

RASSEGNA IBERISTICA

48
1993

- Giuseppe Bellini, *L'Asia tra Spagna e Ispanoamerica: secoli XV-XIX*..... Pag. 3
- Giovanni Meo Zilio, *Gesto histórico y gesto poetizado en Rolina Ipuche Riva* . 19
- Aldo Albónico, *Cortés uxoricida e i suoi fantasmi: Vicente Leñero rivisita la conquista*..... 35
- F. Matte Bon, *Gramática comunicativa del español* (R. Lenarduzzi), p. 43; S. Sañé-G. Schepisi, *Falsos amigos al acebo. Dizionario di false analogie e ambigue affinità* (R. Lenarduzzi), p. 45; C. Fisas, *Palabras que tienen historia* (T.M. Rossi), p. 48; J. Lozano, *Il discorso storico* (E. Pittarello), p. 49; AA.VV., *L'Autoportrait en Espagne* (L. Silvestri), p. 51; I. Fernández-Ordóñez, *Las "Estorias" de Alfonso el Sabio* (D. Ferro), p. 54; J. Ruiz, Arcipreste de Hita, *El libro de buen amor*, ed. de A. Blecua (M. Ciceri), p. 56; P. Dioscórides Anazarbeo, *Acerca de la materia médica medicinal y de los venenos mortíferos* (M.S. Quifet), p. 58; A. Hamilton, *Heresy and Mysticism in Sixteen-Century Spain, The Alumbrados* (F. Meregalli), p. 59; M. de Unamuno, *Epistolario inédito*, ed. de L. Robles (F. Meregalli), p. 61.
- AA.VV., *Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere* (G. Bellini), p. 64; J.J. Arreola, *Confabulario*, R. Castellanos, *Bahín-Canán*, A. Mastretta, *Donne dagli occhi grandi*, J.E. Pacheco, *Le battaglie nel deserto*, E. Poniatowska, *Fino al giorno del Giudizio* (G. Bellini), p. 69; L. Sepúlveda, *El viejo que leía novelas de amor* (S. Regazzoni), p. 71.
- A.A. G. Rodrigues, *A tradução em Portugal, Tentativa de resenba cronológica das traduções impressas em língua portuguesa excluido o Brasil de 1495 a 1950* (G. Tonini), p. 73; J. Saramago, *Il Vangelo secondo Gesù* (A.J. Castanho), p. 76; I. Calvino, *Seis propostas para o próximo milénio* (S. Bagno), p. 81; *Dez Poetas Italianos Contemporâneos* a cura di A. Martins (M.G. Simões), p. 83; A.L. Cervo, *As relações históricas entre o Brasil e a Itália* (S. Castro), p. 85; F.F. Hardman, *Trem fantasma. A Modernidade na selva* (R. Vecchi), p. 87.

GIUSEPPE BELLINI

L'ASIA TRA SPAGNA E ISPANOAMERICA: SECOLI XV-XIX

1 – Nella poesia ispano-americana l'Asia è stata presente, fin dalle sue origini, in autori della prima epoca coloniale. La suggestione veniva dalla Spagna, e in genere dall'Europa, soprattutto mediterranea, dove viva era stata sempre la curiosità per le cose asiatiche, fin dai tempi di Marco Polo, che col *Milione* aveva contribuito non poco alla diffusione del meraviglioso. Basterà ricordare, tra i molti passi suggestivi, la descrizione della "Gran China", un'estensione immensa, giorni e giorni di cammino, paraggi insicuri per la presenza di "molti rei uomini che rubano", ma in prospettiva "bella riviera".

"e quivi hae francolini, pappagalli e altri uccelli divisati da' nostri. Passate due giornate è lo mare oceano, e in sulla riva è una città con porto c'ha nome Cormos. E quivi vengono d'India per navi tutte spezierie e drappi d'oro e leofanti e altre mercatanzie assai; e quindi le portano i mercatanti per tutto il mondo. Questa è terra di grande mercatanzia: sotto di sé ha castella e cittadi assai, perché ella è capo della provincia. [...]"¹.

O la descrizione dell'isola di Zipagu, il Giappone, straordinariamente abbondante d'oro:

"Zipagu è una isola in levante, ch'è nell'alto mare mille cinquecento miglia. L'isola è molto grande, le genti sono bianche, di bella maniera e belle; e la gente è idola, e non ricevono signoria da neuno, se no' da loro medesimi. Qui si truova l'oro, però n'hanno assai, niuno uomo non vi va, e niuno mercatante non leva di questo oro, perciò n'hanno egliono cotanto. E il palagio del signore dell'isola è molto grande, ed è coperto d'oro, come si cuoprano di qua le chiese di piombo. E tutto lo spazzo delle camere è coperto d'oro, ed è vi alto ben due dita; e tutte le finestre e mura e ogni cosa e anche le sale sono coperte d'oro; e non si potrebbe dire la sua valuta. Egli hanno perle assai, e sono rosse e tonde e

¹ M. Polo, *Il Milione*, Milano, Rizzoli, 1982 (3^a ed.), p. 128.

grosse, e sono più care che le bianche [...] e non si potrebbe contare la ricchezza di questa isola [...]”².

Sembra di leggere una pagina del *Diario* di Cristoforo Colombo, assistere al sorgere del mito americano dell’El Dorado o della Città dei Cesari.

Ma l’Oriente era di casa nel Mediterraneo. Venezia e Genova si erano incaricate, dai tempi dell’Impero di Bisanzio, di renderlo concreto, con i loro traffici e la presenza materiale in Grecia, nel Dodecanneso, a Cipro, in Siria, sulle coste della Turchia, soprattutto a Costantinopoli, ma anche a Trebisonda, sul Mar Nero, una delle tappe d’obbligo sulla Via della seta.

La Spagna, più lontana e più chiusa, quindi, nei confronti del mondo asiatico, ci offre, nel secolo XV, la storia diaristica de *La embajada a Tamerlán*, redatta, a quanto sembra, da Ruy González de Clavijo, “Camarero” del re Enrico III di Castiglia, “El Doliente”. È il primo scritto che si conosca, in cui l’Asia fa la sua comparsa.

La missione di Clavijo, partito con frate Alonso Páez de Santa María, “Maestro en Santa Teología”, e Gómez de Salazar, guardia del re, era, in realtà, la seconda inviata dal re di Castiglia. Essa si compiva come una restituzione di cortesia a Tamurbec, ossia a Tamerlano, che aveva inviato precedentemente lettere e doni al sovrano di Castiglia, per mezzo di un suo ambasciatore, Mohamad Alcaquí, ora accompagnatore, al ritorno, dell’ambasciata castigliana.

Tra i doni che Alcaquí aveva recato al sovrano figuravano addirittura alcune belle prede della guerra contro il turco Bayazet, sconfitto da Tamerlano, nel 1402, nella battaglia di Agora: “dos damas hermanas – informa Gonzalo Argote de Molina, editore del testo, nel 1582, a Siviglia –, ganadas del despojo de la batalla del Turco, que en Castilla se llamaron Doña Angelina de Grecia y Doña María Gómez”³, una volta maritate.

A Doña Angelina dedicava suoi versi Micer Francisco Imperial celebrandone la bellezza e li riprendeva nella sua edizione del testo Argote de Molina:

Gran sosiego y mansedumbre,
hermosura y dulce aire,
honestad y sin costumbre
de apostura y mal vexaire,
de las partidas del Cayre
vi traer al Rey de España
con altura muy extraña
delicada y buen donaire.

² *Ibid.*, pp. 364-365.

³ R. González de Clavijo, *Embajada a Tamorlán*, Madrid, Miraguano, 1984, p. 18.

Ora sea Tartara o Griega,
en quanto la pude ver,
su disposición no niega
grandioso nombre ser,
que debe sin duda ser
mujer de alta nación,
puesta en gran tribulación,
depuesta de gran poder.

.....

Il poeta si fa partecipe, poi della triste situazione della donna, lontana dalla patria e dai suoi.

Tornando all'ambasciata di Ruy González de Clavijo, essa si realizzò tra il 1403 e il 1406. La spedizione partì dal porto di Santa María, presso Cadice, il 21 maggio 1403 e giunse alla fine a Samarcanda, da dove fece ritorno a San Lúcar, e di qui si diresse ad Alcalá de Henares, dove stava in quel momento la corte. "Laus Deo" scrive il Clavijo alla fine del suo scritto, e giustificatamente doveva essere felice, il viaggiatore, di aver rimesso piede sulla terra patria, dopo tante avventure e pericoli.

Pur nel ritmo faticoso della sua prosa *La Embajada a Tamerlán* ha un suo incanto; vi compaiono paesaggi influenzati sicuramente dalle letture bibliche e classiche, precorrendo altri simili che la cronachistica delle Indie ci riproporrà abbondanti. Si veda l'allusione all'Eufrate, interpretato come "uno de los ríos que salen del Paraíso" (ivi, p. 117); Colombo dirà la stessa cosa dell'Orinoco.

Nel diario dell'ambasciatore castigliano compaiono anche riferimenti alle Amazzoni: a quindici "jornadas" da Samarcanda, "hacia la tierra del Catay, hay una tierra donde fueron las Amazonas", che ancora hanno per costume di "no tener hombre consigo", ma si accoppiano solo per avere femmine, mentre i maschi li lasciano ai loro padri occasionali⁴.

In America il mito, come sappiamo, era destinato a rinverdire. Colombo individuerà la residenza delle donne guerriere in un'isola dei Caraibi; più tardi la sede sarà spostata, dalla fantasia, nel Nuovo Mondo, posta sulle rive del gran fiume brasiliano poi chiamato delle Amazzoni.

Il viaggio di Clavijo e dei suoi compagni si svolge, sappiamo da lui, attraverso molte difficoltà, ma il ritorno è assai rapido: poche pagine nel testo sono dedicate alle peripezie da Samarcanda alla Spagna, che pure furono molte. Ciò che qui interessa sottolineare, tuttavia, è l'immagine esaltante dell'Asia che si diffonde attraverso le sue pagine, con paragoni continui, come faranno i croni-

⁴ *Ibid.*, p. 224.

sti delle Indie, con la realtà ispanica. Samarcanda, ad esempio, è rapportata a Siviglia, per accentuarne lo splendore:

“La ciudad de Samarcante está asentada en un llano y es cercada de un muro de tierra, y de cavas muy hondas, y es poco más grande que la ciudad de Sevilla; pero de fuera de la ciudad hay muy gran pueblo de casas, que son ayuntadas como barrios en muchas partes: ca la ciudad es toda en derredor cercada de muchas huertas y viñas, y duran estas huertas en lugar legua y media, y lugar dos leguas, y la ciudad en medio, y entre estas huertas hay calles y plazas muy pobladas, ca vive mucha gente, y venden pan y carne, y otras muchas cosas, así que lo que es poblado de fuera de los muros, es muy mayor pueblo que lo que es cercado. Y entre estas huertas que de fuera de la ciudad son, están las grandes y honradas casas, y el Señor allí tenía los sus palacios y cavas honradas. Otrosí los Grandes hombres de la ciudad las sus estanzas y casas entre estas huertas las tenían, y tantas son estas huertas y viñas y cerca de la ciudad, que cuando hombre llega a la ciudad no parece si no una montaña de muy altos árboles, y la ciudad asentada en medio: y por la ciudad, y por entre estas dichas huertas, iban muchas acequias de agua, y entre estas huertas había muchos melonares y algodones, y los melones de esta tierra son muchos y buenos, y por Navidad hay tantos melones y uvas, que es maravilla; [...] y fuera de la ciudad hay grandes llanuras, en que hay muchas aldeas y muy pobladas [...]. Y es tierra muy abastada de todas las cosas, así de pan, como de vino y de carnes, frutas y aves, y los carneros son muy grandes, y han las colas grandes, y carneros hay que han la cola tan grande como veinte libras, quanto un hombre ha que tener en la mano: [...]. Y tan gruesa y abastada es esta dicha ciudad y su tierra, que es maravilla: [...]. Y el bastimento de esta tierra no es solamente de viandas, mas de paños de seda setunis y camocanes y cendales y forraduras de peñas y seda, y tinturas y especería, y colores de oro y de azul, y de otras maneras. Por lo cual el Señor había tan gran voluntad de ennoblecer esta ciudad ca en cuantas tierras él fue y conquistó, de tantas hizo llevar gente que poblasen esta ciudad, y en su tierra, señaladamente de maestros de todas artes. [...]”⁵.

Osservatore attento il Clavijo, appare certamente “deslumbrado” dalla ricchezza dell’Oriente.

Trascorrono pochi decenni, e sotto il re Juan II di Castiglia, un nobile al suo servizio, Pero Tafur, intraprende un lungo viaggio per conoscere il mondo, mediterraneo, asiatico e del nord europeo, fornito di abbondanti mezzi economici e di efficaci lettere commendatizie del sovrano per re e imperatori. Nel suo viaggio, che dura dal 1435 al 1439, Tafur resterà colpito da molte cose: come la

⁵ *Ibid.*, pp. 218-220.

poca affidabilità dei genovesi nell'onorare le lettere di cambio, di fronte all'immediatezza dei veneziani; la singolare bellezza di Venezia e la rapidità con cui ad ogni ora del giorno giungono alla Serenissima tutte le informazioni dal mondo; la bellezza di Bruges e la grandezza del porto di Anversa. Il viaggiatore, uomo colto e intelligente, penetrerà efficacemente anche il mondo germanico e, lui nobile, si sentirà esaltato a contatto dell'Imperatore d'Austria, che lo riceve con grandi onori, ma non mancherà di porre in rilievo, con la bellezza delle città, la poca affidabilità delle strade nordiche, insidiate da nobili predatori squattrinati, la povertà, in sostanza, dello "splendore" imperiale».

Il ritorno in Italia tornerà ad aprirgli il cuore a una visione più riposata e felice del mondo.

Passato in Terra Santa, Pero Tafur avrà avventure molteplici. Nella Turchia europea, poi, sarà ricevuto con deferenza dal Gran Turco, inavvicinabile signore di Costantinopoli, la cui nobiltà di tratto, il valore, lo sfarzo della corte, il visitatore straniero sottolineerà positivamente.

A Babilonia – Il Cairo –, il nobile castigliano incontrerà inaspettatamente il veneziano Niccolò de Conti, di ritorno dall'Asia interna, a capo di una favolosa carovana. Ciò ecciterà la fantasia del viaggiatore, ma il Conti lo scoraggerà dal recarsi in India, terra di molti pericoli, dove si mangia e si beve troppo diversamente dalla Spagna, mancante, inoltre, dei veri incentivi del meraviglioso e del deforme, che tanto interessavano Tafur, in questo uomo del Medio Evo⁶.

