nel romanzo. Il lettore partecipa attivamente del clima duro e minaccioso, delle gioie segrete e delle crudeli minacce del potere e della religione, penetrando in un mondo fortemente picaresco, reso con inedita forza. Colombo, come ho detto, appare quasi timidamente alla fine del libro, sullo sfondo di uno scenario duramente caratterizzato dall'intolleranza e dalla malvagità degli uomini, reso più inquietante dalle fiamme degli auto-da-fe dell'Inquisizione, dominato da un senso inquietante della precarietà del vivere.

Ma il libro dell'Aridjis non è il solito polpettone polemico contro il tribunale del Santo Ufficio né contro una Spagna cattolica e intollerante, bensì ricrea, con risultato artistico di prim'ordine, tutta un'epoca, che lascia implicitamente prevedere quale sarà di lì a poco la presenza ispanica, ed europea, nel Nuovo Mondo, il conflitto di un incontro-scontro che si qualifica per la nota tragica.

L'eco del viaggio che il Genovese sta preparando a Palos giunge nel libro come attutito dalla distanza. Aridjis riprende la teoria, già sostenuta anche dal Madariaga, di un Colombo di origini ebraiche, e dà un particolare significato all'impresa di scoperta, insinuando in essa un carattere di salvezza per il popolo perseguitato, scacciato dalla terra in cui da secoli era vissuto e aveva prodotto, intellettualmente e materialmente. Insieme ai delinquenti, infatti, tratti dalle carceri per ordine della regina Isabella, purché non colpevoli di delitti di lesa maestà, si imbarcheranno sulle tre caravelle anche alcuni ebrei, tra essi lo stesso Juan Cabezón di Castiglia.

L'avventura colombiana occuperà le pagine iniziali di un successivo romanzo, *Memorie del Nuovo Mondo*, che Aridjis pubblica nel 1988, ma che nulla ha di avvicicabile,

artisticamente, all'opera di cui trattiamo. Il romanzo ciclico è sempre pericoloso quanto a resa d'arte, tanto più se fondato su di un tema arcinoto come la vicenda di Cristoforo Colombo, che il narratore segue senza eccessiva invenzione, e si direbbe con una certa frettolosità, basandosi sul *Diario di bordo* del Genovese e gli altri suoi scritti. Per poi diffondersi sull'avventura di Cortés e sulla conquista del Messico. Ma *1492: Vita e tempi di Juan Cabezón di Castiglia* è certamente uno dei romanzi di maggior rilievo della narrativa latinoamericana contemporanea, degno di figurare tra le grandi opere che essa ha dato in tempi ancora recenti, quelli di García Márquez e di Vargas Llosa. Varrà anche la pena di segnalare l'efficacia della traduzione, dovuta alla perizia di Stefania Cerchi, il cui nome è relegato, all'uso dei nostri editori, in caratteri microscopici, nel retrofrontespizio. Ma la fatica del tradurre un'opera come questa è stata certamente grande.

Giuseppe Bellini

\* \* \*

Vincenzo Spinelli e Mario Casasanta, *Dizionario Completo Italiano-Portoghese (Brasiliano) e Portoghese (Brasiliano)-Italiano*, 2 voll., Milano, Hoepli, 1985, pp. 895 e 1035.

Con questo lavoro gli autori, hanno superato quantitativamente, ma non metodologicamente, il più modesto ma sempre utile Parlagreco, in un solo volume, la cui prima edizione è del 1946. Ambedue i dizionari hanno per base il portoghese brasiliano (i loro autori hanno in comune una lunga esperienza linguistica e didattica in università brasiliane). Va segnato d'altronde che lo Spinelli-Casasanta, essendo più recente, include molti neologismi e, comunque, è lo strumento di lavoro più completo di cui oggi dispongano i traduttori dalle o nelle due lingue. Non mi soffermerò qui sui molti meriti che si possono attribuire all'opera, soprattutto se si tiene conto della scarsità di lavori lessicografici bilingui sull'argomento.

Dato che invece gli autori hanno sollecitato nella *Prefazione*, «il giudizio di coloro che se ne serviranno: Portoghesi, Brasiliani e Italiani affinché se ne possa tenere il debito conto nelle edizioni successive» (p. IX), e poiché suppongo prossima una nuova edizione, mi soffermerò su una lacuna di fondo che potrebbe essere colmata, nell'interesse dell'utente. Vediamo rapidamente in che cosa essa consiste.

Gli stessi AA. avevano «creduto di poter tralasciare la traduzione delle frasi comuni alle due lingue e quelle di evidente significato» (ib., p. XI). Tale criterio è di per sé discutibile anche perché, da una parte, le frasi che possono sembrare «comuni» alle due lingue hanno spesso significati o sfumature o costrutti o livelli elocutivi diversi; e, dall'altra, perché la cosiddetta *evidenza* del significato non può che essere relativa dato che dipende dal grado di competenza che l'utente ha dell'altra lingua. Appunto perciò in dizionari bilingui che fanno testo, come per esempio (se vogliamo rimanere nel campo iberico), il vecchio e glorioso Ambruzzi, la fraseologia che accompagna i singoli lemmi di una lingua suole essere sempre e tutta tradotta nell'altra (questo stesso criterio d'altronde ha adottato, in generale, lo stesso Parlagreco).

Esaminiamo, a titolo di esempio, un paio di lemmi nei quali non solo lo studente ma anche lo studioso può trovarsi in difficoltà.

**“Parte** (*l. PARS -TIS*) *f.* parte || porção, lote, divisão, quinhão, partilha || ponto, lugar, lado || o que numa peça de teatro compete a cada ator e numa peça de música a cada voz ou instrumento: parte, papel || litigante, parte num processo || partido, facção, || participação: *far -*, participar || *mettere a -*, comunicar || admoestação, reeprensão: *gli ha fatto una brutta -* || *la - del leone* || *dare la sua - a ciascuno* || *in quella - del giardino* || *da questa -*, por este lado; || *la - di Rodolfo nella Bohème* || *avere una magnifica -* || *distribuire le -i* || *la - del baritono* || *la - del primo violino* || *mettere d'accordo le -i* || *convocare le - i presso il giudice, presso il notaio* || *la - lesa* || *la - querelante* || *il popolo è diviso in -i* || *la - socialista, la - repubblicana* || *far - dell'escursione, dell'impresa* || *prender - all'iniziativa* || *esser giudice e -* || *non avere né arte né -* || *prender le -i di uno*, defende-lo || *passare dall'altra -* || *mettere a - d'un segreto* || *metter da -*, separar || *cugino per - di mare* || *la - buona* || *la - corrotta* || *la maggior -* || *la miglior -*”.

Come si vede, il lemma è corredato di una trentina di frasi, per lo più locuzioni fisse, che non sempre hanno lo stesso equivalente formosemantico nell'altra lingua. Infatti esso è seguito immediatamente da una dozzina di termini portoghesi, semanticamente diversi, fra cui l'utente deve individuare quello giusto. Nella fattispecie, della trentina di unità fraseologiche solo tre vengono tradotte in portoghese, dandosi quindi per scontato che, per il restante 90%, si tratti di «frasi comuni alle due lingue»; il che non è affatto vero: si veda, per es., la loc. ital. «non avere né arte né parte» la quale non corrisponde nel port. bras. a un inesistente *não ter arte nem parte* ma a *sem officio nem beneficio*.

Se poi si volesse interpretare che dette frasi sono tutte «di evidente significato», bisognerebbe precisare che, se pur è ovvio che le frasi italiane siano di evidente significato per l'utente italianofono, questo suole ricorrere al dizionario, partendo dall'italiano, proprio per cercare l'equivalente portoghese, che invece non trova nel lemma (né può trovarlo facilmente nella seconda parte dello stesso dizionario). D'altronde se si tratta dell'utente lusofono, che parte dall'italiano per conoscere i valori del lemma italiano attraverso la fraseologia che lo accompagna, questa, quando non è tradotta, è ben lungi dall'essere per lui di evidente significato.

Si può vedere invece, qui di seguito, che il lemma corrispondente in Parlagreco è completato dalla traduzione di tutte le frasi.

**“Parte** s.f. parte. || porção. || quinhão. || lado. || rol, papel (theatro). || lugar, região. || ponto. || (giur.) parte. || participação, comunicação. || facção, partido. || admoestação, sabonete, repreensão. || (mus.) parte: *le cinque parti del mondo*, as cinco partes do mundo; *una parte del genere umano*, uma parte do gênero humano; *parte del denaro*, parte, porção do dinheiro; *la parte di tenore*, a parte do tenor; *la parte di primo amoroso*, o papel do galan; *diedero all'orchestra le parti cavate dall'opera*, deram à orchestra as partes tiradas da partitura; *essere giudice e parte*, ser juiz e parte; *le alte parti contraenti*, as altas partes contratantes; *metter da parte*, pôr de parte; *uo-*

*mo di parte*, partidário, homén de partido; *prender parte*, tomar parte; *dalla parte del nord*, da parte ou do lado do norte; *in qualunque parte io lo veda*, em qualquer parte que eu o veja; *da parte di...*, da parte, ou por parte de...; *tirati da parte*, põe-te do lado ou de parte; *a parte il... ou la...*, á parte, exceto o..., ou a...”.

Si può vedere altresì lo stesso lemma; pure corredato dalla traduzione completa, nel Dizionario Italiano-Spagnolo di L. Ambruzzi (1973<sup>7</sup>) che ancora può essere utile modello per i lessicografi ibero-italici, malgrado tutti i suoi limiti.