Insomma, meraviglie e mostruosità in quelle regioni

“non son tales para aver plazer con ellas; pues ver montones de oro é de perlas é de piedras, ¿qué aprovechan, pues bestias las traen? E tantas e tales cosas me dixo – scrive Tafur –, é à la fin concluyó, que si yo non pasava volando imposible era llegar allá; é yo vi bien que grande amor é buena humanitat de la naturaleza le movió à me consejar, é aún porque bien paresçia verdat lo que dizia mudé mi propósito é bolvimos à Santa Catalina; [...]”⁷.

E tuttavia non bisogna trascurare il fatto che in Niccolò de' Conti, Pero Tafur aveva trovato modo di soddisfare la sua sete di conoscenza del mondo asiatico. Il veneziano, col suo racconto, lo aveva immesso efficacemente nel meraviglioso, con rapimento totale dell'interessato ascoltatore, il quale dichiara nel suo testo: “E en aquel camino non fazía otra cosa salvo saver dél el fecho de la India; é muchas cosas me dió por escripto de su mano”.

⁶ P. Tafur, *Andanças é viajes por diversas partes del mundo avidos*, a cura di G. Bellini, Roma, Bulzoni Editore, 1986, p. 98.

⁷ Cfr. *ibid.*

Gli argomenti furono diversi, tra essi il fantomatico Prete Gianni e il suo regno. Ma, soprattutto, la curiosità di Tafur si rivolgeva al favoloso terrifico. Al Conti chiedeva, infatti, notizie sui mangiatori di carne umana; sui riti indiani relativi ai roghi dei defunti, sopra i quali si diceva venisse immolata la moglie; se esistevano veramente esseri deformati, “onbres de un pié o de un ojo, o tan pequeños como un cobdo o tan altos como una lança”, avendone risposta negativa: “dize que non sintió nada de todas estas cosas, pero que bestias vido de extrañas figuras”, come un elefante “blanco como nieve”, onorato come dio, un asino “poco mayor que un podenco é de quantas colores se podíen dezir”, molti unicorni “é muchas animalias que sería largo de escrever; [...]”⁸.

Sono quindici giorni di faticoso cammino, ma il nobile castigliano è contento, e qui, per la sua curiosità, è certamente uomo rinascimentale: “con el sabor de oyr tan buenas cosas como dizíe Nicoló de Conto – confessa –, ya non sintía el trabajo”⁹.

L'attrazione del mondo asiatico si esercita anche, sia pure limitatamente alla Turchia, nel *Viaje* a quella terra, terminato nella sua stesura nel 1557 e attribuito da alcuni a Cristóbal de Villalón, ma con poche prove convincenti, da altri, come Marcel Bataillon, al dottor Andrés de Laguna¹⁰.

E tuttavia, il Villalón, presentando nel *Crotalón* il gigantesco, insanguinato serpente turco, vinto dal leone incoronato di Castiglia¹¹, parlava di Gange e di Indo, riferimenti geografici certamente vaghi, posti di moda, con ogni probabilità, dalla letteratura gesuitica, trattante delle imprese di evangelizzazione nell'Asia e dei numerosi martiri, soprattutto del Giappone.

È importante sottolineare, comunque, nel *Viaje de Turquía*, la novità dell'atteggiamento ispanico verso i Turchi, identificati fino al momento con la ne-

⁸ *Ibid.*, pp. 106-107.

⁹ *Ibid.*, p. 111. Intorno a Pero Tafur, etc., cfr. tra altri studi: G. Bellini, *Los turcos en las crónicas españolas de viajes de los siglos XV y XVI*, “Quaderni di Letterature Iberiche e Ibero-americane”, 3 (Milano), 1985; Id., *Pero Tafur tra Medioevo e Rinascimento*, in P. Tafur, *op. cit.*; A. Mas, *Les Turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1967, I vol.; F. Meregalli, *Cronisti e Viaggiatori castigliani del Quattrocento*, Milano/Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1957; F. López Estrada, *Presentación bibliográfica*, in *Andanças é Viajes de un hidalgo espanol, Pero Tafur (1436-1439)*, Barcelona, Ediciones El Albir S.A., 1982.

¹⁰ Cfr. Intorno al *Viaje de Turquía* i numerosi studi di M. Bataillon, tra essi: *Erasme et l'Espagne*, Paris 1937; *Andrés Laguna auteur du “Viaje de Turquía” à la lumière de recherches recentes*, “Bulletin Hispanique”, LVIII, 2, 1956; *Le Docteur Laguna auteur du “Voyage de Turquie”*, Paris, Editions Espagnoles, 1958. Cfr. anche, di F. Meregalli, oltre al libro cit.: *Partes inéditas y perdidas del “Viaje de Turquía”*, “Boletín de la Real Academia Española”, LIV, 1974; *L'Italia nel “Viaje de Turquía”*, “Annali di Ca' Foscari”, XIII, 2, 1974; *Venezia en las letras hispánicas*, “Rassegna Iberistica”, 5, 1979.

¹¹ C. de Villalón, *El Crotalón*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1942, pp. 198-199.

gatività diabolica. La vittoria cristiana nella battaglia navale di Lepanto, nel 1571, aveva posto argine alla pericolosità ottomana, restituendo tranquillità agli stati del Mediterraneo. Il “Gran Bastardo” di Carlo V, don Juan de Austria, eroe del momento, si può dire che avesse “umanizzato” il nemico, dimostrando la sua vulnerabilità.

L'autore del *Viaje de Turquía*, opera di un erasmista, secondo Bataillon¹², sa distinguere, giudicare con imparzialità, vedere la positività anche del nemico, al disopra della diversità di storia e di religione, fino ad affermare che nel giorno del Giudizio finale tutti i buoni, senza distinzione di nazionalità né di religione, saranno premiati:

“Todos los que de éstos – ebrei, cristiani, musulmani – habrán hecho buenas obras ternán buen refrigerio debaxo la sombra de sus estandartes, y los que no, será tanto el calor que habrá a quel día, que se ahogarán dél; no se conocerán los moros de los cristianos ni judíos que han echo bien, porque todos ternán una misma cara de divinidad. Y los que han hecho mal, todos se conoceran. A las ánimas que entrarán en el paraíso dará Dios gentiles aposentos y muy espaciosos, y habrá muchos rayos del sol sobre los quales cabalgarán para andar ruando por el çielo sin cansarse y comerán mucha fruta del paraíso, y en comiendo un fruto hará Dios dos, y beberán para matar la sed unas aguas dulzes como azúcar y cristalinas, con las quales les crescerán la vista y el entendimiento, y verán de un polo a otro”¹³.

Il mondo asiatico, nella sua più vicina e temibile presenza, non era più così terribile. Il ridimensionamento turco dava spazio ancora maggiore alla suggestione dell'Asia, di un Oriente favoloso, splendente d'oro per l'immaginazione occidentale. Né si dimentichi l'opera del gesuita Padre Atanasio Kircher, venuto dall'Oriente a Roma con un'infinità di oggetti orientali. Scriveva il 18 marzo 1634, a Galileo, Raffaello Magiotti, ricorda Valerio Rivosecchi:

“Di nuovo vi è in Roma un Gesuita, stato gran tempo in Oriente, il quale oltre a possedere 12 lingue, buona geometria ecc., ha seco di gran belle cose, e fra l'altre una radica, quale si volta secondo il sole, e serve per horiolo perfettissimo [...]. Ha portato gran copia di manoscritti arabici e caldei, con una copiosa esposizione di ieroglifici, e promette esporre tutto quello si contiene nella guglia del Popolo, quale afferma esser stata lavorata prima che fosse al mondo Abramo, e dice contenersi in quelli scritti gran segreti et historie”¹⁴.

¹² M. Bataillon, *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950 (2ª ed.), II, p. 295.

¹³ C. de Villalón, *Viaje a Turquía*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 394.

¹⁴ V. Rivosecchi, *Esotismo in Roma Barocca. Studi sul Padre Kircher*, Roma, Bulzoni Editore, 1982, p. 49.

Commenta il citato Rivosecchi: “Così circondato da un alone di magia e preannunziando strabilianti scoperte, il gesuita tedesco Atanasio Kircher fece il suo primo ingresso a Roma”¹⁵.

Ma di importanza eccezionale furono il Museo di arti e scienze che il Kircher montò a Roma, al Collegio Romano, ricchissimo di reperti egizi e orientali, le opere in cui presentava e reinventava le “meraviglie dell’antico Oriente”, influenzando direttamente architetti come il Bernini.

Uno dei “grandi artefici della *imago mundi* del Seicento Romano”, l’ha definito Argan¹⁶. Irradiando dalla città pontificia un Oriente librato tra scienza, gioco e magia, di obelischi e di piramidi, l’influenza del Kircher in Europa fu grande, soprattutto in quella cattolica, quindi in Spagna, dove l’immagine dell’Oriente si modellò in buona parte sui suoi dati e sulla sua immaginazione.

Ma non si dimentichi neppure quanta parte avevano avuto nella diffusione delle cose orientali la presenza portoghese in Asia, le imprese dei frati e dei gesuiti, diffusori della fede fin nel lontano Giappone, con i numerosi mártiri, le cui vicende, certo, dovevano incidere nella sensibilità cattolica un’immagine barbara dell’“Estremo Oriente”, ma non tale da eliminare la suggestione di un affermato alone di mistero e di splendore, che continuava ad esercitare il suo irresistibile richiamo, come avviene per tutto ciò di cui si è sentito a lungo favoleggiare e di cui giungono testimonianze contraddittorie, ma soprattutto splendenti di ricchezza e di abbondanza. L’iperbolico era di casa nelle descrizioni dei viaggiatori.

La Chiesa stessa metteva davanti agli occhi dei popoli la sua pompa tutta orientale, né erano da meno le monarchie. L’oro luccicava da ogni parte, le stoffe erano lavorate e sfarzose, le architetture nuove ed ardite. Archi sovraccarichi di ornato e di simbologia venivano elevati per celebrare grandi avvenimenti e potenti, e in essi si richiamava insistentemente la mitologia, ma insieme un mondo lontano, che aveva del classico e dell’orientale al tempo stesso.

Più che della dotta Atene, esercitavano suggestione lo splendore di Bisanzio, il richiamo di Gerusalemme, città sacra, ma in terra d’Oriente, e al tempo stesso una favolosa Babilonia, una mai vista Calicut, Samarcanda, Trebisonda, la cui fama avevano diffuso i genovesi presenti con i loro commerci, una Persia di ricchezze inimmaginabili, di costumi che la fantasia si sforzava di concretizzare senza riuscirvi, ma anche di donne velate, misteriose e bellissime.

Un mondo che nella fantasia dei più continuava ad identificarsi con il Paradiso, ma un Paradiso di godimenti profani, non certo come l’aveva inteso, sul finire del Quattrocento, Cristoforo Colombo, convinto di averlo raggiunto egli stesso,

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibid.*, p. 7.

per la via d'occidente, nella Tierra de Gracia, di fronte allo spettacolo dell'Orinoco, fiume immenso¹⁷. Se la tradizione medievale poneva il Paradiso in Asia, nella Mesopotamia, ma in realtà senza confini geografici certi, ben poteva essere lo stesso che nella "sua" Asia il genovese credeva di aver raggiunto.

L'atmosfera orientale dilagava, quindi, per l'Europa, nel secolo XVII, e dilagava per la Spagna, nell'architettura, nel teatro e anche nella poesia. Non dimentichiamo temi come *La hija del aire*, di Calderón de la Barca. Ma figure orientali, specie femminili, come Cleopatra e Semiramide, erano di casa, come lo era la visione degli splendidi giardini pensili di Babilonia. Venivano avanti dalla storia romana e dalla Bibbia.

Balbuena nella *Grandeza Mexicana*, parlerà di "huertos pensiles"¹⁸ e per descrivere la bellezza della capitale della Nueva España, il "paraíso mexicano", dove "Su asiento y corte la frescura ha puesto"¹⁹, richiamerà non solamente Venezia e Milano, ma tutta una geografia efficacemente simbolica dell'Oriente fastoso: la Siria, Ormuz, Macao, il Malabar, la Persia, la Cina, Giava...²⁰.

Ben prima di lui, in Spagna, altri non erano rimasti indifferenti alla suggestione dell'Oriente, dell'Asia. Tra i molti, Fray Luis de León, nel Rinascimento, e nel Barocco Góngora e Quevedo. Il frate, con intenzione ben chiara di incitamento alla moderazione, aveva dichiarato come non lo richiamasse la vela portoghese, né la ricchezza dell'India, poiché nulla di tutto questo poteva dare tranquillità all'animo. Scrive all'amico Felipe Ruíz de la Torre, in "De la avaricia":

En vano el mar fatiga
la vela portuguesa, que ni el seno
de Persia ni la amiga
Moluca de árbol bueno,
que pueda hacer un ánimo sereno.

No da reposo al pecho,
Felipe, ni la India, ni la rara
esmeralda provecho;
que más tuerce la cara
cuanto posee más el alma avara.

Góngora avrà presente l'Oriente nell'esuberanza delle *Soledades* e nel *Polifemo*, in modo particolare. Il mondo di acque e di verde ripete, in sostanza, un Paradiso che riecheggia sia il mondo classico che quello orientale. Le piramidi sono

¹⁷ Cfr. il *Diario del tercer viaje*, in C. Colón, *Textos y documentos completos*. Prólogo y notas de C. Valera, Madrid, Alianza Editorial, 1984 (2ª ed.).

¹⁸ Cfr. il Canto VI della *Grandeza Mexicana*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibid.*, Canto III.

ben presenti. La “estación florida” sulla quale si apre la *Soledad primera*, irradia una luce che è certamente d’Oriente, un Oriente sognato. Le perle, gli ori e gli smalti di cui abbonda l’arte barocca, sono segno tangibile di un’Asia favolosa, che le stesse ricchezze dell’America non riusciranno a far dimenticare.

Anche Quevedo, così preoccupato cantore della morte, quando tratta d’amore pensa alle luci dell’Oriente. Lo si vede nel sonetto “Amor que de una sola vista nace, vive, crece y se perpetúa”; negli occhi della donna, afferma, ha visto l’Oriente, una visione esaltante di luce, quale più non è possibile dimenticare:

Basta ver una vez grande hermosura;
que, una vez vista, eternamente enciende,
y en l’alma impresa eternamente dura.

Llama que a la inmortal vida trasciende,
ni teme con el cuerpo sepultura,
ni el tiempo la marchita ni la ofende.

Ma non dimentichiamo la “familia de oro ardiente”, i capelli di Lisi, del sonetto di Quevedo intitolato, precisamente, “Retrato de Lisi que traía en una sortija”, dove pure è menzionato l’Oriente, allorché il poeta afferma di recare nel ritratto che della donna ha sull’anello, di nascosto del cielo e dell’Oriente, “día de luz y parto mejorado”, vale a dire qualche cosa di più bello che non le stelle e ciò che l’Oriente rappresenta di solare, di splendente.