“**Parte** s.f. parte: *diviso in -i eguali*, dividido en p. iguales || porción, fragmento (m.), pedazo (m.) || pieza: *le -i di una macchina*, ecc., las partes de una máquina, etc. || lado (m.), costado (m.): - *destra*, p. derecha || repartición: *libro diviso in due -i*, libro dividido en dos partes || p., porción: *mi basterebbe una - della tua fortuna*, me conformaría con sólo una p. de tu fortuna || lugar (m.), sitio (m.): *si parla di te in ogni -*, se habla de ti en todas p. || «*s’ei fur cacciati, ci tornar d’ogni parte*» (Dante) || «*e giunto in parte ombrosa e assai romita...*» (G. Gozzi) || *parte innominabile*, trasero: *un calcio diretto in -*, un puntapié dirigido a salva (sea) la parte || parentesco (m.): *cugini da - di madre* (o *materna*), primos de p. de madre (o materna) || dirección, rumbo (m.): *da quella - si va a Roma*, por o hacia, esa parte (o ese lado) se va a Roma; (fig). *da questa - non posso essere accusato*, por este respecto (o concepto) no puedo ser acusado || sentido (m.): *prendere una parola in buona* (o *cattiva*) -, tomar (o interpretar) una palabra en buen (o mal) sentido, echar una cosa a mala parte || oficio (m.), deber (m.), cometido (m.): *nella vita, ognuno ha da fare la sua -*, en la vida, cada cual tiene que desempeñar su papel || *far - di un istituto*, ecc., formar en, pertenecer a un instituto || *Teatr.* parte, papel (m.), rol (m.): *far la - del buffo*, representar el p. del gracioso || actores (m.): *le prime -i*, las primeras partes || *fare una - bella, odiosa, dello stupido*, hacer un papel lucido, antipático, del bobo || *Mus.* voz: *concertato a 4 parti*, concertante a 4 partes o voces. || *la - del basso*, la p. del bajo; *studiare la sua -*, estudiar su p. || partido (m.), facción: - *guelfa, ghibellina, popolare, imperiale*, ecc., parte guelfa, gibelina, popular, imperial, etc. || «*furo avversi - a me ed a’ miei primi ed a mia parte*» (Dante) || *tenere dalla - del papa*, tener de p. del papa; *mettersi dalla - del più debole*, ponerse de parte (o del lado) del más débil || *prendere le -i di uno*, defender, sustentar a uno || *For.* *le parti*, las partes, los litigantes: *ascoltare le due -i*, oír las dos p. || - *civile*, acusación privada || *esser giudice e -*, ser juez en causa propia || *Mil.* los beligerantes, las partes contrarias: *le -i sospesero le ostilità* los adversarios suspendieron las hostilidades || *mettersi dalla - del torto*, conducirse en modo contrario a la equidad || *Com.* *prender - a un affare*, tener o tomar p., mangonear, pringar en un negocio || *contratto dannoso per una delle -i*, contrato perjudicial para una de las partes || *Gram.* *parti del discorso*, partes de la oración || *pron.* algunos, varios, parte: *dei miei amici, parte son morti, parte lontani*, mis amigos, en parte han muerto, en p. están alejados || *in gran -*, *per la maggior -*, en gran p., por la mayor p., muchos, los más || *a -*, a parte, por separado: *mangiare a -*, comer a p. || *Teatr.* *aparte* || *da un mese a questa - non lo vedo, desde hace un mes no lo veo* || *mettere da parte, guardar, apañar, aborrrar, poner aparte* || *lasciar da -, descuidar, dejar aparte, de un lado* || *passar por alto* || *da una - è meglio...*, *por ciertos respectos*,



*es mejor...* || da – mia, *por mi parte y cuenta, por lo que a mi me toca* || da – di mio padre, *de p. de mi padre* || d'altra –, *por otra p.* || dar –, *dar p., referir* || *passare uno da – a – con lo stocco, atravesar, o traspasar, a uno de p. a p. con el estoque* || *non avere né arte né –*, no tener oficio ni beneficio”.

Anche se prendiamo in considerazione un lemma meno complesso come, per es. l'ital. *né*, la difficoltà per l'utente non cessa. Infatti dal lemma che recita testualmente “Né (1. NEC, NEQUE) *conj. neg.* nem, e não || non viene – scrive || – carne – pesce” l'italianofono non può capire se negli equivalenti portoghesi delle frasi cit. deve usare *nem e/o não*; e nemmeno può sapere che nel modo di dire equivalente all'ital. *né carne né pesce* il port. bras. inverte l'ordine sintattico: *nem peixe, nem carne* (cfr. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Novo Dic. da L. Port.*, 1986<sup>2</sup>, s.v. *peixe*).

Per quanto riguarda la *Parte Seconda: Portoghese (Brasiliano)-Italiano*, che, contrariamente alla prima, è tutta fatta da Vincenzo Spinelli, si può rilevare, sia pure in minor misura, lo stesso tipo di lacuna di fondo segnalato più sopra.

In conclusione è un peccato che agli autori (e all'editore) di un'opera di così grande impegno, destinata a riempire un vuoto nella lessicografia italo-portoghese brasiliana, sia sfuggita l'importanza, anzi l'imprescindibilità, di una adeguata traduzione fraseologica senza la quale l'opera stessa non assolve del tutto il suo scopo.

Un'ultima osservazione, che può sembrare marginale (ma non tanto), è che gli autori non devono avere (o non devono aver più) una totale dimestichezza con la lingua italiana, a giudicare dalla *Prefazione* dove fra l'altro leggiamo, “andare” per “camminare”, “abbiamo da fare” per “abbiamo a che fare”; “dando giusto luogo” per “dando giusto spazio”; “incluso tutte le voci” per “includendo tutte le voci”... Il che è una riprova di quanto sia subdola, e sempre in agguato, l'interferenza reciproca fra due lingue in contatto di cui mi sono occupato sistematicamente in altre occasioni.

Giovanni Meo Zilio

*DEDALUS*. Revista Portuguesa de Literatura Comparada, n. 1, Dezembro de 1991, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 402.

Il primo numero dell'annuario della Associação Portuguesa de Literatura Comparada si compone di due sezioni: una miscellanea di contributi di vario argomento, in prevalenza sintesi teoriche e storico-critiche, e gli atti del Seminario “O Pós-Modernismo na literatura europeia”. All'apparente uniformità della seconda parte fa da preludio la molteplicità della prima: così, ancora una volta, il percorso critico del comparatismo si dipana, come vuole Claudio Guillén, nella mediazione *tra* questi due termini, l'uno e il molteplice, con numerosi processi di andata e ritorno e attraverso una rete stimolante di richiami e di confronti. In questa forma il postmoderno trova le sue motivazioni storiche e teoriche nei percorsi pluridirezionali della letteratura comparata, della teoria letteraria e della critica tra Otto e Novecento; una constatazione che si ripercuote inevitabilmente anche sugli strumenti della lettura e della ricerca, ma non sempre, o forse non

più, con i processi *ad infinitum* del decostruzionismo, quanto attraverso una revisione e una ridefinizione delle categorie e delle strategie dell'analisi letteraria.

La seconda sezione si apre col saggio di M. Calinescu sui problemi della periodizzazione che accompagnano la definizione di postmoderno. La distinzione tra moderno, tardo-moderno e postmoderno non appare sempre agevole – più avanti C. Figueiredo Jorge rileva le difficoltà ad adottarla nell'ambito portoghese –, non è sempre cronologica, e soprattutto non si riconosce in uno sviluppo lineare, ma piuttosto in un rinnovato, a volte rovesciato, rapporto col tempo. Passato e futuro sono rivissuti ironicamente, se non addirittura ereticamente nel caso, analizzato da D. Fokkema, del romanzo "storico", da Goytisolo a Eco, da Saramago a Salman Rushdie, oppure nelle incertezze e oscurità del poliziesco, un genere che, secondo la sottile interpretazione di M.A. Seixo, il postmoderno eleva a allegoria pragmatica e metalinguistica della *quête* d'ogni scrittura narrativa, dei suoi molteplici livelli d'analisi, del suo precario patto col lettore.

Le motivazioni delle dinamiche del postmoderno rimandano pertanto a contesti ideologici e antropologici. Così nella trilogia *La Machine* di René Belletto, la riscrittura di antichi miti e l'insorgenza di nuovi sono condizionate, secondo E. Rabaté, dal mutato rapporto con la famiglia, la sessualità e l'infanzia, e dai nuovi contorni assunti dai mostri dell'interiorità negli anni settanta e ottanta; ma sono altresì indotte da una concezione dell'uomo che lo studio della intelligenza artificiale e la neurofisiologia moderna hanno progressivamente affrancato dalle nozioni non solo di spirito, ma di psiche e d'inconscio. Parallelamente, analizzando *A Quinta das Virtudes* di Mário Cláudio, C.J. Figueiredo Jorge ravvisa nell'intensificazione della dominante descrittiva un processo di riscrittura che, presente sin dalle origini del romanzo "come una minaccia", serve a ricordarci che "la perception du monde est, aujourd'hui, tout d'abord, percevoir les données textuelles avec lesquelles on produit la représentation, le monde donné seulement à partir du texte lui-même" (p. 343).

Il discorso narrativo diviene un processo di citazioni continue che mette in crisi l'autenticità non solo del reale, ma della comunicazione continuamente spezzata; R. Trappel ci offre l'esempio della scrittura di Thomas Bernhard; altrettanto eloquente sul piano ideologico può essere la vicenda della varia presenza di B. Brecht sulle scene portoghesi durante la resistenza al salazarismo, ampiamente documentata nello studio di M.M. Delille, oppure quella della tradizione del romanzo americano, da Melville a Paul Auster, analizzata da M.I. Ramalho de Sousa Santos.

Ma la presenza di forme o fenomeni letterari che portano con sé i germi della loro discussione esige maggiore chiarezza e impegno da parte della critica o, per usare le parole di A. Compagnon, «une lucidité historique, une conscience du présent enfin indemne des duperies messianiques et eschatologiques – le postmoderne, c'est moins la fin de l'histoire que la fin des eschatologies →» (p. 369); l'essenziale è che non si rinunci ad un'etica della discussione e a norme di pensiero, poiché «il y a toujours une rigueur exigible de la pensée, fût-elle celle de la non-rigueur» (p. 374).

A questo rigore il lettore è indotto proprio dalla lettura della prima sezione della raccolta che contiene una particolare panoramica della letteratura comparata moderna e dei suoi percorsi critici alla confluenza di varie esperienze storiche e epistemiche. Prendiamo le mosse dai saggi di V.M. de Aguiar e Silva (*A Vocaçõ da Retórica*) e di E.

Caramaschi (*Pluralisme, liberté, critique*), sostanzialmente differenti per tema e ispirazione ideale, ma saldati ambedue alla storia della critica.

Nel percorrere le varie condanne della retorica – a partire dal razionalismo settecentesco fino a Kant, e dall'illuminismo sino alla teoria della competenza comunicativa di Habermas, senza dimenticare, sul versante opposto, il rifiuto delle estetiche romantiche, del simbolismo e delle avanguardie –, Aguiar e Silva mette in evidenza come la contrapposizione tra retorica e filosofia, e poi tra letteratura e poesia si sia progressivamente spostata dalla dicotomia vero *vs.* falso a pratiche differenti e contrapposte della retorica stessa: le une univoche e fondamentaliste, le altre dialogiche, pluraliste e tese alla costruzione di sistemi di conoscenza fondati sul più ampio consenso, proprio perché capaci di mantenere le contraddizioni.

Il saggio di Caramaschi è invece una disamina della nozione di pluralismo: nozione sociopolitica che implica una visione differenziata delle società e dei "gruppi" che le compongono come corpi intermedi fra l'individuo e la totalità dello stato; nel campo estetico essa annuncia la rottura dell'unità dell'ideale classico, ma anche della coesistenza dell'estetica alla sfera psicologica dell'individuo del sensualismo settecentesco: da Sainte-Beuve a Hennequin a Thibaudet, Caramaschi ripercorre la vicenda che ha permesso alla critica letteraria, nel suo contatto con la sociologia, di scoprire non solo le differenze, ma il gusto della diversità da cui s'avvia la letteratura comparata (p. 194).

Del resto l'evoluzione della storiografia e della critica letteraria è guidata, a partire dal Settecento, da una riflessione interletteraria da cui prendono avvio anche le letterature nazionali: emblematico nel contesto sudamericano, studiato da T. Franco Carvalho, il caso di uno studioso come Ferdinand Denis, le cui idee sono destinate a proseguire in Machado de Assis e Mário de Andrade.

Parallelamente le storie delle singole letterature si sviluppano nel segno dell'intervento pluralista della filosofia e dell'epistemologia che a partire dall'inizio del nostro secolo distinguono tra i diversi approcci delle scienze naturali e delle scienze umane al loro oggetto; la centralità del testo, in quest'ultime, è destinata a perdurare al di là del successo della filosofia diltheiana. I tre saggi di E. Ibsch (*Interpretation and explanation in literary studies*, di S.J. Schmidt (*Meios de comunicação social, Cultura: Cultura dos meios de Comunicação Social*) e di R. Posner (*Research in Pragmatics after Morris*)) ricollocano all'interno dei meccanismi della comprensione e della comunicazione culturale il testo letterario, mettendo in evidenza la difficoltà a ristabilire ciò che con metafora impropria viene chiamato il dialogo col testo: dialogo sempre interrotto e mai certo nell'assenza di *feedback* della comunicazione letteraria.

Ibsch enfatizza il conflitto tra interpretazione e spiegazione, ma tra l'interpretazione ideale della fenomenologia classica e quella scientificamente verificabile dello strutturalismo, opta per una terza forma che si costituisca nel tempo delle tradizioni, e come tradizione, attraverso continue rettificazioni e negoziazioni. In ciò è confortata (e di fatto lo cita) dalle tesi di Schmidt che stabiliscono il fondamento neurobiologico delle culture e delle società. Le conquiste evolutive ineludibili risultano fondate sulla capacità di apprendimento e di accettazione di nuove variabili, su riflessività e su ricorsività, su soluzioni di problemi di controllo e di comando. Ogni società dimostra di coltivare questa supercapacità cognitiva costruendo modelli di realtà interindividuale e insieme pro-

grammi per la tematizzazione comunicativa di questo lavoro che s'identifica di fatto con la propria peculiare cultura. Le istanze operative e pragmatiche sostituiscono pertanto nel costruttivismo radicale esposto da Schmidt le dicotomie vero/falso. Non è un caso, dunque, che, nel saggio di Posner, la semiotica più recente risulti orientata verso la pragmatica e insista sul ruolo egemone rivestito dagli interpretanti e dal contesto. Del resto la osservazione finale di Schmidt sulla urgenza di una scienza della comunicazione della cultura sociale che tenga conto delle comunicazioni massmediali audiovisive, costituisce da tempo un problema nucleare in letteratura nella metaforica che contrappone, alterna, accosta l'occhio e l'orecchio e di cui troviamo una ricca esemplificazione nel bellissimo saggio di M. Picard.

La costituzione dei corpus e dei canoni appare a questo punto regolata da norme radicalmente rinnovate e i saggi che ne studiano la storia in relazione ad alcuni specifici generi e testi (come quello di M. Losa dedicato al romanzo realistico e veristico o quello di W. Moser sulla competizione favola/verità dell'età dei Lumi) rispecchiano di fatto le tesi esposte nei tre studi dedicati al problema della canonizzazione in generale e nelle sue componenti ideologiche: il saggio di W. Mignolo e quello di H. Carvalhão Buescu che situano il problema alla confluenza tra teoria letteraria e storia, e l'ampio saggio di M. Szégédy-Maszák che attraverso la storia comparata delle letterature europee e di quelle emergenti chiarisce i legami tra canone e valore, tra canone e comunità, tra canone e istituzione culturale, e infine tra canone e storia, sussumendo le ipotesi esposte lungo l'intero volume.

Paola Mildonian

AA.VV., *Surrealismo / Abjeccionismo*. Lisboa, Edições Salamandra, 1992, pp. 166.

Em boa hora se repropõe ao público, em edição fac-similada, a antologia que Mário Cesariny de Vasconcelos organizou e a Editorial Minotauro publicou em 1963, volume imprescindível a uma estimativa abalizada do que tem sido o surrealismo em Portugal.

Logo o título do livro nos põe perante o problema da dicotomia surrealismo / abjeccionismo, vivida no meio surrealista português ao longo dos anos (mais precisamente, de 1949 em diante), de acordo com fases oscilantes de relativamente plácida simbiose ou de aberta confrontação mútua: e se não é necessário (resultando até ridículo) procurar explicar o que é o primeiro, já o segundo exige uma apresentação, que se pretende seja tão sucinta quanto o permita a natureza "espinhosa" do tema.

Na verdade, o termo *abjeccionismo* parece ter sido inventado por Pedro Oom (cf. Maria de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, pp. 66-67), que terá, até, redigido um *Manifesto Abjeccionista* que depois se perdeu. Convém citar directamente a distinção que Pedro Oom faz entre os dois movimentos, numa entrevista concedida ao "Jornal de Letras e Artes" de 6/3/63 (até para melhor nos apercebermos de como tal distinção era nebulosa – ou porque mal formulada, ou porque forçada):

"Entre surrealismo e abjeccionismo existem muitos pontos de contacto, relações de parentesco muito próximo. No abjeccionismo que é, antes de tudo, uma atitude conce-

bida para a sobrevivência do indivíduo sem lhe coarctar a livre floração da personalidade e, ao mesmo tempo, para lhe fornecer armas mentais que lhe permitam o afirmar-se eliminando os atritos que possam surgir entre ele e os outros indivíduos do agregado social a que pertence, também se acredita numa Realidade Absoluta e o seu fim é o mesmo do surrealismo (...) Embora a posição abjeccionista se baseie na resposta que cada um dará à pergunta: 'que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres abjectos?', tem também como ponto de fé que, seja qual for a resposta, a 'esperança' não será aniquilada, pois se acredita que 'c'est au fond de l'abjection que la pureté attend son heure'.

"A diferença fundamental entre surrealismo e abjeccionismo está no seguinte: nós também acreditamos na existência de um determinado ponto do espírito onde a vida e a morte, o alto e o baixo, o sonho e a vigília, etc., deixam de ser contraditoriamente apercebidos, mas cremos igualmente na existência de um outro ponto do espírito onde, simultaneamente à resolução das antinomias se toma consciência das forças em germe que irão criar novos antagonismos." (reproduzido em Maria de Fátima Marinho, *op. cit.*, p. 67).

A excessiva complexidade (para mais, talvez artificial) da distinção é patentíssima, pelo que preferimos fiar-nos na que nos proporciona a *História da Literatura Portuguesa* de António José Saraiva e Óscar Lopes. De facto, a pp. 1136 da 8.ª edição (Porto, Porto Editora, 1975), os autores referem o atraso com que as influências da escola de Breton se manifestam em Portugal (pois que apenas discerníveis após a Guerra de 39-45), fazendo notar que tal atraso, se bem que contraproducente de per si, acabou por propiciar algumas vantagens indirectas: "E esse atraso, se por um lado já não permite uma originalidade tão convincente como a dos melhores modelos de além-Pirinéus, por outro lado ocasiona um amálgama com tendências lá fora cronologicamente posteriores, vindas principalmente do teatro do absurdo (Ionesco, Becket, Arrabal) e de certos testemunhos de *abjecção* humana que a psicanálise e o existencialismo valorizava (Sade, Lautréamont, Jarry, Céline, Genêt, etc.). Ao amálgama deu-se o nome de *Abjeccionismo*».

Aliás, quase simultaneamente ao lançamento da 1.ª edição da antologia agora em apreço (isto é, em finais de Março de 1963), Mario Cesariny leu na Casa da Imprensa uma comunicação redigida por um dos autores representados em *Surrealismo / Abjeccionismo*, Luiz Pacheco, intitulada "O que é o neo-abjeccionismo". Sobre o teor de tal comunicação (que se pode ler em Luiz Pacheco, *Exercícios de Estilo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1971, pp. 161-163), é bastante esclarecedor o sucinto comentário de Maria de Fátima Marinho (*op. cit.*, p. 276): "Neste texto, Luiz Pacheco deixa o tema proposto completamente de lado e fala da miséria pessoal, pedindo esmola para os filhos". Se estas palavras da estudiosa proporcionam ao leitor menos familiarizado com estes assuntos uma síntese correcta do teor da conferência de Pacheco - Cesariny, não deixam, contudo, de exprimir um equívoco: parece que Maria de Fátima Marinho não terá entendido que o discurso da Casa da Imprensa era, simultaneamente, uma provocação e uma programática manifestação de intenções, uma vez que nele se substituiu *intencionalmente* a definição teórica pela aplicação, pela demonstração prática.

É ainda de notar que a introdução do termo *neo-abjeccionismo* por parte de Luiz Pacheco, na "conferência" que redigiu, é, se não considerada necessária, pelo menos tolerada por Mário Cesariny, que a leu - e isto na altura em que vinha a lume a antologia por este organizada, em que a "velha" palavra *abjeccionismo* tinha o privilégio de em-

parelhar, em perfeito pé de igualdade, com a “sacrossanta” palavra *surrealismo*: a introdução do prefixo *neo* – terá que ver, muito provavelmente, com o facto de Pacheco se procurar demarcar das anteriores “elucubrações teóricas” de Pedro Oom. E, na verdade, o *abjeccionismo* de Oom parece mais uma fórmula local, e *apenas exteriormente* um tanto ou quanto recalcitrante, de aceitação das propostas de Breton, enquanto que o *neo-abjeccionismo* de Pacheco tem seguramente mais que ver com as auto-derrisões do setecentista Tolentino do que com os preceitos do eminente teórico francês.

A oposição latente entre surrealistas (Mário Cesariny...) e (neo) abjeccionistas é perceptível no facto de em *Surrealismo / Abjeccionismo* Pacheco participar com um conto, “O Teodolito”, subtulado “Composição Neo-Abjeccionista”, que o antologador Cesariny refere no índice ter sido sujeito a diversas emendas, “*permitidas*, umas, sugeridas, outras, pelo autor” (o sublinhado é nosso).

Convém realçar o facto de Cesariny se eximir a integrar a antologia com qualquer produção escrita, contribuindo apenas com fotografias de pinturas e de composições escultóricas de sua lavra. Quanto às restantes participações em *Surrealismo / Abjeccionismo*, merecem especial destaque, no plano plástico, a direcção gráfica de Vespeira e as reproduções fotográficas de obras da escultora popular Rosa Ramalho, e, no plano literário, os textos de Alexandre O’Neil, António José Forte, António Maria Lisboa, Irene Lisboa, Manuel de Castro, Manuel de Lima, Mário Henrique Leiria, Natália Correia, Pedro Oom e Virgílio Martinho.