Nell’America coloniale Sor Juana Inés de la Cruz appare sensibile alla suggestione dell’Oriente, soprattutto nel *Primero Sueño*. Suoi maestri furono certamente la Sacra Scrittura, Góngora e una vasta mitologia classica. Anche nel suo teatro la suora richiama il mondo asiatico, ad esempio quando tratta l’argomento biblico di Giuseppe, in *El cetro de José*. Ma il *Sueño* si apre significativamente su figure simboliche di piramidi e di obelischi, nella presentazione dell’avanzare minaccioso delle tenebre notturne, vanamente tese a impadronirsi per sempre del cielo:

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las Estrellas;

.....

Sor Juana ricorrerà anche a una geografia orientale, sempre in funzione di simbolo, e sicuramente attinta di seconda mano. Richiamerà Tíbar e Ofir, luoghi di favolosa ricchezza, per esaltare, ad esempio, la bellezza dell’amica viceregina, contessa di Paredes, nel famoso “Romance endecasílabo” che le dedica, il “Bósforo”, ad indicare la “estrechez” della sua “cintura”, i “Dátiles” per le dita.

Più di ogni altro riferimento vale, comunque, il *Primero Sueño* nel suo finale, dove la suora descrive l'apoteosico giungere del Sole, al "dimidiar" della notte, con la vittoria della luce sulle tenebre. Un trionfo di luce tutto orientale, il cui più immediato e concreto punto di riferimento potrebbe essere l'Ostensorio barocco, o un reliquiario, con la profusione caratteristica di raggi d'oro. La luce solare inonda improvvisamente il poema e tutto l'universo, trasformando in sconfitta la creduta vittoria delle tenebre. Ma l'avvento vittorioso della luce è anche la sconfitta della conoscenza, della possibilità umana di attingere i segreti di Dio, e la conferma della potenza del Creatore:

Llegó, en efecto, el Sol cerrando el giro
que esculpió de oro sobre azul zafiro:
de mil multiplicados
mil veces puntos, flujos mil dorados
– líneas, digo, de luz clara – salían
de su circunferencia luminosa,
pautando al Cielo la cerúlea plana;
y a la que antes funesta fue tirana
de su imperio, atropadas embestían:
que sin concierto huyendo presurosa
– en sus mismos horrores tropezando –
su sombra iba pisando,
y llegar al Ocaso pretendía
con el (sin orden ya) desbaratado
ejército de sombras, acosado
de la luz que al alcance le seguía.

Consiguió, al fin, la vista del Ocaso
el fugitivo paso,
y – en su mismo despeño recobrada
esforzando el aliento en la ruina –
en la mitad del globo que ha dejado
el Sol desamparada,
segunda vez rebelde determina
mirarse coronada,
mientras nuestro Hemisferio la dorada
ilustraba del Sol madeja hermosa,
qué con luz judiciosa
de orden distributivo, repartiendo
a las cosas visibles sus colores
iba, y restituyendo
entera a los sentidos exteriores
su operación, quedando a luz más cierta
el Mundo iluminado, y yo despierta²¹.

²¹ Cfr. in *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz: Lírica personal*, etc., edizione critica di A. Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, I.

Bisognerà arrivare alla fine del secolo XIX, all'avvento, cioè, del Modernismo, per ritrovare una presenza dell'Asia e dell'Oriente nella letteratura ispano-americana. Essa verrà per influenza della poesia francese, soprattutto di Théophile Gautier, l'autore di *Emaux et camées*, e dei Goncourt, che diffusero l'esotismo asiatico in Francia, da dove passò in Ispanoamerica, soprattutto nella poesia, ma influenzando anche la prosa.

Nella pluralità delle fonti di ispirazione, nella molteplicità delle tematiche assunte dalle varie culture e letterature, i modernisti, affermando una propria originalità, diedero spazio anche all'esotismo dell'Oriente. Il peruviano Manuel González Prada (1844-1918) – con Martí, Silva, Nájera e Casal uno degli iniziatori del Modernismo –, nella serie prodigiosa delle sue innovazioni metriche, non trascurò l'Oriente, la cui atmosfera, sontuosamente sensuale e raffinata introdusse in alcune delle sue liriche, come in "Cuartetos persas", dove si fonde, nell'evocazione di una donna tutta sensi, la Sacra Scrittura con un Oriente inventato, quale mitica terra dell'amore:

Deja la sombra y paz de tus hogares,
ven al huerto de mirras y azahares.
En medio al arrullar de las palomas,
vivamos el Cantar de los Cantares.

Extiende por mi rostro la red de tus cabellos;
Que brinden, tras la malla del oro enortijado,
tu boca las sonrisas, tus ojos los destellos.

Cuando la amada sobre mí se inclina
y con su fresca boca purpurina
vierte en el fuego de mis labios fuego,
toco la rosa sin temer la espina.

Al poeta non sfugge, con l'assoluto nulla delle cose, l'inconsistenza anche dell'amore, ma per affermare che tuttavia vale la pena di viverlo:

¿Qué la sonrisa de unos labios? Nada.
¿Qué la mirada de unos ojos? Nada.
Mas no se oculta en nada de la Tierra
lo que se encierra en esa noble nada.

Es locura el amor y poco dura;
mas, ¿quién no diera toda la cordura,
quién no cambiara mil eternidades
por ese breve instante de locura?

Attratto dall'esotismo dell'Oriente, di un Oriente in cui sembrano fondersi tutte le regioni misteriose dei continenti sconosciuti, Rubén Darío (1867-1916)

canterà come in delirio la donna e l'amore. In "Divagación", di *Prosas profanas*, mescolando regioni reinventate, Roma, la Francia, la Grecia, l'Oriente, esprimerà, sull'orma di Gautier, la sua inclinazione per gli amori esotici, per la sontuosità dei tessuti, i simboli dell'Oriente e i poeti, per favolose regioni, come il Giappone, e per città come Kioto, solo udite menzionare, e rese attraenti solo perché filtrate attraverso la sensibilità francese:

.....
Como rosa de Oriente me fascinas:
me deleitan la seda, el oro, el raso.
Gautier adoraba a las princesas chinas.

¡Oh bello amor de mil genuflexiones:
torre de kaolín, pies imposibles,
tazas de té, tortugas y dragones,
y verdes arrozales apacibles!

Amame en chino, en el sonoro chino
de Li-Tai-Pe. Yo igualaré a los sabios
poetas que interpretan el destino;
madrigalizaré junto a tus labios.

Diré que eres más bella que la luna;
que el tesoro del cielo es menos rico
que el tesoro que vela la importuna
caricia de marfil de tu abanico.

Nel rapito trasporto, che dà luogo a questi raffinati accenti, Darío invoca gli amori più caratteristicamente esotici, anche quello giapponese, che prende corpo in una "princesa/ con las pupilas llenas de visiones", quello hindú, "que alza sus llamas / en la visión suprema de los mitos", e quello negro, tra il sacro e il profano, personificato in una "negra que haga brotar bajo su planta / la rosa y la cicuta del reposo". Un

Amor, en fin, que todo diga y cante,
amor que encante y deje sorprendida
a la serpiente de ojos de diamante
que está enroscada al árbol de la vida.

Di qui, come in un delirio, l'invocazione a una donna che sia "única" e riasuma in sé il mistero e l'attrazione di tutte le donne:

Amame así, fatal, cosmopolita,
universal, inmensa, única, sola
y todas; misteriosa y erudita:
ámame mar y nube, espuma y ola.

Sé mi reina de Saba, mi tesoro;
descansa en mis palacios solitarios.
Duerme. Yo encenderé los incensarios.
Y junto a mi unicornio cuerno de oro,
tendrán rosas y miel tus dromedarios.

Di più profondo significato sarà la nota “Sonatina”, sempre di *Prosas profanas*. Il mondo orientale diviene “problematico”; il fascino dell’esotismo si colora di malinconia, sulla favola della principessa, triste, nonostante la ricchezza di cui è circondata, i mezzi escogitati per farla felice. Favola antica, ma svolta dal poeta con fine sensibilità e musicalità delicata. L’infelicità è in ognuno di noi, ci dice nella sostanza il poeta, né vale distinzione di rango. Ciò che la principessa sogna è una “vaga ilusión”; non tanto si tratta di amore, quanto di libertà, che la sua stessa condizione le nega. Una comprensiva “hada madrina” interviene a consolarla, con la promessa del principe liberatore, ma sembra affermarsi piuttosto l’impossibilità dell’evento. La prigionia è senza soluzione, la tristezza e la malinconia finiranno per consumare la principessa “de los ojos azules”.

Pare di poter cogliere, qui, accenti futuri del più pensoso Darío, quello che canterà la giovinezza “divino tesoro” che se ne va per sempre, che confesserà l’ostinato richiamo dell’amore, nonostante i capelli grigi. Mi riferisco alla “Canción de otoño en primavera”, dove torna a essere la principessa il riferimento, questa volta come fallimento personale:

En vano busqué a la princesa
que estaba triste de esperar.
La vida es dura. Amarga y pesa.
¡Ya no hay princesas que cantar!
mas a pesar del tiempo terco,
mi sed de amor no tiene fin:
con el cabello gris me acerco
a los rosales del jardín...

L’Oriente incomincia a perdere di esteriorità, la superficie diviene profondità. Alle origini, per Darío, era stato soprattutto fonte di esotico “deslumbriamiento” e gli aveva dato modo di costruire pagine preziose, anche nella prosa, come nel racconto “El velo de la reina Mab”, ma gradualmente l’Oriente acquista dimensione, si piega alla problematica del poeta, diviene mezzo per esprimerla.

Non passerà molto e il colombiano Guillermo Valencia si avvarrà dell’elemento orientale, assunto attraverso la storia sacra liberamente interpretata. Il suo Oriente è quello della Nubia e della Palestina, il mondo degli eremiti, il deserto, la lotta tra il bene e il male, pretesto sempre per indagare stati d’animo interiori, per scrutare gli intimi conflitti dell’uomo.

In “Los camellos”, ad esempio, è la pazienza del loro stanco andare, la tristezza dei loro occhi di “zaffiro”, nella quale si specchia quella del poeta. Men-

tre in “Palemón el Estilita”, la lotta è tra la rinuncia e la tentazione, tra il penitente e la bellezza della donna, sempre tentatrice:

era un áspid: amplia túnica de grana
dibujaba las esferas de su seno;
nunca vieran los jardines de Ecbatana
otro talle más airoso, blanco y lleno;
bajo el arco victorioso de las cejas
era un triunfo la pupila quieta y brava,
y, cual conchas sonrosadas, las orejas
se escondían bajo un pelo que temblaba
como oro derretido:
de sus manos, blancas, frescas,
el purísimo diseño
semejaba lotos vivos
de alabastro,
irradiaba toda ella
como un astro;
era un sueño
que vagaba
con la turba adormecida
y cruzaba
– la sandalia al pie ceñida –
cual la muda sombra errante
de una sílfide,
de una sílfide seguida por
su amante.

.....

La descrizione è raffinata, ma certamente carica di sensualità. La tentazione, naturalmente, vince e l'anacoreta finisce per seguire la donna, abbandonando il deserto.

Valencia assume, come si vede, dall'Oriente anche la nota corposa, e alla sensualità sono ispirate varie composizioni nelle quali ricrea un'Arabia di maniera, con le solite danze dei sette veli, come in “La voluptuosa”. Ma il colombiano fu anche un fine traduttore-ricreatore della poesia cinese, in *Catay*, con chiara preferenza per il poeta Li-T'ai-Po.

A una nota delicata indulgerà invece l'argentino Leopoldo Lugones (1874-1938), il quale nel *Romancero* canterà in tre “Kasidas” la bellezza, l'amore e la sua pena – “Y tú aunque tan alto estés / Oh arcángel del esplendor,/ Tengo miedo por mi amor,/ Tengo miedo si la ves!” –, mentre dedicherà all'emiro Emin Arslán, “descendiente de los reyes persas”, un “Romance al Rey de Persia”, di squisita fattura, che, sul tema dell'impossibile canto d'amore, richiama il *Romancero* tradizionale ispanico.

Mondi orientali di maniera evocherà nella sua prima poesia anche il cubano Regino Pedroso, popolati da Califfi, ricchi di sete e di presenze femminili per lo

più discinte o del tutto ignude, come in “El collar de Sherazada”, dove spicca “el orientalismo de su carne desnuda”, o in “Nipona”, evocazione di una raccolta immagine di donna, minuscola come “una muñequita de laca del Japón”, mentre nei sei sonetti de “La ruta de Bagdad” tornano “amores luxuriantes”, e la morte, sempre associata all’amore orientale.

Un atteggiamento, quello del Modernismo, prevalentemente legato all’immagine sensuale della donna e allo sfarzo, ma non privo di motivi più profondi.

Sono, questi, rapidi appunti per un tema suggestivo che riguarda in particolare il mondo ispanoamericano. Nel secolo XX, infatti, poeti come Pablo Neruda, Jorge Carrera Andrade, Octavio Paz, e lo stesso Borges, più o meno direttamente, trarranno dall’Asia motivi profondi che caratterizzeranno, con la maturità problematica, la loro vita e la loro opera. In varie occasioni ne ho trattato²².

²² Cfr., ad esempio, *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX*, New York, Torres, 1976.

GIOVANNI MEO ZILIO

GESTO HISTÓRICO Y GESTO POETIZADO EN ROLINA IPUCHE RIVA ¹

Rolina Ipuche, cuentista uruguaya que yo he tenido la suerte de conocer personalmente en los años '50 cuando ella recién empezaba su vuelo literario, publicó en 1980 un libro (*Memorias para un Retrato*, Montevideo 1982²) doblemente importante por su intrínseco valor literario y porque nos hace conocer, entre otras cosas, ciertos aspectos inéditos de la biografía hogareña de su padre, Pedro Leandro Ipuche (1889-1976), que, a su vez, fue gran escritor y poeta.

En este trabajo no me ocuparé de los valores poéticos del libro, que son muchos y merecen un estudio aparte, sino de una sola (¿la principal?) de sus *constantes* icónicas, la gestualidad, y de los distintos *eidemas* con los que ella suele y logra poetizarla. En efecto, lo que llama la atención del crítico, o, si se quiere, la clave de lectura de su extraordinaria gestualidad, es su continua e intensa poetización, lo cual se explica justamente por tratarse de persona sumamente observadora y, a la vez, poetisa. Pues, no es tanto la variedad de los gestos lo que sorprende (puesto que ella refleja, más que nada, el lenguaje de personajes de origen campesino y, de todos modos, *de tierra adentro*, que, como es sabido, son menos expresivos de los ciudadanos) cuanto la insistencia (la frecuencia y la posición) de los mismos dentro del relato. A lo largo de 250 paginitas del libro (se trata de un libro de bolsillo) he contado un centenar de gestos *sensu lato* (incluyendo los repetidos) entre los cuales predomina el que podemos llamar *gesto poetizado*, en el sentido de que al gesto *histórico* (quiero decir, con eso, el gesto *tout-court*, como se ha transmitido en la tradición local) se le agregan connotaciones *poetizantes* o se lo coloca en contex-

¹ Este trabajo es parte de una investigación más amplia en preparación, sobre el elemento lingüístico-gestual en el dominio hispanófono y portuguesófono que estoy realizando con la contribución del CNR italiano y la colaboración de los investigadores Adelia Lupi y Neuton Bortolotto. Los materiales aquí incluidos han sido adelantados parcialmente en una ponencia ante el Tercer Congreso Internacional del CELCIRP de París "Discurso historiográfico y discurso ficcional en las literaturas del Río de La Plata", Regensburg, 2-5 de julio de 1990.

tos poetizados. Si tenemos en cuenta la extensión del librito, se trata de una cantidad de gestos que me parece extraordinaria².

Veamos, a vuelo de pájaro, los varios tipos de connotación utilizados al respecto por Rolina Ipuche dentro de una sesentena de casos connotados.

Ante todo, hay que distinguir, caso por caso, los gestos que pueden ser poéticos de por sí mismos, dentro de una determinada situación, de los que se poetizan por algo que se les agrega: a) mediante otro(s) gesto(s) que lo(s) acompañan; b) mediante su colocación en (o su asociación con) un determinado contexto fisognómico o ambiental que contribuye a evidenciarlo(s) o caracterizarlo(s); c) mediante determinaciones cualitativas, comparativas, modales, etc.

En lo que respecta a los primeros, que pueden ser objeto de otro análisis debido a los límites materiales de este trabajo, me limito aquí a un ejemplo emblemático:

[Nuestros muertos más queridos] que [...], al dejarnos,
"hacen caer el brazo derecho" (p. 64):

Se trata de un gesto tradicional, *histórico*, que indica el desaliento (cf. la locución *se nos caen los brazos*), poetizado chaplinescamente, vallejianamente, con la connotación de que lo que cae es el brazo derecho, el más válido, el más firme. Agréguese la ambigüedad, la bisemia del gesto mismo que, aquí, puede referirse tanto al desaliento de los muertos que nos dejan cuanto a nuestro desaliento ante los muertos más queridos que nos han dejado.

Entremos ahora, de lleno, en las tres categorías de poetización que he formulado:

I. GESTOS DE SERES HUMANOS

a) *Poetización mediante la agregación de otro gesto de connotación:*

El niño *movía su altiva cabeza de pájaro libre, mirando alternativamente* la mesa cargada de prodigios y al padre que había engolado la voz para disimular su orgullo (p. 87):

Aquí, el gesto principal, el *funcional* a la narración, es el de los ojos, el de mirar alternativamente la mesa y al padre. Se le agrega el del movimiento de la cabeza

² Para un registro general de los gestos uruguayos cf. mi trabajo *El lenguaje de los gestos en el Uruguay*, en "Boletín de Filología" (Santiago de Chile), XII, 1961, pp. 75-163 y *Diccionario de gestos: España e Hispanoamérica*, 2 tomos, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1980-1983.

“altiva”, que no es indispensable funcionalmente pero que le permite a la A. connotar el primero, metafóricamente, por la soberbia imagen del “pájaro libre” que justamente suele mover alternativamente su cabeza “altiva” de un lado para otro.

Papá recorría la extensión con su andar “de talones indios”, abriendo los brazos y el pecho para inundarse de pureza y recitaba versos en alta voz con gozo liberado. Versos propios o ajenos, de Juana, de Sábat [...] de Oribe (p. 119):

Gesto principal: “recorría la extensión con su andar de talones indios” (quiere decir, caminando con el paso típico de los indios, aunque éste es, más bien, sobre las punta de los pies).

Gesto de connotación: “abriendo los brazos y el pecho para inundarse de pureza”.

A veces él [Pichón] se adelantaba, complice, apretaba los labios y la sonrisa y comenzaba a tocar (p. 140):

Gesto principal: “comenzaba a tocar”.

Gesto de connotación: “apretaba los labios y la sonrisa”, lo cual, a su vez, integra sugestivamente su aire de *complicidad*.

Mi padre traía su dedo envuelto en un jarabe especial para *acariciar mi encía* que cortaba el filo de los dientes y mamá *meecía mi llanto* (p. 166):

Gesto principal: “acariciar mi encía” con el dedo envuelto en jarabe.

Gesto de connotación: “mamá meecía mi llanto”.

Téngase en cuenta que aquí se trata de un gesto histórico de la primera infancia que la A. no podía recordar y, por lo tanto, de una rememoración onírica, de una ficción poética.

«Chiquito así, como un dedal» *sonreía y lo marcaba separando un centímetro de luz entre el índice y el pulgar* (p. 217):

Gesto principal: “separando un centímetro de luz entre el índice y el pulgar” (obsérvese aquí la precisión descriptiva, anatómica, del gesto).

Gesto de connotación: “sonreía”.

b) Poetización mediante la colocación del gesto en (o su asociación con) un determinado contexto fisognómico o ambiental:

1) *Contexto fisognómico:*

don Felix Olivera [...] que se *adormecía en sus mostachos nevados* (p. 13):

Gesto principal: “se adormecía”.

Contexto fisognómico: “en sus mostachos nevados” (con poetización en la connotación metafórica de “nevados”).

Arturo Dall’Orto que *me trepaba* en sus altos *hombros quijotescos* (p. 167):

Gesto principal: “me trepaba”.

Contexto fisognómico: “sus altos hombros quijotescos” (la poetización radica sobre todo en la connotación de “quijotescos”).

a Carlos Sábat Ercasty (Sabito) que me llamaba su novia y *me elevaba hasta su cabeza de Nazareno* (p. 167):

Gesto principal: “me elevaba hasta su cabeza”.

Contexto fisognómico: “[su cabeza] de Nazareno” (hay poetización en la asociación con la figura del nazareno).

ese *rostro* [de mamá] que también se ha *iluminado* al reconocerlo [a papá]. Inicia *el juego galante* de la serpentina en el que recibe *la respuesta animadora* (p. 191):

Gesto principal: “Inicia el juego de la serpentina”.

Contexto fisognómico: “rostro” [...] iluminado” (con poetización en “iluminado” pero también en las connotaciones cualitativas de “galante” y “animadora”; cf. más, adelante, el párr. C).

2) *Contexto ambiental* (por lo general, el contexto es la naturaleza que parece participar intrínsecamente de la gestualidad humana connotándola poéticamente):

Y yo *echaba mis ojos y oídos hacia atrás*, me escapaba de nuestra inútil compañía *mientras el cielo de primavera dejaba nadar lentas nubes crepusculares* (p. 70):

Gesto principal: “echaba mis ojos y mis oídos hacia atrás” (metáfora gestual: imagen rural metaforizada).

Contexto naturalístico: “el cielo de primavera dejaba nadar lentas nubes crepusculares” (con poetización metafórica en aquel *nadar* crepuscular de las nubes).

Cuando papá volvía, *el atardecer se animaba* para las dos [...]. Era todo refluente: *el remanso y los colores*, la voz sedante y las novelerías, *el beso y las risas* (p. 167):

Gestos principales: “el beso y las risas”.

Contexto naturalístico: “el atardecer se animaba [...]: el remanso y los colores”.

sentado en un banco con reflejos de sol crepuscular nos aguardaba
Carlos Sábat Ercastry (p. 171):

Postura principal: “sentado en un banco [...] nos aguardaba”.

Contexto naturalístico: “con reflejos de sol crepuscular” (aquí lo poético se intensifica por la bisemia del sintagma que puede referirse tanto a los reflejos del sol en el banco como a los reflejos del sol en el poeta Sábat, poeta de la luz y del mar).

A veces, el contexto ambiental no es la naturaleza sino otro(s) personaje(s) que funciona(n) como ambiente, en el sentido de espectador(es). Es el caso de:

“se hace *la señal de la Cruz* ante la imagen sagrada que dormita (p. 82);

Gesto principal: “se hace la señal de la Cruz”.

Contexto personificado: “la imagen sagrada que dormita” (con poetización en aquel “dormitar”, bien diferente del dormir, que le confiere caracteres humanos y cotidianos a la fría solemnidad de la imagen sagrada).

O también el caso de:

Yo me apegaba a mi madre mientras mi padre *se movía de abrazo en abrazo* por aquella gran habitación (p. 186):

en donde los personajes son anónimos y tan sólo supuestos son los que el padre abraza, uno por uno, sin que sepamos quiénes:

Gesto principal: “Yo me apegaba a mi madre”.

Contexto personificado: “se movía de abrazo en abrazo” (aquí la poetización radica justamente en lo vago y difuminado de aquellos abrazos representados por una mera secuencia gestual anónima; éste tampoco debe ser recuerdo histórico sino, más bien, ficción onírica).

Por fin, el contexto-ambiente puede ser más abstracto y estar representado tan sólo por el silencio, contexto sonoro *cero*, que lo envuelve todo y le agrega *suspense* y tensión poética:

[Papá] *se mantuvo de pie, ojeando a Quevedo* en un *silencio* que le agradecí (p. 70):

Gesto principal: “de pie, ojeando a Quevedo”

Contexto cero: “un silencio”.

Muchos, muchos años, después [...] al atardecer, en el sofá de su hogar, los sorprendí [a mis padres] más de una vez, uno junto al otro, *tomados de las manos en un total y silencioso entregamiento* (p. 120):

Gesto principal: “tomados de las manos”.

Contexto cero (totalizante): “total y silencioso entregamiento”.

C) *Poetización mediante connotaciones o comentarios (cualitativos, comparativos, modales, etc.) del gesto o la postura o la actitud.*

1. *Connotaciones cualitativas (son las más frecuentes)*:

sus ojos *inmensamente azules* atraían como un imán de Amor. Nunca he vuelto a ver *ojos-alma* sino en ella [mamá] (p. 41):

Gesto principal: “sus ojos [...] atraían”

Connotación cualitativa: “inmensamente azules” reforzada por el binomio totalizante “ojos-alma” (la misma imagen aparece en: “*la mirada azul* de ella debió también trasvararse a la mía”, p. 166, [que yo recuerdo perfectamente y que todavía guardo en mi alma junto con otras miradas inolvidables]; a su vez, tal mirada azul, de la madre, hace *pendant* con la “vivaz *mirada de porcelana azul*” del padre, en el contexto fisognómico de «su tez blanca” p. 184).

Recompongo aquel gesto suyo [de la madre], *amorosamente alerta* [...] *aunque pareciera distraída* en otras cosas (p. 49):

Actitud principal: “gesto [...] alerta [...] aunque pareciera distraída”

Connotación cualitativa: “amorosamente”.

Papá [...] hacía su gesto *severamente tierno de colocar la palma grande, liviana y guiadora sobre nuestra cabeza* (p. 52):

Gesto principal: “colocar la palma [...] sobre nuestra cabeza”.

Connotación cualitativa: “(gesto) severamente tierno” (apúntese como a la connotación cualitativa del gesto, la cual se presenta *contrastivamente* causando lo tierno con lo severo, se agrega la connotación cualitativa ternaria, de la palma: “grande, liviana, guiadora”).

[Pichón] Como *tocaba* día y noche, dondequiera, conversaba en las ruedas mientras *un digiteo mansito ejercitaba sus dedos* de formas clásicas (p. 139):

Gesto principal: “un digiteo [...] ejercitaba sus dedos”.

Connotación cualitativa: “mansito”.

[Don Pantaleón] *me acarició* la cabeza y *me dio en la frente un beso perfumado* (p. 157):

Gesto principal: “me dió en la frente un beso”.

Connotación cualitativa (por sinestesia): “perfumado” (agréguese el gesto simultáneo de la *caricia en la cabeza*).

Aquellas manos [...] se volvían de una destreza y precisión agudas para ir haciendo, con trozos de diario, una bola de juego [...]. Terminadas las capas de envoltura ajustada, les ceñía un piolín seguro, *dando los últimos alisamientos con el pulgar de uña armoniosa* (pp. 169-170):

Gesto principal: “dando [...] alisamientos con el pulgar”.

Connotación cualitativa: “de uña armoniosa”.

papá coloca el sombrero en una butaca para *apretar la mano simpática* de su futura suegra (p. 193):

Gesto principal: “apretar la mano”.

Connotación cualitativa (metafórica): “simpática” (con gesto concomitante de colocar el sombrero en una butaca).

La imagen anterior, en la que intervienen el sombrero y la mano connotada cualitativamente, hace *pendant* con la siguiente:

Un adolescente se quita respetuosamente [...] el sombrero; le *tiende* [a la maestra] *la mano blanda* y el «comostábienusté» de rigor (p. 231).

2. *Connotaciones comparativas*:

[Juanita] *sonríe como desde el libro* (p. 11):

Gesto: “sonríe”.

Connotación comparativa: “como desde el libro” (la poetización radica en esa ambigüedad vaga, difuminada, de la imagen del limbo en la cara de Juanita: no cara paradisíaca ni infernal sino cara de limbo).

[Papá] Podía permanecer, *como un indio tradicional*, en una *inmovilidad cautiva*, sólo interrumpida por las horas de las comida y del sueño (p. 69):

Postura: la “inmovilidad”.

Connotación comparativa: “como un indio tradicional” (la poetización radica, más que nada, en aquella connotación de “cautiva” referida directamente a la inmovilidad, al gesto *cero*, e indirectamente al “indio tradicional” por su condición de perenne *cautiverio* histórico).

mi Abuelo sentado en la cabecera de la mesa y *alisando el mantel como* quien desliza *las manos hacia ambos lados*, en arpegios de piano (p. 27):

Gesto: “alisando el mantel”.

Connotación comparativa: “como quien desliza las manos para ambos lados en arpegios de piano” (con oposición fonológica en el prefijo: *alisar/deslizar*).

[el niño] En un gesto que imitaba a su padre, *Sostuvo la mano en la abertura de la camisa, napoleónicamente. Y después, con cautela, arrió una silla; se sentó* con las manos apoyadas en la piedra noble [el mármol de la mesa], *tomó posesión* de su reino (p. 88):

Gesto: “sostuvo la mano en la abertura de la camisa”.

Connotación comparativa: “Napoleónicamente” = ‘como Napoleón’ (trándose de un muchacho, la connotación no es simplemente modal sino que supone una poetización de la escena mediante el tropo de la hipérbole contrastiva coherente con la ilusión del muchacho).

Y, muchas veces, *inagotable como una leyenda*, el sencillo *arpeggiar* de la guitarra se derramaba *de su digitar pulposo* (p. 167):

Gesto: “el [...] arpeggiar de la guitarra”.

Connotación: “inagotable como una leyenda” (hay poetización en la imagen de la leyenda convocada aquí sugestivamente para representar la *duración* inagotable del arpeggiar de aquella guitarra a la que se agrega la de la *expansión* del sonido que “se derramaba de su digitar pulposo”, la cual, a su vez, conlleva otra connotación cualitativa de gran intensidad justamente por lo “pulposo” del digitar).