Causa certa estranheza a inserção neste “painel colectivo” dos poemas “Pequenos Pedintes”, de Joaquim Namorado, e “Estendido em meu leito...” e “Não tenham pena...”, de António Porto-Além: o primeiro, pela pieguice lamecha que destila, mais próxima, decerto, de alguma (má) literatura, eivada de meramente retóricas preocupações sociais e humanitárias, de finais de oitocentos, do que da ética e da estética surrealistas; os outros, pelo seu ultra-romantismo narcísico, descabelado e superficial, a que se alia uma deficiente experimentação de técnicas poéticas tradicionais. No primeiro caso, talvez a inserção na antologia vise alimentar uma aliança esporádica com escritores visceralmente “impermeáveis”, apesar de toda a sua boa vontade, aos pressupostos do movimento surrealista. No que concerne António Porto-Além, escritor que desconheceríamos por completo, não fosse esta sua participação em *Surrealismo / Abjeccionismo*, parece tratar-se de um pseudónimo forjado com base no nome de António Maria Lisboa. O que há de intrigante, por detrás da escolha desse pseudónimo, é assunto até agora inexplorado, cremos, e do maior interesse, mas que excede claramente o âmbito da presente exposição.

Uma última chamada de atenção para as amplísimas implicações da participação em *Surrealismo / Abjeccionismo* de Almada Negreiros, com o extracto do catálogo de uma exposição de Amadeo de Souza-Cardoso. Almada, na altura da primeira edição desta antologia já com setenta anos, e, nos tempos áureos de “Orpheu”, mais do que expoente cimeiro do futurismo português, verdadeiro surrealista *ante litteram*, representa, enquanto escritor e artista plástico duplamente exímio, a exemplificação através da própria vida de um ideal caro aos surrealistas (e que Cesariny, muito particularmente, persegue): o do poeta-artista plástico, para quem a escrita é uma forma particular de desenho ou de pintura, e a pintura, a escultura, etc., uma forma particular de escrita.

Arlindo José Castanho

Pires Laranjeira, *De letra em riste. Identidade, autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*, Porto, Ed. Afrontamento, 1992, pp. 109.

Estudioso e especialista das literaturas dos países africanos de língua oficial portuguesa, J.L. Pires Laranjeira já desde 1972 se vem ocupando da divulgação das literaturas africanas, tendo publicado logo em 1976 uma *Antologia da Poesia Pré-Angolana*, onde aparecem reunidas as vozes poéticas mais significativas do período colonial que antecedeu a Independência, a que se seguiu um volume de ensaios (*Literatura Calibanescas*, 1985) tratando especificamente da literatura dos escritores africanos simbolicamente “antropofágicos” e shakespearaneamente calibanescos como indica o próprio título (de Caliban, conhecido personagem de *A Tempestade*).

*De letra em riste* reúne sete ensaios, produzidos entre 1985 e 1989, quase todos publicados anteriormente de forma avulsa ou em volumes miscelâneos (actas de colóquios, etc.), agora revistos pelo Autor, formando no conjunto uma sequência funcional e didascálica, determinada por uma visão orgânica de um produto literário de dimensões certamente diferenciadas, unidas porque conheceram um processo de formação semelhante e porque atingiram autonomia e autoridade com a conquista da independência política dos vários países que lhe deram origem: «As literaturas africanas, jovens e ousadas, trouxeram à comunidade de língua portuguesa temas e problemas inéditos, como o da guerrilha, e testemunharam a chegada à cena mundial de povos até há pouco tempo sem direito à palavra escrita» (p. 32).

Importante, a vários níveis, é o ensaio intitulado *A cumplicidade luso-brasileira na identidade e identificação das literaturas africanas* (pp. 33-48) onde o Autor aborda o problema, sempre actual, das diversas designações propostas na tentativa de acomunar as diferentes literaturas dos países africanos de língua portuguesa num bloco cujo denominador comum (a língua) não tem em conta as realidades sócio-culturais e as peculiaridades distintivas de cada literatura, revelando por isso «sérias deficiências na compreensão do fenómeno literário dos novos países africanos, para além de algumas delas [designações] denunciarem inequívocas ou subtis visões culturais etnocêntricas (p. 35). Partindo das posições de Alfredo Margarido e da reflexão deixada em aberto por Fernando Mourão no “Colóquio de Paris” (1984), Pires Laranjeira não ignora a ideologia política e cultural da antiga potência colonial que continua a observar os países africanos como um todo orgânico e unidimensional, o que tem contribuído para a impropriedade das terminologias (literatura africana de língua portuguesa, literatura negra de expressão portuguesa, literatura africana lusófona, literatura luso-africana, literatura ultramarina de expressão portuguesa, literatura negro-africana de expressão portuguesa, literatura das nações africanas de língua portuguesa ou literatura dos países africanos de língua oficial portuguesa), ainda hoje vigente, muitas vezes com o beneplácito da própria intelligenza africana, talvez porque condicionada pelas vicissitudes políticas que marcaram profundamente os dois principais países (Angola e Moçambique) donde poderia ter partido a revolta contra a “apropriação da cultura por parte do “pai colonial”. Nestes termos não se pode deixar de estar de acordo com o Autor quando defende, no final das suas agudas e meditadas considerações, que «co-

meça a ser tempo de reavaliarmos certos folclorismos e tiques de estilo” (p. 48) e que já se devia ter começado a chamar as literaturas africanas pelos seus nomes.

Não menos significativo e, do ponto de vista estético, talvez o de maior impacto, é o ensaio *A negritude e a negritude entre os africanos de língua portuguesa* (pp. 49-65). Aqui elabora o Autor um *excursus* histórico em torno do conceito de negritude que começa a desenhar-se, como se sabe, com Aimé Césaire e Léopold Senghor, não sem o contributo importante de Jean-Paul Sartre; e dedica particular atenção à conhecida polémica sobre a primeira manifestação de negritude na poesia africana em português, observando, para isso, o caso do poeta são-tomense Francisco José Tenreiro, tradicionalmente apresentado pela crítica como o primeiro representante do movimento negritudista na área de língua portuguesa. Depois de examinar as diferentes posições que se foram sucessivamente produzindo – e sobretudo as de Salvato Trigo, de um lado (radicalmente negativo), e as de Manuel Ferreira e Fernando J.B. Martinho, do outro –, Pires Laranjeira encerra um ciclo de estudos com uma síntese estimulante (individuando com exactidão os textos em que Tenreiro se revela poeta da negritude), para o reabrir logo de seguida com as posições de Geraldo Bessa Victor que, de modo paradoxal, alarga a negritude ao poeta e colono branco Tomás Vieira da Cruz. Isto significa que a questão só parcialmente se pode considerar arrumada, o que deixa entender um posterior aprofundamento do problema por parte do próprio Autor desta colectânea de ensaios, que se revela, como se vê, susceptível de interessar quer o leitor comum, quer os estudiosos das literaturas angolana, caboverdeana, são-tomense ou moçambicana.

Manuel G. Simões

Abel Barros Baptista, *Em nome do apelo do nome*, Lisboa, Litoral Edições, 1991, pp. 283.

Vi è una soglia problematica che precede la lettura critica di un'opera prodotta in un sistema culturale diverso dal proprio sulla quale spesso si transita senza soffermarsi adeguatamente. Tale soglia è rappresentata dallo statuto del rapporto che il lettore o lo studioso straniero articolano con la tradizione critica riguardante quell'opera all'interno del suo stesso sistema.

È chiaro infatti che tale lettore, nei confronti della tradizione esegetica nazionale, muove da una posizione di apparente svantaggio: disagi bibliografici, difficoltà ad accompagnare permanentemente l'evoluzione dei dibattiti critici e, soprattutto, impossibilità oggettiva di partecipare al clima e alla sensibilità che fanno da matrice a questi stessi dibattiti. Ecco allora che, dinanzi al testo, sorge una questione preliminare profonda: il discorso critico deve tendere ad approssimarsi il più possibile, nonostante le restrizioni, alla tradizione esegetica dell'opera, tanto da cercare comunque un dialogo – eventualmente anche polemico – con essa, o, pur non ignorando le sue linee, è legittimato ad allontanarsene e affacciarsi all'opera con le griglie interpretative di un sistema culturale a cui ovviamente tale tradizione è estranea o lontana? Evidentemente il problema si presenta in chiave più sfumata rispetto ai termini dicotomici con cui è stato qui delineato,



ma contribuisce senz'altro a rimettere in gioco il senso stesso e la nozione di produttività dell'atto critico che abbia come oggetto una letteratura straniera. Ci siamo posti questo interrogativo, la cui problematicità evade chiaramente i limiti della presente nota, leggendo la monografia, accattivante ed impegnativa, *Em nome do apelo do nome*, del portoghese Abel Barros Baptista, docente di letteratura brasiliana all'Universidade Nova di Lisbona, dedicata a Machado de Assis e in particolare alla sua opera chiave, *Memórias póstumas de Brás Cubas*. E questo non soltanto per il grado indiscutibile di originalità che permea la robusta lettura del *corpus* machadiano, ma soprattutto per la relazione complessa che la monografia instaura con una tradizione critica tra le più consolidate della storiografia letteraria brasiliana. La fortuna critica di Machado de Assis in patria ha subito infatti una parabola ascendente che ha modificato radicalmente, nel corso di un secolo, l'interpretazione di un'opera tra le più ricche e singolari. Dalla denuncia, avanzata da voci anche autorevoli (Sílvio Romero, Gilberto Freyre), della sua apparente indifferenza nei confronti del contesto storico-sociale del Brasile tardo ottocentesco, impegnato nel processo di formazione della propria identità nazionale e letteraria, e della presunta inclinazione per una visione universalista che solo circostanzialmente si soffermava sul dato locale, si è passati ad una linea interpretativa che discende dai lavori pionieristici nel segno del rinnovamento di Augusto Meyer, Eugênio Gomes, Astrojildo Pereira e Lúcia Miguel-Pereira che hanno rovesciato per intero la prospettiva portando alla luce il senso critico e la coscienza storica dello scrittore per i problemi politici e sociali del suo tempo. Negli ultimi anni, poi, il solco culturalista si è ulteriormente allargato grazie ai lavori fondamentali di John Gledson e, soprattutto, Roberto Schwarz il quale, raccogliendo le linee guida della riflessione dialettica di Antonio Cândido, ha operato un taglio decisivo nella tradizione di studi mostrando non solo che i testi di Machado leggono ciò che la società scrive, ma anche che nell'eccentricità di stile dello scrittore si coglie un movimento che consente di leggere tanto la dinamica sociale del Brasile del tempo, quanto la sua iscrizione come nazione periferica del sistema capitalistico transnazionale, in una ricognizione socio-letteraria che decostruisce le aggrovigliate radici del liberalismo in Brasile.