[Papá] *abría los brazos como un rezador místico* y repetía la salmodia: «¡Alegría del mar, alegría del mar!» (p. 174):

Gesto: “Abría los brazos”.

Connotación: “como un rezador místico”.

En esta escena el productor del gesto, esto es el poeta Pedro Leandro Ipu-che, al que la A. hace referencia, recita el conocido poema de Carlos Sábá Er-casty de manera parecida a como lo hacía éste mismo (que bien lo recuerdan los que como yo han tenido la suerte de oírlo cuando al quitarse el saco esclama-ba ¡Ahora empiezo a entrar en calor!”).

El Negro, calzada la cabeza huesuda por un sombrero pluvial, nos *miraba con sus ojitos simiescos, como cuentas de café* (p. 181):

Gesto : “el Negro [...] nos miraba”.

Connotación : “con sus ojitos simiescos, como cuentas de café”.

Aquí hay poetización en aquel cariñoso diminutivo “ojitos” (que contrasta con los tradicionales *ojazos* de los negros). A la vez, hay comparación doble: una en “ojitos simiescos” = ‘como simios’ y otra en “como cuentas de café”.

3. Connotaciones modales:

[La tía Elena] Se sienta y *deja descansar las manos en la falda, con molicie señorial* (p. 15):

Postura : “deja descansar las manos en la falda”.

Connotación modal : “con molicie señorial” (se agrega aquí la connotación cualitativa de “señorial”).

Los trazaba [a los personajes] *con el lápiz compañero*, un pequeño Faber negro, *dócil al movimiento de su mano* (p. 26):

Gesto : “los trazaba”.

Connotación “con el lápiz compañero [...] dócil al movimiento de su mano” (con poetización en “compañero” y “dócil”).

María y el viejo Ceferino Camacho, *apoltronados* en sillones de mimbre, *Demoraban su lenta ancianidad* (p. 129):

Postura : “apoltronados en sillones de mimbre”.

Connotación : “demoraban su lenta ancianidad” (se le agrega la connotación cualitativa de “lenta”).

Y de allí [de la cama] la tomaba [la guitarra], *abrazaba para templarla, rasguitarla, tremolarla con suavidad de terciopelo* (p. 139):

Gesto : “templarla, rasguitarla, tremolarla” (con reiteración estilemática ternaria).

Connotación : “con suavidad de terciopelo” (con ulterior connotación cualitativa ternaria).

le contábamos todo a mamá con *imitaciones y bromas que recreaban cinematográficamente* nuestro periplo (p. 169):

Gesto : “imitaciones y bromas”.

Connotación: “cinematográficamente” (hay poetización en la niñita que, junto con papá, recrea, reiventa a su manera, como una película, sus andanzas y hazañas).

II. GESTOS DE SERES NO HUMANOS

La vivencia de la gestualidad en Rolina Ipuche es tan intensa, dentro de los límites de la tradición sociocultural a la que ella pertenece, como para extenderse también a los seres no humanos. En esta extensión radica la misma poetización de las correspondientes imágenes gestuales:

los faroles de la plaza que andaban medio *haciendo guiñadas* (p. 94)

con humanización de los faroles y sugestiva difuminación de la imagen gestual correspondiente mediante el adverbio insinuante y atenuativo “medio”.

las crecientes del *Santa Lucía* gruñendo y *abrazando como pulpo* los gruesos maderos del puente inseguro (p. 147):

al gesto metafórico del brazo del río Santa Lucía abrazando a los maderos del puente, se agrega la connotación comparativa “como pulpo” que intensifica soberbiamente la imagen gestual.

Nos engaña su apacibilidad de azogue [de *los ríos*], su *lamer las orillas con chapoteo manso*, el peine rítmico de los sauces en el agua (p. 148):

el gesto metafórico de “lamer las orillas” por parte de los ríos, se agrega la connotación sonora, el “chapoteo”, y, a ésta, la cualitativa de “manso” que, a su vez, va poetizando más la imagen de la “apacibilidad de azogue”, de la superficie mercurial.

el tambo de la calle Isla de Flores donde se *adormilaban* unas *tibias, dóciles vacas de ojos melancólicos* (p. 160):

la postura de las vacas que “se adormilaban” en el tambo se poetiza, aquí también, por connotaciones cualitativas ternarias: “tibias”, “dóciles”, “de ojos melancólicos”.

los gallineros portátiles donde se amontonaban *trémulas de pavura* las aves que se fletaban para el interior (1- 178):

a la postura de las gallinas que “se amontonaban” en los gallineros portátiles, se agrega la connotación poetizante “trémulas de pavura”.

la resonancia de los chorros de vapor, el retumbar de los andenes por *el andar ciclópeo de las potentes locomotoras negras que remaban* con sus bielas brillantes (p. 178):

el gesto metafórico de las locomotoras que “*remaban*” se connota cualitativamente de manera poética además de triádica (insistente): el “andar *ciclópeo*, las locomotoras *negras*, las bielas *brillantes*”.

El tren, enlenteciéndose para cruzarlo [el río Olimar], parecía significar un recelo, un respeto; lo *saludaba* con una *larga pitada y aceleradas escupidas* de vapor (p. 183):

al gesto metafórico de la locomotora que “saluda” al río Olimar con “largas pitadas” y “aceleradas escupidas” (obsérvese acá también la connotación cualitativa intensificadora) se agrega la actitud poetizada del recelo y el respeto que el tren manifiesta hacia el río, al cruzarlo, “enlenteciéndose”.

el *insecto* [un mamboretás] de apariencia filástica *se ponía de rodillas y suplicaba* que lo dejaran libre... Por eso los fronterizos lo llamaban también el «pregadeu» (p. 187):

la postura del insecto que “se ponía de rodillas” ya representa una metáfora poetizante; poetizada, a su vez, por la actitud de súplica: para que lo dejaran libre...

Cae el *sol* todavía *riente* en la boca de la pulpería (p. 231):

la pincelada poética en un contexto descriptivo se humaniza gestualmente y se poetiza más en aquella sonrisa del “sol [...] *riente*”.

III. SECUENCIAS DE GESTOS

1. Secuencias de varios gestos homogéneos por parte de un solo sujeto:

[El profesor de inglés] se lo *bebía* [el vaso de cocoa] a pequeños sorbos delicados, *relamiéndose el bigote* que, luego, *enjugaba con su pañuelo grande como un mantel* (p. 122):

hay poetización en aquella comparación hiperbólica del pañuelo “grande como un mantel” (aquí la cantidad funciona como calidad).

Don Pantaleón [...] *leía* «La Tribuna Popular» *hamacándose apenas* en el sillón de Viena y manejando *airoso la boquilla* de hueso *ambarino* y *anillito de oro* (p. 156):

con poetización en aquellas connotaciones modales cualitativas de “airoso” y “ambarino”.

el negro tocando su «aricunga» [...] *sostenía el arco* de un lado *con la boca* y, del otro, con la mano izquierda; con una varita dura *golpeaba la cuerda* para crear la música escogida (pp. 180-181):

aquí toda la escena (totalidad pantomímica) está poetizada por sí misma, por lo que ella representa, chaplinescamente.

2. Secuencias de gestos homogéneos por parte de varios sujetos:

ellos [papá y mamá] eran como «*la sillita*» para la que *las manos* de dos personas enfrentadas, *se aferran* para armar un simple asiento. El niño que allí se apoya se reafirma *pasando los brazos por el cuello* de sus dos pilares vivos (p. 166):

con poetización en aquellos “dos pilares vivos”.

Aprendí *a caminar* [...] de los brazos maternos en tobogán a las manos de raíz de mi padre que *me aguardaba en cuchillas*. Y mi primer recuerdo de *pájaro liberado* se anuda en aquel calor de *sus dedos que me afirmaron los pasos de juguete* (pp. 166-167):

en donde se trata de una secuencia gestual de la primera infancia, reinventada poéticamente por la A. que, por supuesto, no puede recordarla (no se trate de gesto histórico sino de ficción onírica).

el Alcalde de la zona [...] se ocupaba de *atar* bien a la vaca, *manearla* y *ubicar* su banquito de tres patas junto a las ubres hinchadas [...] el ternero era *colocado* bien detrás y la madre le *soltaba* su leche primera, la rica, la del amamantamiento. Exigía el acertado engaño que el hombre *guiara* el chupón de la cría con su mano y que en pocos segundos *retirara el morro* y lo *reemplazara* por sus dedos expertos mientras una de las muchachas se *llevaba* de arrastre al ternero hambriento y balador (pp. 232-233):

aquí también la poetización se extiende a toda la estupenda escena.

3. Secuencias de varios gestos o actitudes heterogéneas por parte de varios sujetos:

A esa hora, se cruzaban varios trenes [...] parecía muy divertido observar las maniobras de los trenes, los *movimientos* de carga y descarga, los *gri-*

tos, pitadas y silbatos, las campanillas y los mensajes de las luces verdes y rojas, el ver pasar la cartuchera con el código para los maquinistas, los inspectores y el jefe de estación cronometrándose (pp. 130-131):

con poetización de tipo fonorrítmico y cromático.

el *gigantón* Rómulo Gallegos, desde Venezuela [...], Gabriela Mistral [...] *me clavó* para siempre *sus gemas verdosas de india* [...], Roberto Ibáñez [...] en su tiempo de soltería, con una *simplicidad de discípulo* [...], Espínola, *visitante del anochecer* [...], y aquel hombre *grandote y manso* [...] Julio J. Casal, poeta y padre de poetas [...] *Callado, con paso de terciopelo*, venía aquel jovencito *lírico y deforme, con su giba dolorosa*, el poeta [...] Pedro Picato, «Picatito» [...] el Jules Supervielle «sonámbulo» que venía espaciadamente de su París ya definitivo [...] con *su acento doblemente nasal* (pp. 239 sigs.):

a lo poético de toda la galería de estos conocidos personajes, ya desaparecidos, que se asoman a la memoria emocionada de la A. (icomo de la mía!) se agrega la poetización de cadauno: Gabriela Mistral que “me clavó para siempre sus gemas verdosas de india”; Espínola “visitante del anochecer”; Pedro Picato (más cariñosamente Picatito), “aquel jovencito lírico y deforme, con su giba dolorosa” venía “con paso de terciopelo”...

4. *Secuencias de gestos o actitudes o rasgos fisognómicos integrados por connotaciones indumentarias:*

En el Mercado frío [...] los ombres *apostados* en sus reductos de venta, *trajeados* con sus mandiles, *empuñando filosos cuchillos* (p. 168):

la poetización radica en la teatralidad realística de la escena y en aquella oposición estilématica triádica “apostados”/“trajeados”/“empuñando”.

[En la estación] los pasajeros típicos del interior: hombres de *bombacha, taconeando botas, chambergos* aludos sujetos por el barbijo, mujeres de luto y *pañuelo en la cabeza* (p. 178):

hay poetización en la oposición entre aquellos “hombres de bombacha, taconeando botas” (con connotaciones, pues, positivas) y aquellas “mujeres de luto y pañuelo en la cabeza” (con connotaciones negativas). Apúntese, aquí también, el triadismo en “bombachas/botas/chambergos”.

mi abuelo, todo *trajeado de blanco, sombrero negro y bastón* de empuñadura de plata. Tenía una *cabeza clara, de bigote rubio y ojos azules*, respiraba un *autoritarismo cordial* de jefe de campaña (p. 184):

con poetización en aquella su actitud de “autoritarismo cordial de jefe de campañas” y en las connotaciones cromáticas con doble reiteración ternaria: “blanco/negro/plata // clara/rubio/azules”.

Lucía aquel hombre [Sábat Ercasty] restos de la que fuera una de las más hermosas *aposturas viriles* que conozca, donde se aliaban *dimensiones estatuarias, armonía de rasgos, gestos de autenticidad romántica* y una *voz profunda y plástica* a la vez. Vestía de negro, con su *chambergó de pintor bobemio* enmarcando la *melena rubio ceniza*, provocando en los jóvenes una curiosidad testimonial y en los otros una ligera melancolía pasatista (p. 172):

esta última secuencia, integrada soberbiamente por actitudes, gestos y vestimenta (triadismo, una vez más) representa la mejor descripción icónica que yo conozca, de ese gran poeta, todavía poco conocido por la crítica internacional, al que el mismo Pedro Leandro Ipuche (él también poco conocido todavía entre nosotros) “proclamaba superior a Whitman y a Neruda” y al que yo he tenido la suerte de conocer y frecuentar personalmente, largo y tendido, amén de haberle dedicado más de un estudio en mis años mozos, que un día u otro espero reanudar.

IV. CONCLUSIONES

Del análisis efectuado se pueden deducir las siguientes conclusiones:

1) La gestualidad representa una constante icónica de gran relieve en la obra de Rolina Ipuche hasta extenderse a los animales y seres inanimados.

2) La gestualidad poetizada, quiere decir connotada poéticamente (llegando hasta la ficción onírica), predomina sobre la gestualidad histórica, quiere decir la gestualidad *tout-court*.

3) A tal predominio de los *gestemas* poetizados se acompaña el del estilema triádico.

Todo ello no ha de ser casual y requiere, a su vez, una explicación la cual puede basarse en el consabido principio de la *neoestilística* de que toda constante formal del texto literario debe de ser síntoma de determinadas constantes espirituales del autor. Podemos, por lo tanto, hipotizar que:

a) Puesto que el gesto, en lo formal, es ante todo teatralidad, debemos suponer en Rolina Ipuche una visión teatral de lo real, presentativa más que re-

presentativa, la cual concuerda con otros aspectos de su obra como ser cierto despego de la autora frente a los personajes (aun cuando el personaje es ella misma) y su proyección en un nivel histórico-descriptivo-rememorativo, velado por leve ironía y autoironía que representan justamente el despego de sí misma y su proyección fuera de sí, como en una pantalla;

b) Por la predominante connotación poética de su gestualidad, que es lirización de su teatralidad, ella revela una actitud espiritual (y existencial) de poetización de lo real que también concuerda con la transfiguración onírica y la reinención *sub specie aeternitatis* de la materia (histórica y autobiográfica) narrada.

c) En cuanto a la visión triádica de lo real, que se deduce de las reiteraciones ternarias señaladas en lo propiamente estilístico, su análisis excede de los límites materiales de este trabajo y remito pues a mis ensayos sobre tal estilema en José Martí, Miguel Angel Asturias y Julio Ricci³.

Tengo que interrumpir aquí estas reflexiones que aspiran a representar un eslabón más de aquella nueva pauta de la semiótica a la que podemos llamar crítica semántica y estilística del gesto literario y que yo mismo he intentado esbozar al estudiar ciertos aspectos de la obra del argentino José Hernández y del uruguayo Julio Ricci⁴.

De todas maneras, el análisis icónico-formal del texto ipuchano nos ha proporcionado elementos útiles para la comprensión de la personalidad espiritual de la autora, que, a su vez, forma parte integrante de la comprensión del texto mismo (cerrándose así el conocido *círculo* spitzeriano). Claro está que tal análisis no agota el juicio crítico-estético al respecto del cual dejo la palabra a los que quieran profundizar el tema. La autora ya nos ha ofrecido su obra (y, a través de ésta, nos ha entreabierto su alma) que, en mi concepto, merece mayor atención por parte de los críticos. Allá ellos.

³ Cf. Giovanni Meo Zilio, *José Martí: Tres estudios estilísticos*, en "Anuario Martiano" (La Habana), 2, (1970), pp. 9-94; *Lengua y estilo en "Hombres de maíz"*, en Miguel Angel Asturias, *Hombres de maíz*, Paris-México, Klincksiek-Fondo de Cultura Económica, 1981, pp. CCXLV-CCLXXX; *Un estilema sintomático en Julio Ricci (Materiales para un estudio del cuento uruguayo)*, en "Thesaurus" (Bogotá), XLI, 1-2-3, (enero-diciembre 1986), pp. 70-119.

⁴ Cf. Giovanni Meo Zilio, *Gestualidad y teatralidad en el "Martín Fierro"*, en *Omaggio a Franco Merzalli*, "Studi di Letteratura Ispanoamericana" (Milano), 15-16 (1983), pp. 125-132; *El neorrealismo de Julio Ricci entre onirismo y gestualidad. Apuntes estilísticos*, en "Revista Iberoamericana" (Pittsburgh), 123-124 (abril-mayo 1983), pp. 547-561.

ALDO ALBÒNICO

CORTÉS UXORICIDA E I SUOI FANTASMI:
VICENTE LEÑERO RIVISITA LA CONQUISTA

Vicente Leñero è un interessante poligrafo messicano. Nato nel 1933, è passato presto alla professione giornalistica nonostante una laurea in ingegneria; molto attivo nella narrativa dalla fine degli anni Cinquanta, si è occupato poi anche di teatro, cinema e televisione¹. In questa sede Leñero ci interessa esclusivamente come drammaturgo. In tale ambito lo scrittore ha esordito nel 1968 con *Pueblo rechazado*: a tale *pièce* sono seguite quasi una ventina di opere, la maggior parte originali², mentre alcune sono trasposizioni teatrali di noti testi altrui³. Risulta piuttosto difficile “etichettare” la sua produzione: via via la critica ha parlato di teatro di testimonianza, teatro documento, teatro storico-ideologico, teatro iperrealista, teatro simultaneo, teatro postcinematografico, ecc. Quello che rimane indubbio è il *compromiso* di Leñero, innanzitutto con il suo Paese, ma non soltanto con il Messico: un teatro che ricerca la verità ma che, cosciente dell'impossibilità di incontrarla, spesso pone interrogativi irrisolvibili; da lì la frequente postulazione di un'altra realtà virtuale accanto a quella “tra-

¹ Mi limito a ricordare che al romanzo *Los albañiles*, opera che ricevette il Premio Biblioteca Breve dell'editrice Seix Barral nel 1963, ne sono seguiti numerosi altri, tra cui *El garabato* (1967), *Los periodistas* (1978), *El evangelio de Lucas Gavilán* (1981), *Asesinato* (1985). Come giornalista Leñero è stato anche tra i collaboratori del quotidiano “Excelsior” sino al 1976 (esperienza narrata poi nella *novela-testimonio Los periodistas*); oggi è vicedirettore del settimanale “Proceso”.

² Oltre a *Los albañiles* (1969), versione teatrale del proprio romanzo omonimo, ricordiamo: *Compañero* (1970), *La carpa* (1971), *El juicio (Magnicidio)* (1971), *La mudanza* (1979), *Alicia, tal vez* (1980), *La visita del ángel* (1981), *Martirio de Morelos* (1983), *Pelearán diez rounds* (1985), *Jesucristo Gómez* (1987), *Nadie sabe nada* (1988), *Señora* (1990), *Hace ya tanto tiempo* (1990). Non è invece mai stata rappresentata l'opera del 1987 *¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola?*

³ *Los hijos de Sánchez* (1972), tratto dal famoso libro di Oscar Lewis; *Las noches blancas* (1988), versione del romanzo di Fëdor Dostoevskij; *Clotilde en su casa* (1990), messa in scena dell'opera di Jorge Ibarguengoitia. Rimane ancora ignota al pubblico la parafrasi dantesca *El infierno*, redatta nel 1989.

dizionale”, e il ricorso a una forma dinamica e dualistica di dramma, che oppone dialetticamente avvenimenti reali e finzione. Altresì, l'autore messicano è stato inizialmente difensore di una drammaturgia scritta e poco attenta agli schemi non strettamente letterari; in seguito si è convertito a un teatro in cui la scenografia e i suoi ricorsi sono componente imprescindibile dell'opera, il che è confermato del resto dalle abbondanti parti esplicative che accompagnano in genere i suoi testi⁴.

Parte dei caratteri sopra individuati si trovano anche ne *La noche de Hernán Cortés*, il dramma più recente di Vicente Leñero (1991). L'opera – va da sé – rientra nell'abbondante messe di pubblicazioni stimolata dalla ricorrenza del Quinto Centenario dell'impresa colombiana; anche in campo teatrale non sono mancate le sollecitazioni lautamente remunerate, e proprio ad una di esse – quella convenuta a San José de Costa Rica – si deve la *pièce* di Leñero. Pubblicata all'inizio del 1992⁵, essa è stata rappresentata nella capitale messicana in occasione del quarto festival della città, e poi in Spagna all'interno della settima edizione del festival teatrale ispano-americano di Cadice⁶, parallelamente alle manifestazioni della Expo sivigliana⁷.

Qui, come è ovvio, non si ha che la possibilità di avanzare alcune osservazioni unicamente sul testo dell'opera, il che è da sempre il limite di fondo della critica teatrale retrospettiva. Al di là di ciò, l'analisi può rivelarsi non inutile, tanto che si diriga a individuare i caratteri fondamentali dell'atto unico in questione, quanto se cerchi di rintracciare i moventi e tratti comuni a tale nuovo filone di drammi di ambientazione storica. Infatti, la rivisitazione da parte di autori spagnoli e ispanoamericani dei caratteri e miti della scoperta e conquista

⁴ Per un rapido inquadramento dell'autore, si vedano, per es., Arturo Ramírez Juárez, *Dos décadas de la dramaturgia mexicana*, in “Revista Iberoamericana”, n. 148-149 (dicembre 1989), pp. 1277-1286 (specie p. 1279), e il profilo *Vicente Leñero: o teatro o silencio*, posto da Luis de Tavira come introduzione, pp. 9-16, al testo de *La noche de Hernán Cortés*, Madrid, el Público/Centro de documentación teatral, 1992. I diversi aspetti del teatro messicano del Novecento sono passati in rassegna in *Escenarios de dos mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica*, Madrid, Centro de documentación teatral, tomo III, 1988, pp. 87-185 (vi è *ibid.*, pp. 89-90, anche una rapida introduzione di Leñero).

⁵ Come sopra anticipato, *La noche de Hernán Cortés* è apparsa in volumetto come supplemento al n. 88 (enero-febrero 1992) de “el Público”. Varie altre recenti opere teatrali spagnole e ispanoamericane connesse alla conquista del Nuovo Mondo sono state offerte da tale meritoria rivista. Ulteriori titoli sul medesimo argomento sono stati editi dalla Asociación de Directores de Escenas de España.

⁶ La rappresentazione gaditana è avvenuta nel Teatro Manuel de Falla il 30 settembre e il 1° ottobre 1992; diretta dall'amico regista Luis de Tavira, l'opera è stata interpretata dalla Compañía Nacional de México (Casa del teatro).

⁷ Per il limitato spazio concesso al teatro latinoamericano in seno alle manifestazioni vere e proprie della Expo, si veda la parte finale del contributo di Rosalía Gómez, *La Expo pone cartel*, in “el Público”, n. 90 (mayo-junio 1992), p. 66.

del Nuovo Mondo è forse uno degli esiti letterati più stimolanti prodotti dalle effemeridi del 1992⁸. Rimandando a un futuro lavoro d'insieme un più articolato giudizio, si può affermare che *La noche de Hernán Cortés* partecipa dei pregi e limiti di altre opere nate nella medesima temperie.

Relativamente all'argomento, Leñero risulta essersi documentato in modo attento: non a caso il testo presenta in appendice una bibliografia di quindici titoli, tra i quali figurano, oltre agli indispensabili scritti di Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, Francisco López de Gómara e altre fonti narrative primarie, anche numerose opere storiografiche⁹. L'impianto storico della *pièce* drammatica è complessivamente solido e si segnala per un'efficace verisimiglianza, sia nel testo teatrale vero e proprio – le parti dialogate – sia nelle note di sceneggiatura. Per esempio, così si descrivono, con crude tinte epocali, gli uomini della schiera spagnola:

*Cortés avanza con sus soldados, convertidos de pronto, apenas llegan a la pirámide, en auténticos fascinerosos. Se les ve sucios de la ropa y el rostro, con los ojos saltados por la codicia. Tan pronto ven algún objeto de oro colgando del cuello de un indio, se lo arrancan sin contemplación alguna. También acarician obscenamente a las mujeres indias y no corresponden a las finezas con que los indígenas les ofrecen frutas y aguas para beber*¹⁰.

Altresì, durante il contraddittorio religioso tra spagnoli e indigeni, il frate si esprime in latino (e le parole si danno opportunamente accentate per evitare scempiaggini da parte dell'attore) e il sacerdote indio (non sappiamo con quanta fedeltà fonetica) nella sua lingua:

Fraile. Quia in Christo Jesu Filio Dei non solum ad divínam esséntiam, sed étiam ad humánam spectat natúram est per prophétam: Generatió-nem ejus quis enarrábit.

⁸ Sul tema chi scrive ha già avuto occasione di presentare, rispettivamente al convegno veneziano dell'ottobre 1992 "Il letterato tra miti e realtà del Nuovo Mondo: Venezia, il mondo iberico e l'Italia" e in un volume collettaneo in onore di Ermanno Caldera ora in stampa, due contributi: *Bernal Díaz del Castillo e Malinche: la ricreazione teatrale di Jerónimo López Mozo* (riguarda il dramma del 1990 *Yo, maldita india...*), e *Del refundir tarde y mal. Le due versioni di un'opera teatrale di Carlos Fuentes* (prende in esame *Todos los gatos son pardos*, del 1969, e *Ceremonias del alba*, del 1991).

⁹ Cfr. *La noche de Hernán Cortés*, cit., pp. 91-92. Vi sono tanto opere un po' invecchiate (quali la biografia del conquistatore originario dell'Estremadura scritta da Salvador de Madariaga) quanto altre recenti, come il volume di José Luis Martínez, *Hernán Cortés*, México, UNAM-Fondo de Cultura Económica, 1990.

¹⁰ *La noche de Hernán Cortés*, cit., p. 58. Nel testo in esame le note di ambientazione e tutte le parti non dialogate sono date sempre in corsivo.

Adelantándose, el sacerdote indígena interrumpe y replica, en maya:

Sacerdote indígena. He thanob ti utzcinahan lae alabel u xicinob ix ma yumob, ix ma naialob lae. He ix than lae bin tucuntabac bay u tacuntabal ah kan-thixal ti tune... Tali tu chi Dios Citbil¹¹.

Vero è che nell'occasione suddetta Leñero incorre in un infortunio facendo esprimere in maya il sacerdote di Cempoal, terra invece di lingua totonaca, ma l'errore rimane isolato: tutte le altre acronie o stranezze presenti (il segretario di Cortés scrive con un computer, si parla di temperatura in gradi centigradi, ecc.) sono chiaramente intenzionali.

Manca del tutto in Leñero – elemento piuttosto curioso, trattandosi di un autore in passato etichettato anche come “sociale” – l'accento sul carattere collettivo dell'impresa. Come già nelle *Cartas de relación* scritte da Cortés e nella *Conquista de México* redatta da López de Gómara, il centro dell'azione è occupato esclusivamente dall'*hidalgo* di Medellín, così che ancora una volta tornerà a fremere nella tomba il povero Bernal Díaz del Castillo, rinnovandosi in lui il dispetto per il modo in cui continua a essere sconosciuto il proprio apporto e quello di tanti altri semplici soldati alla vittoria sugli aztechi¹². Tuttavia, la mancata rilevanza concessa a tale carattere si spiega osservando la dimensione intimistica e personale che Leñero voleva dare al dramma. Infatti, merita sottolineare l'intenzione dell'autore di allontanarsi da qualunque intento “revisionistico”. Leñero, alla fine dell'abbozzo steso nel luglio del 1990 per condensare i motivi e le scansioni dell'azione scenica che si apprestava a redigere¹³, scriveva:

No hay tesis histórica ni propuesta ideológica. Sólo un intento teatral para ilustrar ese esfuerzo que todos hacemos, desde la inmensidad de la historia misma igual que desde la pequeñez de nuestra biografía privada, para recordar y entender y ver un poco mejor lo que nos ocurre¹⁴.

¹¹ *Ibid.*, p. 61.

¹² Per es., Leñero, evocando a più riprese la distruzione dell'idolo del tempio di Cempoal, vi fa sempre agire soltanto Cortés: non viene recepito quindi, neppure di passo, quanto invece affermato da Bernal nel capitolo 51° della propria opera: “[...] por temor desto dijeron que ellos no eran dinos de llegar a sus dioses, y que si nosotros los queríamos derrocar, que no era con su consentimiento; que se los derrocásemos o hiciésemos lo que quisiésemos. Y no lo hobo bien dicho cuando subimos sobre cincuenta soldados y los derrocamos, y vienen rodando aquellos sus ídolos hechos pedazos [...]”. Cfr. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Espasa Calpe, 1968, p. 109.

¹³ Tale scritto, *La noche de Hernán Cortés (Primeras imágenes de la historia, antes de iniciar la elaboración de la obra teatral)*, è premesso ora al testo *La noche de Hernán Cortés*, cit., pp. 19-22.

¹⁴ *Ibid.*, p. 22.

La composizione si presenta quindi come un difficile percorso della memoria di Cortés. Questi è innanzitutto ritratto alla vigilia della morte, nella casa di Castilleja de la Cuesta vicino a Siviglia, tormentato da acciacchi e roso dalla perdita del favore reale e dal desiderio di tornare nel Messico. In una soffitta trasformata in studio cerca, con l'aiuto di un cangiante segretario – il quale è a volte il suo cappellano Francisco López de Gómara, a volte Bernal Díaz del Castillo, a volte altri –, e intralciato da un nano buffone, di mettere a fuoco il passato. Questo, però, anche nei suoi gloriosi episodi ormai gli sfugge, e davanti a lui si materializzano più o meno confusamente i fantasmi di Malinche, del governatore Diego de Velázquez, del grasso cacicco di Cempoal e di tanti altri spagnoli e indigeni. Non manca neppure, all'interno della tragedia, qualche spunto comico¹⁵.