L'impianto di questa tradizione interpretativa mette in luce una direttrice di ricerca che si prefigge, attraverso l'approccio obliquo al testo letterario, obiettivi chiaramente conoscitivi del contesto socio-culturale brasiliano. In tutt'altra direzione va, per contro, *Em nome do apelo do nome*, non tanto perché Barros Baptista eluda una tradizione critica che anzi dimostra di conoscere in profondità, forte di una aggiornata informazione bibliografica, quanto perché la sua lettura è motivata da obiettivi segnatamente divergenti da quelli su cui si è innestata per ragioni proprie la tradizione brasiliana. La differenza non è originata dal proposito di articolare un punto di vista portoghese intorno a Machado de Assis, prospettiva questa, come tiene a ribadire lo stesso autore, che renderebbe il discorso "um gigantesco absurdo" (p. 39), ma trova motivazioni ben più profonde e radicali. Sulla scia aperta da Derrida circa la problematica della "firma" e delle modalità di impiego del nome proprio, il progetto complessivo del saggio muove dalla centralità conferita al significato del nome Machado de Assis e alle forme con cui lo stesso Machado de Assis destina il proprio nome, come elementi generatori della singolarità machadiana. In questa prospettiva, lo studio si struttura in due parti: la prima, "O episódio brasileiro", affronta la questione del significato nazionale del nome Machado de Assis, la seconda, "O episódio Brás Cubas", analizza la problematica del

nome proprio in rapporto al romanzo dominato dalla strategia dell'autore supposto, il celeberrimo e stravagante "defunto autore" Brás Cubas. Nel primo percorso di lettura, si registra un segno evidente di differenziazione rispetto a quella che l'autore definisce una "estratégia de apropriação nacionalista" dell'opera di Machado (p. 38) condotta dalla critica nazionale. Il problema ruota intorno alla storicizzazione degli esiti del dibattito romantico sul programma di fondazione della letteratura nazionale; a tale dibattito Machado contribuisce con alcuni saggi critici fondamentali tra i quali *A nova geração* e soprattutto *Notícia da atual literatura brasileira-Instinto de nacionalidade*.

Barros Baptista opera un'analisi meticolosa del funzionamento delle metafore contenute nei saggi (le espressioni quali "instinto de nacionalidade", "cores do país", "pecúlio", "sentimento íntimo" etc.) decisive per comprendere in profondità il giudizio critico di Machado rivolto a «separar a discussão e a reflexão sobre a literatura brasileira da discussão e da reflexão sobre o Brasil» (p. 62).

Fornendo solo qualche frammento dell'analisi complessa e serrata del critico portoghese, osserviamo come, a proposito della discussa questione dell'indianismo, delle altre fonti ispirative del *corpus* letterario brasiliano e della ricerca di precursori nel passato coloniale, Machado assuma una posizione del tutto singolare privilegiando sempre un criterio letterario e trascurando invece il riferimento al Brasile come tratto necessario a garanzia della nazionalità, giacché «o problema decisivo não está em saber que faz com que a literatura brasileira seja brasileira, mas o que faz com que a literatura brasileira seja literatura» (p. 83). Nel rapporto passato/presente rispetto ad una sia pure giovane tradizione letteraria – rapporto assunto in generale in termini irriducibilmente oppositivi – si delinea un'ulteriore nozione di cosa Machado pensasse in campo artistico circa una concezione moderna del fatto letterario dal momento che l'"essenziale" è ciò che viene sempre posto in questione e diviene così "a questão da literatura enquanto questão" (p. 96). La posizione che ritaglia Machado attraverso i suoi interventi critici si allontana insomma dalla normalizzazione nazionalista che parte della critica machadiana ha voluto apportare alle riflessioni dello scrittore; Machado dunque non mutua dal Brasile alcun criterio di garanzia della nazionalità, rifiuta anzi ogni criterio definitivo assoluto proprio perché la questione della letteratura esorbita dai quei confini: di qui il ricorso alla metafora, ambivalente (e per questo fraintesa) ma essenziale, del "sentimento íntimo" che rimette ad una concezione della nazionalità in perenne stato di definizione rendendo «a questão da literatura incompatível com qualquer determinação de ordem nacional», ma allo stesso tempo luogo dove si fissa la brasilianità, quindi per paradosso «instrumento principal de preservação de uma orientação que acaba por submetê-lo à lei nacional» (p. 112).

Se il centro della riflessione si disloca, in questa prima parte di *Em nome do apelo do nome*, dalla questione della nazionalità a quella della letteratura – allontanandosi drasticamente dagli orientamenti della tradizione critica brasiliana cui sopra si accennava –, la seconda parte del saggio dedicata a *Memórias póstumas de Brás Cubas* prende in esame, in stretta coerenza con la prima, l'opera come totalità unificata attraverso lo studio dei procedimenti legati all'introduzione del "supposto autore" e alle conseguenze radicali che ne derivano sul piano estetico ed ideologico nelle opere della cosiddetta "seconda fase" della produzione machadiana. Caso unico nella letteratura occidentale, Brás Cubas è infatti il memorialista che scrive la propria autobiografia dopo il tra-

passo dedicandola per giunta, provocatoriamente, al verme che per primo gli ha “intaccato le fredde carni”. Partendo dall’analisi dell’impiego della figura del “supposto autore” Aires nell’*Esau e Jacó*, Barros Baptista articola una lettura accurata della narrativa di Brás Cubas (in questo caso l’ambiguità oggettiva e soggettiva della specificazione è da ritenere, come fa lo stesso critico portoghese, assai produttiva) che proprio per l’anomalia del suo statuto di narratore (defunto) stabilisce un rapporto complesso con l’autore (il problema della “firma e della destinazione del nome proprio qui emerge in tutta la sua portata), rapporto che «è a origem, mas não se assume como garante do texto que nos destina» (p. 191) e, parimenti, mette alla prova in senso radicale le potenzialità derivanti dall’assunzione del rapporto inscindibile tra autobiografia e romanzo. Sarebbe impossibile ridurre la riflessione che scaturisce da queste premesse in poche righe, basti ricordare che il discorso si costruisce intorno a due poli essenziali, tra loro incrociati, che producono una lettura compatta ed originale del romanzo.

Il primo centro è costituito dalla metafora dell’eredità, quel perturbante “legado da nossa miséria” con cui Machado, anzi Brás Cubas, pone fine alla narrazione: esso scatenava il problema del nome proprio che interferisce sistematicamente nel percorso biografico di Brás Cubas (la metafora del balsamo omonimo inventato dal defunto autore, chiamato a riscattarlo dalla mediocrità, gli ambiziosi progetti paterni del suo matrimonio che diano onore al nome della casata, l’eventualità presto frustrata di avere un figlio dall’amante Virgília che pure solleva in modo problematico la questione del nome): questa lettura permette al critico di osservare come «tudo reverte, portanto, em favor do nome. A memória autobiográfica é possível na condição de se integrar na memória do nome próprio» (p. 235).

Il secondo centro coincide con il celebre “delírio” che la critica da sempre ha indicato come il cuore della riflessione machadiana a cui il resto del romanzo fungerebbe da cornice: la decostruzione che propone Barros Baptista lo porta a considerare il luogo strategico in cui le tensioni complesse si sciolgono «autorizando não apenas a decisão crítica sobre Brás Cubas, mas ainda sobre a destinação do romance por Machado de Assis» (p. 250): esso infatti non è l’allegoria di una certa visione del mondo, come più volte è stato indicato, ma «a relativização pela morte de qualquer alegoria do sentido da vida e do mundo» (p. 264).

L’approdo cui giunge, dopo le due tappe del lungo percorso, il critico portoghese è che Machado attraverso il ricorso al “supposto autore” mette a nudo semplicemente la crisi dell’autore, affrontando la quale egli assume anche una responsabilità precisa dinanzi al romanzo e alla modernità, «que o proibe de renunciar às possibilidades do romance na transmissão de experiência, mas o obriga a reconhecer que essa transmissão é uma experiência do risco, sempre por decidir, sempre por acontecer» (p. 269). Da questo reticolo complesso di questioni (per la cui esplicazione è indispensabile rimettere alla lettura integrale del saggio), il critico giunge a considerare, parafrasando Machado, come l’opera in sé sia tutto e che può essere letta a partire dalla sua comprensione come totalità unificata. Siamo, è evidente, su tutt’altro terreno rispetto all’approccio predominante all’interno della tradizione critica brasiliana, che muove dal testo di Machado de Assis per leggere il contesto dell’universo dipendente. Di qui l’interrogativo sul rapporto problematico che esso instaura con la critica brasiliana. Occorre constatare, tuttavia, che ci troviamo indiscutibilmente dinanzi ad un lavoro di grande

profondità ermeneutica, articolato su una serrata consequenzialità logica che rende ogni periodo indispensabile alla comprensione del tutto, al di là di qualche cultismo a cui comunque va riconosciuto il merito di fissare senza riduzioni semplificatrici la complessità di un discorso dove nulla è dato per scontato. Del resto lo stesso autore si sofferma sovente a precisare come le finalità che il proprio approccio sottende sono sostanzialmente diverse – pur nell'identità dell'oggetto di studio – da quelle, ad esempio, di Schwarz ed altri (p. 202 e p. 249). Di qui discende la sua importanza anche per la tradizione critica brasiliana, giacché esso scruta nei recessi inesplorati della ricchissima ed inesauribile opera machadiana illuminando parti che altrimenti rimarrebbero in ombra, proprio perché può muovere da un sistema culturale, da una sensibilità, da percorsi necessariamente diversi. Per questo, dinanzi ad esso, la tradizione critica non deve sentirsi contraddetta, bensì indotta a rinnovarsi e a ridiscutersi in ragione di una lettura che per le sue qualità intrinseche, la arricchisce e la vivifica.

Roberto Vecchi

## BIBLIOGRAFIA DI FRANCO MEREGALLI

### AGGIORNAMENTO

Il volume *Aspetti e problemi delle letterature iberiche*, Roma, Bulzoni, 1981, si chiudeva con una *Bibliografia di Franco Meregalli*. In questa occasione pubblico un *Aggiornamento*, da me stesso redatto.

135. Recensioni: *Dos opúsculos isabelinos*, ed. K. WHINNOM; H. HINTERHÄUSER, *Fin de Siglo, Figuras y mitos*; L. SCHIAVO, *Historia y novela en Valle Inclán; Azaña*, ed. V.A. SERRANO; *Die Lateinamerikanische Hacienda*, Akten des interdisziplinären Kolloquiums, hrg. G. SIEBENMANN, in *Rassegna iberistica*, 10 (marzo 1981), 36-7, 43-45, 47-51, 62-64.
136. *Sobre el desarrollo de la lírica de J.A. Silva*, in *Studi di Letteratura ispano-americana*, 11 (luglio 1981), 17-28.
137. *Reciente storiografía sulla seconda repubblica spagnola*, in *Rassegna iberistica*, 11 (ott. 1981), 21-26.
138. Recensioni: V. LEON, *Diccionario de argot español; Permanences, émergences et résurgences*, Actes du XVI Congrès de la société des Hispanistes français; C. MORON ARROYO, *Nuevas meditaciones del Quijote*; D. DUQUE DE ESTRADA, *Octavas rimas*, in *Rassegna iberistica*, 11 (ott. 1981), 27, 33-34, 36-39, 41.
139. Recensioni: *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas, Manual de bibliografía de la literatura española; Calderón y Mördlingen. El auto "El primer blasón de Austria"*, B.L. Mujica *Calderón's Characters. an Existencial point of view*; M. de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, ed. M. Valdés; J. ORTEGA Y GASSET, *Sobre la razón histórica*, in *Rassegna iberistica*, 12 (dic. 1981), 43-45, 60-65, 73-78.
140. *Para una perspectiva del teatro de Cervantes*, in *Teoría y realidad en el Teatro español*, Roma, Instituto español, 1981, 23-25.
141. *Italo Siciliano (1895-1980)*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXXXIX (1980-1), 1-9.
142. *Palabras* de F.M., presidente de la Comisión local organizadora, in *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas* (Venecia, 1900), Roma, Bulzoni, 1982, 21-24.
143. Rec. U. Eco, *Lector in fabula*, in *Annali di Ca' Foscari*, 1980, 202-203.

144. Recensiones: *Libro del conocimiento de todos los reynos*; J. ORTEGA Y GASSET, *Origen y epílogo de la filosofía*; R. SENDER, *Obra completa*; *Nebrija en Cataluña*, in *Rassegna iberistica*, 13, apr. 1982, 36-38, 54-59, 97.
145. Rec. *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII*, in *Revista de filología española*, 1982, 126-132.
146. *Sobre la traducción*, in *Revista de Occidente*, oct. 1982, 76-85.
147. Recensiones: *Actas del coloquio hispano-alemán Menéndez Pidal*, Madrid 1978; *Estudios sobre J.R. Jiménez*; J. R. JIMÉNEZ, *Prosas críticas*; *Revista de Occidente*, in *Rassegna iberistica*, 14, ott. 1982, 47-56.
148. Rec. *Das Ritterouch als volkslesestoff*, in *arcadia*, 1982, 312-313.
149. J.A. SILVA, *El libro de versos*, introd. F.M., Roma, Bulzoni, 1983, 5-16.
150. Recensiones: C. MORON ARROYO, *Calderón*; M. QUEROL, *La música en Calderón*; J. Ortega y Gasset, *HISTORIA COMO SISTEMA*; F. AYALA, *Recuerdos y olvidos*, in *Rassegna iberistica*, 15, dic. 1982, 46-51, 54-56.
151. Rec. G. POZZI, *La parola dipinta*, in *Arcadia*, 1983, 88-90.
152. Recensiones: *Fondi iberici*; *Homenaje a López Morillas*; R. VALLE INCLAN, *La lampada meravigliosa*, in *Rassegna iberistica*, 16, marzo 1983, 21, 38-42.
153. *Lettori e letture*, in *Annali dell'Ist. Univ. Orientale di Napoli*, Sezione romanza, 1983, 125-137.
154. Rec. *Literary Communication and Reception; Literature and the other arts*, in *Canadian Review of Comparative Literature*, March 1983, 86-96.
155. Recensiones: J. ARCE, *Literatura española y literatura italiana*; P. TAFUR, *Andanças e Viajes*; G. ALLEGRA, *Il regno interiore*; F. AYALA, *Recuerdos y olvidos*. 2; *Ricordo di Angela Mariutti*, in *Rassegna iberistica*, 17, sett. 1983, 53-56, 72-85, 80-81, 125-127.
156. *Consideraciones sobre tres siglos de recepción del teatro calderoniano*, in *Calderón. Actas del Congreso Intern. sobre Calderón, Madrid 1981*, Anejos de la revista "Segismundo", Madrid, 1983, 103-124.
157. *Venice in Romantic Literature*, in *Arcadia*, 1983, 225-239.
158. Recensiones: A. LAGUNA, *Avventure di uno schiavo dei turchi*; J. ISSOREL, *Collioure 1939*; J. ORTEGA Y GASSET, *Misión de la universidad*; *Aurora della ragione storica*; *Storia e sociologia*, in *Rassegna iberistica*, 18, dic. 1983, 20-21, 28-31.
159. *What is Literature?*, in *Arcadia, Sonderheft für Horst Rüdiger*, 1983, 71-80.
160. *Ortega en Italia*, in *Cuadernos hispanoamericanos*, en-marzo 1984, 445-466.
161. Recensiones: *El hispanismo en Estados Unidos*, I-Bae-Kim. *Informe sobre el español en Corea*; *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón*, in *Rassegna iberistica*, 19, febr. 1984, 23-25, 35-38.
- 73bis *La civiltà spagnola*, nuova ed. riveduta ed aggiornata, Milano, Mursia, 1984, 240 pp.
162. Prima ricezione internazionale del *Trionfo della morte*, in *Trionfo della morte, Atti del III Convegno Internazionale di studi dannunziani*, Pescara, Centro Naz. di Studi dann., 1983, 297-303.
163. *Perspectiva personal del hispanismo (e hispanoamericanismo) italiano*, in *Homenaje a A.M. Barrenechea*, Madrid, Castalia, 1984, 301-306.
164. Rec. K. WAISS, *Europäische Literatur in Vergleich*, in *Arcadia*, 1984, 200-201.

165. Rec. R. LÜCHTINGER, *Salomon Gessner in Italien*, in *Canadian Review of Comparative Literature*, March 1984, 127-8.
166. *Calderón y los moriscos*, in *Romanische Forschungen*, 1984, 1-31.
167. Recension: E. PANIZZA, *El pasajero; Menéndez y Pelayo: hacia una nueva imagen*, in *Rassegna iberistica*, 20, settembre 1984, 43-46, 52-55.
168. Rec. H.W. SULLIVAN, *Calderón in the German Lands*, in *Arcadia*, 1984, 298-300.
169. *Para una historia de la literatura ibero-americana*, offerti a Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1984, 11-23.
170. Recension: *Bulletin bibliographique S.H. Français*; P. CALDERON, *En tremeses, jácaras, mojigangas*, ed. E. Rodríguez-A. Tordera; P. CALDERON, *Fieras afemina amor*, ed. E. Wilson; L. ARAQUISTAIN, *Sobre la guerra civil*; P. GARAGORRI, *Introducción a A. Castro*, in *Rassegna iberistica*, 21, dic. 1984, 27, 33-37, 39-40, 43.
171. *Recepción de la obra de Ortega fuera del mundo hispanohablante*, in *Revista de Occidente*, mayo 1985, 135-160.
172. Rec. F. SCHLEGEL, *Obras selectas*, ed. Hans Juretschke, Madrid, Fundación Universitaria española, 1983, in *Arcadia*, 1985, 93-94.
173. *Studia historica in honorem M. Batllori; Aureum Saeculum Hispaniae*, E. RODRIGUEZ-A. TORDERA, *Calderón y la obra corta*; E. D'ORS, *Oceanografía del tedio*, ed. O. Macrì; F. SALMERON, *Jornadas filosóficas*, in *Rassegna iberistica*, 22, maggio 1985, 59-64, 66-67.
174. *Arbor, número ded. al hispanismo alemán; Golden Age. Studies in honour of A. Parker; S. MILLER, El mundo de Galdós; Spanische Lyrik des XX. Jahrhunderts* ed. G. Siebenmann; H. VIDAL, *Sentido y práctica de la crítica literaria*, in *Rassegna iberistica*, 23, sett. 1985, 22-24, 29-32, 37-39.
175. *Ricordo di Horst Rüdiger*, in *Bollettino del CIRVI*, 7, 1983, V-VI.
176. *Prima ricezione di Ortega y Gasset in Germania*, in *Annali di Ca' Foscari*, 1984, 2, 167-172.
177. Recension: *Les problèmes de l'exclusion; Spanish Drama of the Golden Age. A Catalogue; Anuario Aureo; Presencia de Ortega*, Número monográfico de la *Revista de Occidente*, in *Rassegna iberistica*, 24, dic. 1985, 22-24, 27-29, 39-41.
178. *Sender en la literatura de su tiempo*, in *Revista de literatura*, jul.-dic. 1985, 151-163.
179. *Valle-Inclán en Italia*, in *Homenaje a Valle-Inclán*, Perugia-Madrid-Santiago, 1986, 27-45.
180. Rec. *Discours viatique de Paris à Rome*, in *Arcadia*, 1986, 212-3.
181. *L'Italia nella trattatistica letteraria spagnola*, in *Rassegna iberistica*, 25, maggio 1986, 3-18.
182. Rec. G. CANGIOTTI, *Unamuno e la visione chisciottesca*, *ibid.*, 44-45.
183. *Pero Tafur e Venezia (1436-1439)*, in *Atti dell'istituto Veneto di Scienze*, 1986, 149-164.
184. *1868-1936 en El hispanismo italiano*, número monográfico de *Arbor* dirigido por F.M. y M. Sito Alba, Madrid, ag.-sept. 1986, 101-115.
185. *Sur la délimitation de l'objet de la littérature comparée*, in *Sensu Communis, Festschrift für Henry Remak*, Tübingen, Narr, 1986, 275-279.

186. Rec. Z. Konstantinovic etc. eds., *Classical Models in Literature*, in *Canadian Review of Comparative Literature*, sept. 1985, 481-485.
187. Rec. *La investigación sobre temas hispánicos en Francia*; C. GUILLEN, *Entre lo uno y lo diverso*; J.O. JIMENEZ, José Martí, in *Rassegna iberistica*, 26 (sett. 1986), 51-54, 59-62, 68-69.
188. *Il marchese di Tarifa in Italia (1519-20)*, in *Studi di iberistica in memoria di G.C. Rossi*, Napoli, Ist. Un. Orientale, 1986, 141-150.
189. El *Quijote*, Giuseppe Baretti y John Bowle, in *Philologica hispaniensia in Honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, t. III, 1986, 279-284.
190. Rec. *Lettura e ricezione del testo*, Lecce, 1985, in *Revue de littérature comparée*, 1986/3, 351-354.
191. *Más sobre la recepción literaria*, in *Anales de literatura española*, Alicante, n. 4, 1985, 271-283.
192. *Sobre Unamuno en Italia*, in *Cuadernos hispanoamericanos*, febr.-marzo 1987, 119-126.
193. Rec. BLEZNICK, *A sourcebook for Hispanic Literature*, in *Rassegna iberistica*, 27 (dic. 1986), 43; *Ciencia e Inquisición*, ibid., 49.
194. Rec. *Actas del I. Congreso de Hispanistas de Asia*; Calderón, *Una fiesta sacramental*, ed. Diz Borque; N.R.F.H.. número coordinado por I. Zavala, in *Rassegna iberistica*, 28, (mag. 1987), 27-29, 31, 39-43.
195. Parole premesse a *Periodici correnti*, Venezia, Querini, 1987.
196. *Pedro Laín en 1948*, in *Cuadernos hispanoamericanos*, ag.-sept. 1987, 79-86.
197. Rec. *Actas del VIII Congreso AIH; Mística e linguaggio*, Villacorta Baños, *El Ateneo de Madrid*; *La guerra civil*, in *Rassegna iberistica*, 29 (sett. 1987), 25-27, 37-38, 48-50.
198. Rec. D. BASDEKIS, *The evolution of Ortega as Literary Critic*, in *Romanische Forschungen*, 1987, 112-113.
199. Rec. I.M. ZAVALA, *Lecturas y lectores del discurso narrativo dieciochesco; Manuel Andújar; En torno a los hombres y a los monstruos: Ensayos sobre C. Rojas*, in *Rassegna iberistica*, 30 (dic. 1987), 41-42, 44-46, 51-54.
200. *Il testo*, in P. CALDERON-M. DE FALLA, *El gran teatro del mundo*, Olimpico Vicenza Festival, 1986, 139-156.
201. Rec. *Philologica Hispanensia in hon. M. Alvar; El Renacimiento italiano, Acta del II Congreso de Italianistas*; M.P. MANERO SOROLLA, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*; V. BODINI, *Corriere spagnolo*, in *Rassegna iberistica*, 31 (mag. 1988, 36-37, 45-46).
202. *Nuovi studi su scrittori spagnoli del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1988, 139 pp. (contiene i nn. 72, 97, 178, 116c, 196, 89).
203. *La literatura española en Europa*, in *Rassegna iberistica*, 32 (sett. 1988), 3-8; rec. A. BOTTI, *La Spagna e la crisi modernista*; J. GUILLÉN, *Aire nuestro: Final*, ibid., 41-44.
204. *Sobre Calderón "sainetista"*, in *El mundo del teatro español en su siglo de oro: ensayos dedicados a J.E. Varey*, Ottawa, Dovehouse, 1989, 351-359.
205. *Relectura del "Persiles"*, in *Anales cervantinos*, 1987-8 (T. XXV-XXVI) 327-337.