Il dramma si configura quale una serie di scatole cinesi, in cui l'anziano del 1547 ricorda se stesso anni prima, quando governava nel 1522 la Nuova Spagna pacificata; a sua volta quel Cortés al culmine della gloria cerca di rammentarsi come era nel 1519, nelle prime fasi della lotta contro gli aztechi, e di nuovo quest'ultimo Cortés va col pensiero al giovane che a Cuba, nel 1514, correva dietro la sottana di Catalina Suárez, detta la Marcaida, sino a farsi intrappolare in un matrimonio non voluto. Il passaggio del protagonista (nonché del segretario e del nano buffone) tra l'una e l'altra delle quattro suddette epoche è reso possibile sul palcoscenico dalla costruzione di quattro ambienti paralleli, rappresentanti i diversi luoghi emblematici scelti (Castilleja de la Cuesta, Coyoacán, Cempoal e Cuba), per i quali gli attori transitano agevolmente (e in un'occasione Cortés, novello Tarzan, pure vi passa afferrato a una fune).

Benché l'aver posto l'attenzione sulla vecchiaia del conquistatore non sia una trovata davvero inedita¹⁶, si deve viceversa riconoscere l'originalità della struttura elaborata da Leñero, e ciò anche perché il climax della rappresentazione coincide con un episodio complessivamente poco noto e sfruttato della vita di Cortés, cioè, la morte in circostanze misteriose, a Coyoacán, della prima moglie, la Marcaida appunto.

Al riguardo Leñero si è basato, oltre che sulla recente biografia complessiva redatta da José Luis Martínez, sul "classico" testo di Alfonso Toro¹⁷. Va detto che

¹⁵ Soprattutto una specie di "tormentone", incarnato dalla domanda "¿Nos está yendo de maravilla?" che iterativamente pone il segretario, ironizza sopra la vicenda. Concessione al facile gusto della platea, così Leñero una volta fa rispondere il conquistatore: "Secretario. ¿Nos fue de maravilla, señor? Cortés. Como para cagarse en Dios, dirían los mexicanos. Secretario (*Sorprendido*). ¿Así hablan los mexicanos?" Cfr. *ibid.*, p. 49.

¹⁶ Deve ricordarsi che già nella commedia del secolo d'oro *La mayor desgracia de Carlos V y hechicería de Argel*, attribuita a Lope de Vega e a Vélez de Guevara, appare un Cortés anziano.

¹⁷ *Un crimen de Hernán Cortés. La muerte de Doña Catalina Xuárez Marcaida.*

lo scrittore messicano a tali letture potrebbe aver utilmente aggiunto la cronaca redatta dal nipote di Catalina Suárez, di cui è apparsa da poco un'attenta edizione¹⁸. Non è forse superfluo ricordare – allo scopo di mostrare quanto sia *vidrioso* il caso della morte della prima sposa del vincitore degli aztechi – che Juan Suárez de Peralta, nel capitolo 18° del proprio testo, dà una versione che assolve totalmente il marchese del Valle dalle accuse di assassinio rivoltegli nel 1529 dalla madre di Catalina nonché dal fratello di questa, il quale prima del tragico evento era intimo amico di Cortés¹⁹. Come che sia, Leñero sposa decisamente la tesi dell'uxoricidio²⁰ e ne fa l'elemento capace di scatenare in Cortés il desiderio di correggere la propria vicenda. Così l'esplicativo dialogo:

Cortés. ¿Que podemos hacer, Bernal?

Secretario. ¿Para qué, señor?

Cortés. Para remendar la historia... Cómo borrar ese maldito episodio y todos los que difaman, o cuentan mentiras, o deforman la verdad.

Secretario. Es imposible, señor.

Cortés. ¿Estás seguro, Bernal?

Secretario. Estamos completamente seguros, señor... No podemos remendar la historia. No cambiarla... Ni volverla a escribir.

Cortés. (*Sonríe*) Estás equivocado, Bernal. Por supuesto que se puede.

Secretario. ¿Y cómo, señor?

Cortés. Regresando²¹.

E così l'anziano conquistatore torna dove iniziò la propria avventura, a Cempoal, e di nuovo, in una sorta di coazione a ripetere, tenta di rovesciare

(*Estudio histórico y médico legal*), México, Ed. de la librería de Manuel Mañón, 1922. A José Luis Martínez, oltre che alla moglie Estela, è dedicata *La noche de Hernán Cortés*.

¹⁸ Juan Suárez de Peralta, *Tratado del descubrimiento de las Yndias y su conquista* (Transcripción del manuscrito del 1589), Edición, estudio preliminar y notas de Giorgio Perissinotto, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

¹⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 141-142: “[Catalina] era muy enferma de la madre, mal que suele ser muy ordinario en las mujeres [...] a medianoche le dio a ella un dolor destómago cruelísimo. Luego acudió el mal de madre. Y quando quisieron procurar remedio, ya no la tenía. [...] Como en este miserable mundo jamás faltan nuevas cosas que tratar y en que mostrarse las malas yntingiones, en esta ocasión se declararon algunas que contra el marqués abía, diciendo que aquella noche que sucedió aquella desgracia, abían reñido marido y mujer, y quel la abía muerto. Todo a fin de hazelle causa al marqués para que por ella fuera castigado y pribado del cargo y dinidad que tenía. [...] Otras hermanas questa señora tenía murieron del mismo mal en la Nueva España [...]”. Il processo per uxoricidio contro Cortés, comunque, venne presto insabbiato.

²⁰ “*Mientras el Secretario lee, Catalina intenta retirarse. La detiene Cortés. Forcejean durante el lapso, gruñen. Cortés se torna iracundo y prende con sus manos el cuello de Catalina. La oprime, la oprime, la oprime. Catalina se desvanece y termina cayendo a los pies de Cortés, muerta*”. *La noche de Hernán Cortés*, cit., p. 76.

²¹ *Ibid.*, pp. 81-82.

l'idolo del tempio²². Tuttavia i totonachi, diversamente da quanto fecero davvero nel 1519, ora reagiscono con le armi alla profazione dei loro dèi e Cortés finisce crivellato di frecce: come S. Sebastiano, afferma Leñero²³, o come – agguinceremo noi volendo rimanere nelle Indie Occidentali – narrano morisse davvero Juan de la Cosa sulle coste della Tierra Firme²⁴. La stessa Malinche, ricredutasi riguardo al proprio “collaborazionismo”, prende una lancia e con odio trafigge il petto dell'amante²⁵. Il segretario, spaventato e commosso, si affretta allora a redigere una nuova versione della storia²⁶, ma miracolosamente (non troppo, in realtà) Cortés si riprende, torna alla soffitta andalusa e soltanto là spira. Nella battuta conclusiva il segretario recita i dati della fine terrena di Cortés normalmente tramandatici²⁷. Rimane tuttavia incognito se l'estremegno muoia in tal modo poiché la storia non si può cambiare, o non perché, una volta visto come sarebbe potuta finire a Cempoal nel 1519, in fondo, al conquistatore conviene la versione consolidata. In ogni caso – pare suggerire l'autore messicano in maniera un poco ambigua e faticosa – nel 1547 la morte di Cortés è dettata, più che dalla malattia, dai suoi fantasmi.

Il finale poco felice o non davvero convincente è un carattere frequente nel teatro storico, e ciò pare altresì accomunare tante recenti *pièces* dedicate alla conquista americana²⁸. Nonostante le buone intenzioni, sembra che il dramma abbia finito per prender la mano a Leñero e, quindi, che gli intenti “revisionistici” spesso tipici del teatro storico, e comunque massicciamente presenti nella recente specifica produzione teatrale a cui si è fatto riferimento, siano rientrati dalla finestra dopo essere stati espulsi dalla porta. L'aspetto etico-politico – una sorta di processo a Cortés – è, di fatto, quello che più percepisce lo spettatore

²² È curioso notare come quell'episodio sia stato scelto come emblematico pure da Carlos Fuentes e da Jerónimo López Mozo, nei drammi in precedenza indicati.

²³ *La noche de Hernán Cortés*, cit., p. 84.

²⁴ La morte di Juan de la Cosa è narrata da Gonzalo Fernández de Oviedo nella seconda parte, libro VIII, cap. 3° della sua *Historia General y Natural de las Indias*.

²⁵ Tuttavia, tradizionale è, tutto sommato, il ritratto che Leñero dà di Malinche o donna Marina, tanto da inserire nel testo una didattica spiegazione del “malinchismo”. Cfr. *La noche de Hernán Cortés*, cit., pp. 50 e 65.

²⁶ “El 23 de junio del año de 1519, el capitán don Hernando de Cortés [...] fue muerto por heridas de flechas y lanzas durante una feroz batalla en un pueblo llamado de Cempoal...”. *Ibid.*, p. 85.

²⁷ “Secretario. La noche del viernes dos de diciembre de 1547, a la edad de sesenta y dos años, murió don Hernando de Cortés. Su cuerpo, extenuado por la disentería, quedó en una cama de la parte alta de la casa propiedad del piadoso amigo Juan Rodríguez, en la calle Real de Castilleja de la Cuesta, muy cerca de Sevilla”. *Ibid.*, p. 88.

²⁸ Mi permetto di rimandare, al riguardo, a quanto sostenuto nei due miei contributi in corso di stampa, sopra evocati.

o il lettore; rimane lontano invece quanto espresso dallo scrittore messicano alla vigilia della redazione de *La noche de Hernán Cortés*, parole collegate a un piuttosto velleitario intento di rendere trasferibile pure all'oggi quanto capitato al conquistatore estremo²⁹.

Infine, altro non trascurabile limite dell'opera è che la vicenda risulta difficilmente comprensibile da chi non possieda una conoscenza sicura degli avvenimenti rappresentati. È anche questo uno scoglio frequente in cui rischia di incagliarsi il teatro storico, i cui autori, se si avvicinano troppo a Scilla, finiscono appunto per essere criptici, mentre se ripiegano su Cariddi cadono in una didascalica banalità³⁰.

²⁹ Nella già ricordata anticipazione del testo (*La noche de Hernán Cortés*, cit., p. 19) si scrive, per es., che Cortés è un "anciano impaciente y cascarrabias, contemporáneo nuestro quizá, fuera del tiempo seguramente". E in un'altra nota esplicativa (*ibid.*, p. 28): "Se diría que los hechos, por la óptica que los contempla, se antojan contemporáneos. Casi siempre, subrayada y significativamente, los personajes hablan en un español-mexicano de nuestros días. La mezcla con los lenguajes orales y escritos de otras épocas debe enriquecer pero no contradecir la mexicanidad de la propuesta dramaturgica".

³⁰ È quanto accade a volte a Carlos Fuentes in *Ceremonias del alba*.

RECENSIONI

F. Matte Bon: *Gramática Comunicativa del Español*, Madrid, Difusión, 1992, 2 vol., pp. XIV + 386 (Vol. I) + 369 (Vol. II).

El adjetivo “comunicativo” que encontramos en el título de tantos manuales dedicados a la enseñanza de los idiomas no siempre describe fielmente el criterio que se ha seguido en la obra. Organizar y elaborar materiales didácticos bajo un aspecto comunicativo significa proponerse ciertos objetivos precisos y aplicar estrategias de enseñanza-aprendizaje en consonancia con determinadas teorías psicológicas, lingüísticas y pedagógicas que en muchos casos brillan por su ausencia en obras que se autodeclaran “comunicativas”, y en las que basta una simple ojeada al índice para advertir que no son tales. No es éste el caso de la Gramática de la cual nos estamos ocupando: si hemos comenzado con esta premisa es para dejar sentado desde el principio que estamos ante una obra que respeta con fidelidad el enfoque lingüístico sugerido en el título y, en este sentido, viene a llenar un vacío en el panorama de la didáctica del español como L2. Está explícito que los destinatarios de esta gramática son los alumnos y los docentes de español como lengua extranjera; no sólo porque lo declara el autor en la Introducción, sino por las referencias a otros idiomas modernos, de los cuales a menudo se describen las asimetrías más relevantes respecto al castellano.

Una obra como ésta permite dos tipos de análisis: uno, desde un punto de vista estrictamente lingüístico-gramatical y otro – no menos importante –, desde una perspectiva práctico-aplicativa, que la considera como “manual”, como material auxiliar en el estudio de una lengua extranjera. Ambos enfoques están, desde luego, estrechamente ligados; pero preferimos dedicarnos con especial detenimiento al segundo.

La obra consta de dos volúmenes, el primero de los cuales “*de la lengua a la idea*”, se ocupa de describir el sistema del español y su funcionamiento, añadiendo una explicación de los efectos expresivos de las estructuras analizadas, los contextos de uso y los registros lingüísticos de pertenencia. La organización de los contenidos sigue más o menos los criterios tradicionales de clases de palabra, pero a partir de estructuras más amplias como son el sintagma verbal y el sintagma nominal. Se comienza con la descripción del verbo y los tiempos verbales haciendo hincapié en la distinción entre los aspectos extra-lingüísticos y metalingüísticos que están en la base de los distintos usos de los tiempos en esta categoría gramatical. Hace mucho (ya don Andrés Bello, para dar

un ejemplo, se había ocupado de esto) que los gramáticos tratan de poner en claro ciertos enfoques limitativos o engañosos respecto al aspecto temporal de los verbos y la nomenclatura usada para identificarlos. En este sentido el autor se ha encontrado en una encrucijada; porque una descripción que tenga en cuenta los adelantos que la teoría gramatical ha conquistado al respecto y un consecuente cambio de terminología, traicionaba la condición de practicidad que es esencial en una gramática que se presenta como manual de consulta o estudio de una lengua extranjera; la adopción de una terminología más precisa pero desconocida, ponía en dificultad el alcance de ciertos presupuestos pragmáticos de la obra. La elección final nos parece válida: se explica la interpretación que se considera más acertada, se la pone en relación con la tradicional; pero se sigue utilizando (después de haber aclarado el propio punto de vista) la nomenclatura tradicional, para no dejar de lado, desconcertando a quien la consulta, el criterio de utilidad que el manual se propone. En efecto, evitar controversias conceptuales, disquisiciones teóricas y terminologías novedosas son condiciones indispensables en obras de este tipo. Ya la adopción de un criterio “nuevo” como el que elige esta gramática implica un riesgo que, a nuestro parecer, ha logrado superar al no perder de vista los objetivos propuestos. Así y todo se emplean algunos “neologismos” terminológicos como *operador*, *temático*, *tematizar*, *remático*, etc., indispensables para llevar a cabo una descripción según el nuevo enfoque elegido. Dos páginas de “*Definiciones*” en la sección introductiva aclaran el significado con el cual han sido utilizados estos términos.