206. *La corte valenzana del Duca di Calabria ne "El Cortesano" di Luis Milán*, in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, XXX, genn. 1988, 53-69.
207. Rec. C. GUILLÉN, *El primer siglo de oro*; Lazarillo, ed. F. Rico; F. Rico, *Problemas del Lazarillo; Epistolario Ortega-Unamuno*, in *Rassegna iberistica*, 33 (dic. 1988), 28-31 e 51-53.
208. *Rassegna iberistica*, in *Romanische Forschungen*, B. 100, 1988, 193-194.
209. *D'Annunzio nella cultura iberica e iberoamericana*, in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1988, 647-657.
210. *De Luis J. Velázquez a Johann A. Dieze*, in *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII* (Bologna 1985), Abano Terme, Piovan, 1988, 303-313.
211. Rec. J. BLAZQUEZ MIGUEL, *Inquisición y criptojudaismo*; CERVANTES, *La entretenida*, ed. L.F. DIAZ LARIOS, *Gli italiani in Spagna, Bibliografia della guerra civile spagnola; Homenaje a R. Lapesa*, in *Rassegna iberistica*, 34 (maggio 1989), 38-40, 43, 45-46.
212. *Funciones y problemas de la Asociación Internacional de Hispanistas*, in *Actas del IX. Congreso de la A.I.H.*, Frankfurt a.M., 1989, XV-XX.
213. *Über die literarhistorische Epocheneinteilung*, in *Literaturgeschichtsschreibung in Italien und Deutschland*, Tübingen, Niemeyer, 1989, 106-113.
214. *G.M. Bertini nel 1934*, in *Polvo enamorado*, Milano, Pesce d'oro, 1989, 76-77.
215. *Grazia Deledda in Spagna*, in *Studi di iberistica in memoria di A. Boscolo*, Roma, Bulzoni, 1989. 157-160.
216. *Cervantes en Bodmer y Herder*, in *Symbolae pisanae, Studi in onore di G. Mancini*, Pisa, Giardini, 1988, 399-410.
217. *Storia della civiltà letteraria spagnola* diretta da F.M., Torino, UTET, 1990, 1202 pp.
218. Rec. *Romanische Forschungen*, 100 Band, Frankfurt a.M., KLOSTERMANN; *Homenaje a A. Sánchez*; A. NIÑO RODRIGUEZ, *Cultura y diplomacia. Los hispanistas franceses de 1875 a 1931*, in *Rassegna iberistica*, 35 (sett. 1989), 29-30, 34-35, 49-51.
219. *La literatura desde el punto de vista del receptor*, Amsterdam, Rodopi, 1989, 178 pp. (contiene i nn. 128, 146, 185, 74, 216, 156, 189, 102, 192, 171, 160, 179).
220. *George Ticknor y España*, in *Homenaje a V. Vilanova*, Barcelona, 1989, 413-426.
221. Rec. *Bibliographie der Hispanistik*, Rec. CH. STROSETZKI, *Actas del IX. Congreso de la A.I.H.*, 1986; *Polvo enamorado. Poesie e studi offerti a G.M. Bertini*, in *Rassegna iberistica*, 36 (dic. 1989), 21-24, 42-43.
222. Rec. *Las influencias mutuas entre España y Europa*, Wiesbaden 1988, 167 pp. in *Romanische Forschungen*, B. 101 (1989), 497-498.
223. *Las memorias de Pero Tafur*, in *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, Madrid, 1987, 297-305.
- 202bis *Manuel Azaña como hombre*, in *Insula*, oct. 1990, 31.
224. *In memoriam Erwin Koppen*, in *Arcadia*, 1990, 221-224.

225. Rec. *Symbolae pisanae. Studi in onore di G. Mancini; A. Machado. El poeta y su doble*, P. HENRIQUEZ UREÑA, *Memorias*; in *Rassegna iberistica*, 37 (mag. 1990), 31-32, 48-49, 56-59.
226. *sobre el modernismo hispánico* in *Diálogo. Studi in onore di L. Terracini*, Roma, Bulzoni, 1990, 387-400.
227. *Introduzione a Cervantes*, Roma-Bari, Laterza, 1991, 193 pp.
228. *Andrés, Herder y el arabismo*, in *Spanien und Europa im Zeichem der Aufklärung*, Frankfurt a.M., Lang, 1991, 188-196.
229. Rec. *El mundo del teatro español: ensayos dedicados a J.E. Varey*; T. PERCY-J. BOWLE, *Cervantine correspondence*, J.G. BORGES, *El caudillo*, in *Rassegna iberistica*, 38 (sett. 1990), 40-43, 46-47, 58-59.
230. *George Ticknor in Italia*, in *Bollettino CIRVI*, 15-16 (genn.-dic. 1987), 31-45.
- 213bis *La periodizzazione storico-letteraria*, in *Storiografia letteraria in Italia e Germania*, Firenze, Olschki, 1990, 129-136.
231. Rec. CALDERON, *Fremdheit und Nähe. Calderón Tage 1987*, in *Romanische Forschungen*, B. 102 (1990), 484-486.
232. Rec. *Enciclopedia Universal ilustrada. Supl. 1985-6; Anuario áureo II*. Número esp. de "Críticón"; A. GERBI, *Il mito del Perù*, in *Rassegna iberistica*, 39, (mag. 1991), 25, 34, 52-53.
233. *Origini della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Venezia*, in *Venezia e le Lingue e Letterature Straniere*, Roma, Bulzoni, 1991, 15-23.
234. *F.S. Gilij e il suo Saggio di storia americana (1780-1784)*, in *España e Italia. Colloquio italo-spagnolo* (Barcellona, 20-22 apr. 1989), Roma, Bulzoni, 1991, 103-116.
- 228bis *Alle origini della teoria araba*, in *Studi medievali e romanzi in memoria di A. Limentani*, Roma, Jouvence, 1991, 93-99.
235. Rec. S. CRO, *The noble Savage: Allegory of Freedom*, Waterloo Ontario, 1990; *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*, Atti del Convegno di Venezia 1987, Firenze, Olschki, 1989, in *Comparatistica*, 3, 1991, 187-188, 210-212.
236. Rec. *Dialoghi. Studi in onore di L. Terracini*; P. CALDERON, *The Schism in England*, Transl. K. Muir, Intr. A. Mackenzie; *El aspecto privado. Cinco siglos en veinte palabras*, in *Rassegna iberistica*, 40 (sett. 1991), 36-37, 41-43, 48-51.
237. Rec. A.A. PARKER, *The mind and art of Calderón*; M. AZAÑA, *Apuntes de memoria* de M. AZAÑA, E. DE RIVAS, *Comentarios a Apuntes*, in *Rassegna iberistica*, 41, (dic. 1991), 49-51, 56-59.
238. *D'Annunzio e il mondo ispanico*, in *D'Annunzio europeo*, Atti del Convegno 8-13 maggio 1989, Roma, Lucarini, 1991, 305-315.
239. Rec. C. RODIEK, *Sufet, Context, Gattung. Die internationale Cid-Rezption*; J. GUILLEN, *El hombre y la obra*; C.V. AUBRUN, *Mémoires*, in *Rassegna iberistica*, 42 (febb. 1992), 51-54, 57-59.
240. *F.S. Gilij e l'antropologia culturale*, in *Italia e Spagna nella cultura del Settecento*, Roma, Acc. Naz. dei Lincei, 1992, 163-172.
- 227bis *Le radici di Cervantes*, in *Don Chisciotte a Padova*, Padova, Programma, 1992, 31-38.

## PUBBLICAZIONI RICEVUTE

### a) Riviste

- Anales de literatura española*, Universidad de Alicante, n. 8, 1992.  
*Anthropos*, Revista de documentación científica de la cultura, Barcelona-Madrid, nn. 134/135, 136, 1992.  
*Centroamericana*, Università degli Studi di Milano, n. 3, 1992.  
*Dispositio*, University of Michigan, n. 40, 1990.  
*Estudos Iberoamericanos*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, vol. 17, nn. 1-2, 1991.  
*Iberoamericana*, n. 45, 1992.  
*Incipit*, Universidad de Buenos Aires, vol. 11, 1991.  
*Journal of Hispanic Philology*, voll. 15-16, 1991.  
*Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, n. 54, 1992.  
*Letras de hoje*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, nn. 87-88, 1992.  
*Literatura Mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 1, 1990, vol. 2, 1991.  
*L'Ordinaire Mexique Amérique Centrale*, Université de Toulouse-Le Mirail, n. 139, 1992.  
*Quaderni Iberoamericani*, n. 71, 1992.  
*Remate de males*, Universidade Estadual de Campinas, n. 10, 1990.  
*Revista Chilena de Literatura*, Universidad de Chile, n. 38, 1991.  
*Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg, n. 159, 1992.  
*Studi di Letteratura Hispano-Americana*, Università degli Studi di Milano, n. 23, 1992.

### b) Libri

- AA.VV., *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des VI-VII Siècle*, Etudes reunies et présentées par A. Redondo, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1991, pp. 250.  
AA.VV., *Poesías del maestro León y de F.R. Melchor de la Serna y otros (S. XVI)*, Edición de C.A. Sorita, R.A. Difranco, J.J. Labrador, Cleveland, Cleveland State University, 1991, pp. 330.  
AA.VV., *Atti del Convegno Internazionale Ramón LLull, Il lullismo internazionale, l'Italia*, a cura di G. Grilli, Napoli, Tip. laurenziana, 1992, pp. 603.

- G. Cei, *Viaggio e relazione delle Indie (1539-1553)*, a cura di F. Surdich, Roma, Bulzoni Ed., 1992, pp. 147.
- F. Colombo, *Historie del S. D. Fernando Colombo*, introd. di G. Bellini, Roma, Bulzoni Ed., 1992, pp. 248.
- P. Crovetto, *I segni del diavolo e i segni di Dio*, Roma, Bulzoni Ed., 1992, pp. 320.
- J.M. Heredia, *Poesia e Prosa*, introd. scelta e note di S. Serafin, Roma, Bulzoni Ed., 1992, pp. 224.
- D. Liano, *Ensayos de literatura guatemalteca*, Roma, Bulzoni Ed., 1992, pp. 92.
- Idem, *Rafael Arévalo Martínez*, Roma, Bulzoni Ed., 1992, pp. 58.
- J.J. Martínez, *Diálogo del viejo y del mancebo de Juan de Jarava*, Roma, Bulzoni Ed., 1992, pp. 64.
- A. Bernat Vistarini, *Francisco Manuel de Melo (1608-1666)*, Palma, Caligrama, 1992, pp. 212.
- D. Puccini, *Il segno del presente*, Torino, Ed. dell'Orso, 1992, pp. 179.
- F. de Xerez, *Relazione del Conquisto del Perú e della provincia di Cuzco*, ed. ed introd. di S. Serafin, Roma, Bulzoni Ed., 1992, pp. IX-XL e 1-126.

## 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»* (bibliografía, 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. 23 (settembre 1985)	L. 12.000
n. 2 (giugno 1978)	L. 5.000	n. 24 (dicembre 1985)	L. 12.000
n. 3 (dicembre 1978)	L. 5.000	n. 25 (maggio 1986)	L. 12.000
n. 4 (aprile 1979)	L. 5.000	n. 26 (settembre 1986)	L. 12.000
n. 5 (settembre 1979)	L. 5.000	n. 27 (dicembre 1986)	L. 12.000
n. 6 (dicembre 1979)	L. 5.000	n. 28 (maggio 1987)	L. 12.000
n. 7 (maggio 1980)	L. 7.000	n. 29 (settembre 1987)	L. 12.000
n. 8 (settembre 1980)	L. 7.000	n. 30 (dicembre 1987)	L. 12.000
n. 9 (dicembre 1980)	L. 7.000	n. 31 (maggio 1988)	L. 13.000
n. 10 (marzo 1981)	L. 8.000	n. 32 (settembre 1988)	L. 13.000
n. 11 (ottobre 1981)	L. 8.000	n. 33 (dicembre 1988)	L. 13.000
n. 12 (dicembre 1981)	L. 8.000	n. 34 (maggio 1989)	L. 14.000
n. 13 (aprile 1982)	L. 9.000	n. 35 (settembre 1989)	L. 14.000
n. 14 (ottobre 1982)	L. 9.000	n. 36 (dicembre 1989)	L. 14.000
n. 15 (dicembre 1982)	L. 9.000	n. 37 (maggio 1990)	L. 14.000
n. 16 (marzo 1983)	L. 10.000	n. 38 (settembre 1990)	L. 14.000
n. 17 (settembre 1983)	L. 10.000	n. 39 (maggio 1991)	L. 14.000
n. 18 (dicembre 1983)	L. 10.000	n. 40 (settembre 1991)	L. 15.000
n. 19 (febbraio 1984)	L. 10.000	n. 41 (dicembre 1991)	L. 15.000
n. 20 (settembre 1984)	L. 10.000	n. 42 (febbraio 1992)	L. 15.000
n. 21 (dicembre 1984)	L. 12.000	n. 43 (maggio 1992)	L. 15.000
n. 22 (maggio 1985)	L. 12.000	n. 44 (dicembre 1992)	L. 15.000

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Direttore: *Giuseppe Bellini*

Vol. I (1967)	L. 12.000	Vol. XII (1982)	L. 15.000
Vol. II(1969)	L. 12.000	Vol. XIII-XIV (1983)	L. 25.000
Vol. III(1971)	L. 10.000	Vol. XV-XVI (1984)	L. 32.000
Vol. IV (1973)	L. 10.000	Vol. XVII (1985)	L. 15.000
Vol. V (1974)	L. 12.000	Vol. XVIII (1986)	L. 18.000
Vol. VI(1975)	L. 10.000	Vol. XIX (1987)	L. 12.000
Vol. VII (1976)	L. 10.000	Vol. XX(1988)	L. 30.000
Vol.VIII (1978)	L. 15.000	Vol. XXI(1990)	L. 20.000
Vol. IX (1979)	L. 15.000	Vol. XXII (1991)	L. 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; 8 - G. Cei, *Viaggio e relazione delle Indie (1539-1553)*, a cura di F. Surdich; 9 - *Historie del S. D. Fernando Colombo*, introd. di G. Bellini.

*Atti:*

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

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

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

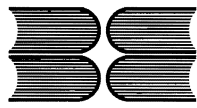
Volumi pubblicati: *I Serie*: 1 – G. Bellini, *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*; 2. – A. Albònico, *Bibliografia della storiografia e pubblicistica italiana sull'America Latina: 1940-1980*; 3. – G. Bellini, *Bibliografia dell'ispano-americanismo italiano*; 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*; 8 - J. M. de Heredia, *Poesia e Prosa*. Introduzione, scelta e note di S. Serafin; 9 - D. Liano, *La prosa española en la América de la Colonia*.

“*Memorie Viaggi e scoperte*”:

1 - P. Tafur, *Andanças e viajes por diversas partes del mundo avidos*. Ed. facsimile. Studio introduttivo di G. Bellini; 2 - A. Boscolo, *Saggi su Cristoforo Colombo*; 3 - G. Caraci, *Problemi vespuciani*; 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 introduttivo y selección de S. Benso; 9 - F. de Xerez, *Relazione del conquisto del Perù e della provincia di Cuzco*. Edizione e introduzione di S. Serafin.



**BULZONI EDITORE**

VIA DEI LIBURNI, 14

TEL. 06 / 4455207 - 00185 ROMA

**LE EDIZIONI UNIVERSITARIE D'ITALIA**

LETTERATURE IBERICHE E LATINO-AMERICANE

---

*Collana diretta da Giuseppe Bellini*

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



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

---

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. *Brancaleo 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.

# **PUBBLICAZIONI APERIODICHE IN PRENOTAZIONE**

BULZONI EDITORE • 00185 ROMA • VIA DEI LIBURNI, 14 • Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

## **QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE E IBEROAMERICANE**

diretti da Giuseppe Bellini, Maria Teresa Cattaneo e Alfonso D'Agostino  
a cura dell'Istituto di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane  
della Facoltà di Lettere della

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO**

ogni numero L. 15.000

sottoscrizione a tre numeri L. 40.000

.....

## **RASSEGNA IBERISTICA**

diretta da

Franco Meregalli e Giuseppe Bellini

a cura del Dipartimento di Iberistica

Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Venezia

ogni numero L. 15.000

sottoscrizione a tre numeri L. 40.000

.....

## **STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA**

diretti da Giuseppe Bellini

a cura della Cattedra di Lingua e Letteratura ispano-americana

Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano

Sotto gli auspici del Consiglio Nazionale delle Ricerche

ogni numero L. 15.000

sottoscrizione a due numeri più un numero di "Centroamericana" L. 40.000

.....

## **CENTROAMERICANA**

diretta da

Dante Liano

ogni numero L. 15.000

sottoscrizione a un numero più due numeri di

"Studi di Letteratura Ispano-Americana" L. 40.000

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

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

Abbonamento annuale

Individui: US \$ 20.00

Istituzioni: US \$ 30.00

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

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

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

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

CANADIAN  
JOURNAL  
*of Italian  
Studies*

**dispositio**

**Revista Hispánica de Semiótica Literaria**

*Subscription, Manuscripts and Information:*

*Dispositio*

Department of Romance Languages

University of Michigan

Ann Arbor, Michigan 48109



# RASSEGNA IBERISTICA

SILVANA SERAFIN

**"COMENTARIOS REALES": DUE MONDI A CONFRONTO**

GIUSEPPE BELLINI

**NERUDA E LE CITTÀ DEL MONDO: TRA REALTÀ E UTOPIA**

EMILIA PERASSI

**DON JUAN A BUENOS AIRES.**

**IL DESTINO TRAGICO DEGLI EROI.**

**INTORNO AD UN RACCONTO DI LEOPOLDO LUGONES**

I. Bosque, *Las categorías gramaticales* (R. Lenarduzzi); L. Minervini, *Testi giudeospagnoli medievali* (T. M. Rossi); L. Treves Alcalay, *Sefarad* (T. M. Rossi); L. Imperiale, *El contexto dramático de "La lozana andalusá"* (F. Meregalli); Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, ed. e introd. di M. T. Cattaneo (E. Pittarello); P. Werle, *El Héroe. Zur Ethik des Baltasar Gracián* (F. Gambin); *La primera versión de "La vida es sueño de Calderón"*, ed. crit., introd. y notas de J. M. Ruano de la Haza (F. Meregalli); I. de Luzán, *Obras raras y desconocidas*, ed., estudio y notas de G. Carnero (G. Stiffoni); L. Silvestri, *Falsi e prove d'autore: le leggende di Bécquer* (A. Scarsella); C. Ruiz Arias, *Dolores medio* (E. Panizza); J. Marías, *Corazón tan blanco* (E. Pittarello).

J. Gil, *Miti e utopie della scoperta, Oceano Pacifico: l'epopea dei navigatori* (G. Bellini); L. Cardoza, *Miguel Angel Asturias, casi novela* (J. Mejía); P. Neruda, *Geografia infruttuosa* (G. Bellini); H. Aridijis, *1492: vita e tempi di Juan Cabezón di Castiglia* (G. Bellini).

V. Spinelli e M. Casasanta, *Dizionario completo italiano-portoghese (brasiliano) e portoghese (brasiliano)-italiano* (G. Meo Zilio); "DEDALUS", *Rev. Port. de literatura comparada* (P. Mildonian); AA. VV., *Surrealismo/Abjeccionismo* (A. J. Castanho); P. Laranjeira, *De letra em riste. Identidade, autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe* (M. G. Simões); A. B. Baptista, *Em nome do apelo do nome* (R. Vecchi).

BIBLIOGRAFIA DI FRANCO MEREGALLI: AGGIORNAMENTO

BULZONI EDITORE

## «RASSEGNA IBERISTICA»

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

*Direttori:*

Franco Meregalli  
Giuseppe Bellini

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

*Segretaria di redazione:* Silvana Serafin

*Diffusione:* Susanna Regazzoni

Col contributo  
del Consiglio Nazionale delle Ricerche

*La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione*

*Redazione:* Dipartimento di Iberistica — Facoltà di Lingue e Letterature Straniere — Università degli Studi — S. Marco 3417 — 30124 Venezia.  
Fax 041-5298427

ISBN 88-7119-557-4

Copyright © 1992 Bulzoni editore

Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma

Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

Finito di stampare nel mese di Dicembre 1992