Además del particular enfoque elegido, encontramos en el primer volumen otras “novedades”; al menos, respecto a otras gramáticas recientes de este tipo. Algunos ejemplos: la inclusión en la lista de preposiciones de *durante*, *excepto*, *incluso*, *mediante*, *salvo* y *según*; la consideración de usos idiomáticos no sólo peninsulares (se da una detallada explicación del voseo, se presenta la expresión “capaz que”, etc.) con lo que se elimina el prejuicio tan arraigado del uso hispanoamericano como formas espurias del idioma; la categoría “adverbio” (que con otras clases de palabras afines son la pesadilla de los gramáticos; basta pensar que en el *Esbozo* de la Real Academia no se analiza esta categoría) está tratada en modo muy general en el primer volumen, limitándose a consideraciones generales como los aspectos morfológicos, la posición en la oración y la mención a la clasificación semántica tradicional, para evitar elencos inoperantes (la segunda parte permitirá describir mejor las áreas semántico-pragmáticas en las cuales interviene esta clase de palabras); no se toma la literatura como punto de referencia de la “norma” idiomática. Pero, fundamentalmente, y siendo coherente con el criterio con el cual se define y presenta esta gramática, no se descuida la referencia al contexto comunicativo que condiciona los enunciados, la interacción recíproca de los interlocutores, los efectos expresivos del léxico y las estructuras, los registros lingüísticos. En síntesis, explica a cada paso lo que una gramática comunicativa pretende explicar, es decir (parafraseando a Austin) “cómo hacer cosas con palabras”.

Por último este primer tomo incluye reglas ortográficas y de pronunciación.

El segundo volumen “*De la idea a la palabra*” describe cómo expresar nociones, establecer relaciones lógicas y llevar a cabo funciones comunicativas según el uso del español moderno. Se pasa revista así a las distintas expresiones agrupándolas según hagan referencia a las nociones de esencia y existencia, de posesión, de ubicación espacial y temporal, etc.; se ponen de manifiesto los conectores lógicos y los modos verba-

les usuales para expresar relaciones de tipo consecutivo, final, adversativo, causal, condicional; se señalan las estructuras más corrientes que se refieren a las funciones comunicativas de pedir, preguntar, afirmar, negar, expresar sorpresa, indiferencia, satisfacción, etc.

Un índice alfabético y un sumario en sendos volúmenes facilita la consulta de los contenidos del libro; así como un sistema de referencias gráficas dentro de cada capítulo que remiten de un punto a otro cuando ambos están relacionados.

Las explicaciones están redactadas con claridad y concisión, acompañadas de sus respectivos ejemplos y utilizando una serie de convenciones gráficas que permiten la comprensión aun a quien no posee una competencia específica en terreno lingüístico.

Podemos estar de acuerdo o no sobre algunos contenidos de esta gramática – por ejemplo: las definiciones de algunas clases de palabras, las explicaciones de las estructuras *estar por* y *estar para* + *infinitivo* no son del todo claras (I, pp. 155-56), el ejemplo 74 de la pag. 160 del vol. I “*Lleva desde septiembre en Inglaterra*” nos resulta agramatical, hubiéramos preferido una explicación sobre el contraste entre también/incluso que no siempre es clara a los itálofonos –; pero más allá de estos disensos y observaciones cabe reconocer que ésta es una de las gramáticas para extranjeros más completas, actualizadas y prácticas que nos ofrece hoy el mercado editorial. Se advierte claramente que detrás de este trabajo hay una minuciosa reflexión y un intento serio de elaborar un material útil, exhaustivo (en la medida en que una obra de este tipo pueda serlo) y coherente con un criterio lingüístico con el cual se puede estar de acuerdo o disentir, pero que se ha demostrado de gran valor en el campo aplicativo de la didáctica.

René Lenarduzzi

Secundí Sañé, Giovanna Schepisi, *Falsos amigos al acecho Dizionario di False Analogie e Ambigue Affinità* Bologna, Zanichelli, 1922, pp. VI + 202.

El creciente interés que el estudio del español ha manifestado en estos últimos años ha estimulado la publicación de distintos materiales de apoyo didáctico, desde manuales, diccionarios, gramáticas para extranjeros, etc., hasta cintas, cassettes audio y vídeo y programas para ordenadores electrónicos, por lo general como material de apoyo para los primeros. Es cierto que, como comentaba el periódico español El País en un artículo de fecha 10 de octubre del año pasado, queda mucho por hacer, especialmente si se piensa en la revolución que la informática y otras disciplinas con ella relacionadas están provocando en los instrumentos de escritura e, incluso, en los estudios lingüísticos y en la didáctica de las lenguas. Día a día aparecen publicaciones de apoyo, especialmente en el terreno de la didáctica, que contribuyen a facilitar, enriquecer y, en algunos casos, actualizar el quehacer de la docencia. En este contexto, la editorial italiana Zanichelli acaba de presentar su *Dizionario di False Analogie e Ambigue Affinità fra spagnolo e italiano* de Secundí Sañé y Giovanna Schepisi, que se incorpora a un catálogo que contaba ya con obras de este tipo para el inglés, el alemán y el francés.

Carecíamos de un trabajo así para el español, por lo cual la novedad no puede sino acogerse con una calurosa bienvenida.

Para comprobar realmente la validez y la utilidad de los materiales didácticos o de consulta hay dos caminos: el primero consiste en leer los prólogos o introducciones donde se exponen los criterios a partir de los cuales se ha llevado a cabo la obra; el segundo es utilizar el material en situaciones concretas. Lo primero nos permitirá conocer inmediatamente si la obra se adecua a nuestras expectativas y necesidades; lo segundo, que requiere más tiempo, nos consentirá comprobar efectivamente el real valor práctico del material.

En el prólogo los autores hacen entender claramente que su trabajo parte de una experiencia didáctica en la enseñanza de estos idiomas como lenguas extranjeras y que ha sido pensado también como instrumento para ser aplicado en ese ámbito. Conscientes de las interferencias léxicas que abruman tanto a los españoles que aprenden el italiano como a italianos que aprenden el español, se dedican a confrontar los ‘falsos amigos’, es decir “palabras de dos lenguas diferentes exactamente iguales o semejantes en el significante pero diferentes, en totalidad o en parte, en sus significados” (p. V) y, como ellos mismos lo dicen “aunque se parta de un par de palabras se ha querido en cada artículo ampliar la visión y avanzar hacia la comprensión de varias palabras en ambas lenguas para poder clarificar lo más posible pequeñas zonas de los campos semánticos a los que pertenecen” (p. VI). El diccionario incluye además frases hechas, formas pronominales que ofrecen dificultades de tipo morfosintáctico (lo, se, si, etc.) y oportunas explicaciones cuando las diferencias entre dos “falsos amigos” son más de tipo cultural que de léxico.

El diccionario – por razones obvias dado el tipo de obra – no está dividido, como comúnmente resulta en los diccionarios bilingües, en una parte español-italiano y otra italiano-español; sino que incluye en una única sección y, lógicamente en orden alfabético, las palabras del español que tienen en italiano formas más o menos semejantes con significados distintos. Cada entrada considera las distintas acepciones del vocablo español y da la forma o formas correspondientes en italiano. De acuerdo con el carácter didáctico de la obra, se evita entrar en descripciones teóricas de tipo léxico o definiciones complejas, prefiriendo una breve definición o explicación, apoyándose en ejemplos prácticos y concretos de oraciones que ponen de manifiesto las simetrías y asimetrías semánticas de los términos de ambos idiomas según el contexto. Tomemos un vocablo cualquiera para ilustrar la forma en que han trabajado los autores: la entrada del término “atravesar” consta de dos partes identificadas con las letras A y B mayúsculas. La parte A trata el verbo en su forma transitiva y da el correspondiente italiano “attraversare” explicando que dicha correspondencia existe aun en sentido figurado y se ejemplifica con oraciones en sendos idiomas. Luego llama la atención sobre el caso en que el objeto directo del verbo es ‘plaza’ o ‘calle’ en que el español prefiere el verbo ‘cruzar’. Añade después otras acepciones en las que el término español se traduce al italiano como “mettere di traverso”, “traffiggere” o “penetrare”. La parte B se ocupa del verbo en su forma reflexiva y presenta los equivalentes italianos “andare di traverso” e “intromettersi”. Por último se llama la atención sobre las locuciones españolas “atravesarse en el camino a alguien” y “atravesársele uno a alguien”. En todos los casos las explicaciones se completan con oportunos ejemplos con la modalidad explicada más arri-

ba. El uso de grafías diferentes destaca la palabra española de la italiana, así como los ejemplos en ambos idiomas y las explicaciones, que están redactadas en lengua italiana. Se incluyen además, mediante abreviaturas, rasgos morfológicos, sintácticos y, en ciertos casos, referencias etimológicas. Esta presentación comparativa, enriquecida con los ejemplos, permite que la obra pueda ser consultada tanto por hispanófonos como por italófonos. Para esto resulta muy útil también el “Indice delle parole italiane” que se añade al final del libro (pp. 180 - 202) y que indica bajo qué palabra española aparece el vocablo italiano.

Al diccionario propiamente dicho se añaden unos apéndices que consisten en:

a) listas de sustantivos que son masculinos en español y femeninos en italiano, o femeninos en español y masculinos en italiano. Nos preguntamos, sin embargo, qué uso pueden tener estos elencos; quién, cómo, cuándo y para qué podría consultarlos. Es difícil encontrarle una utilización concreta sino para un docente que quiera preparar alguna actividad con sus alumnos para llamar la atención sobre estas diferencias morfológicas.

b) Unas “Osservazioni sull’uso delle preposizioni” que consisten en un listado de algunas locuciones que requieren preposiciones diversas en un idioma y otro, ordenado según el español use las partículas *a*, *con*, *de*, *en* y *por*. Se trata de un elenco no exhaustivo y, por consiguiente, de dudosa utilidad; más aún cuando las locuciones no están contextualizadas y así, por ejemplo, ‘dentro de’ (español) equivale – según los autores – a las formas italianas ‘dentro’ o ‘dentro a’; ¿y en la expresión “Llegará dentro de dos días”? ‘A sabiendas’ se traduce como ‘di nascosto’; ‘en un dos por tres’ como: ‘su due piedi’; ‘por momento’ como: ‘a minuti’...

c) Una lista de verbos italianos clasificados según el uso de los verbos auxiliares en los tiempos compuestos, dirigida, claramente, a los hispanohablantes que aprenden el italiano.

d) Una lista de hispanismos en italiano e italianismos en español. Respecto a los primeros, resulta insólito el vocabulario presentado como “hispanismos” incorporados en la lengua italiana (‘lempira’, ‘peyote’, ‘verónica’, ‘jota’, ‘jarabe’, ‘gazpacho’, etc.). Se trata más bien de palabras que carecen de referentes en el mundo italiano y que se usan como citas (en el sentido que la Lexicología da a ese término). Incluso muchas de ellas pertenecen a lenguajes sectoriales (como el de la corrida) o son indigenismos. Por otra parte, faltan los que tradicionalmente se consideran hispanismos de la lengua italiana (“complimento”, “baciamaño”, “etichetta”, “disinvoltura”, “lazzarone”, etc.).

e) Por último, el índice de voces italianas al cual nos referimos en un párrafo anterior.

Los autores aclaran en el Prólogo que saben que “son muchos los ‘falsos amigos’ que se han quedado en el tintero o por haber sido considerados poco significativos o simplemente por no haber sabido dar con ellos” (p. VI). En efecto, consultando el material hemos podido anotar varias ausencias. Una de ellas es la de los verbos llamados deícticos (venir, llevar, traer) cuyo uso ofrece dificultades a los italófonos y que, lamentablemente, no está explicado en esta obra. Además, hasta el momento, hemos advertido la falta de los siguientes “falsos amigos”: seso/ sesso, revisionismo/ revisionismo, manifestación/ manifestazione, apagado/ appagato, reseña/ rassegna, asolar/ asolare, piadoso/ pietoso, disperso/ disperso. Es posible que existan otras más; en este sentido sería interesante que se continuara la tarea y en futuras ediciones se ampliara el número de entradas de este vocabulario bilingüe.

Respecto a los llamados “falsos amigos” los autores han sido coherentes con la definición que incluyen en el prólogo; sin embargo nos hemos preguntado si no sería útil ampliar el concepto, vista la intención didáctica de la obra y el público al cual está principalmente dirigida, e incluir otros “falsos amigos” como, por ejemplo, verbos que son pronominales en un idioma y no lo son en el otro (como ‘descansar’/‘riposarsi’), que en un idioma tienen rección preposicional y en el otro son transitivos (como ‘pensar + infinitivo / ‘pensare di’ + infinitivo) etc. Claro que esto excedería a lo que tradicionalmente se considera un vocabulario bilingüe de falsos amigos; pero no quita que ello enriquecería notablemente las posibilidades de uso de una obra así.

René Lenarduzzi

Carlos Fisas, *Palabras que tienen historia*, Barcelona, Planeta, 1992, pp. 252.

Noticias de étimos y significados como lectura entretenida: *Palabras que tienen historia* de Carlos Fisas. A la autoría de C.F. se debe la colección “Memoria de la Historia” que hasta hoy reúne once tomitos, los once concebidos como una combinación selectiva de “historias de la Historia”. Dentro de esta serie el autor ya había aprovechado el venero de la lengua para compilar el libro *Frasas que han hecho Historia*, cuyo éxito le animó a redactar este otro, seleccionando unas cuantas palabras para “narrar” la génesis de sus significantes y las vicisitudes de sus significados. Un “Prólogo” abre el tomo, en él C.F. puntualiza el corte divulgador de su obra, explicitando el intento de “distraer al lector”, siguen el *corpus* de ciento catorce entradas, ordenadas alfabéticamente, cuyos lemas están estructurados como otros tantos “episodios”, la “Bibliografía” y un “Índice onomástico”.

La mayoría de las palabras “narradas” presentan una génesis onomástica, siendo sus étimos – nombres propios – los que más se prestan para delinear la semblanza de un personaje con sus circunstancias sociales, políticas, mitológicas o científicas: *academia, amazona, agosto, amperio, ateneo, bacanal, baremo, bechamel, caco, cereal, choviniismo, decibelio, diesel, enero, estentóreo, extras, febrero, filípica, guillotina, hermético, jovial, jueves, julio, junio, liceo, linchar, maltusianismo, martes, marzo, mausoleo, mayo, mecenas, miércoles, moneda, ogro, orfeón, oscar, panfleto, pánico, pantalón, pasteurización, quimera, sandwich, sífilis, vestibulo, viernes*. También proporcionan riqueza de anécdotas las palabras que proceden de un etnónimo: *corbata, esclavo*, y de un topónimo: *faro, lacónico, pergamino*.

Entre las entradas susodichas van unos cuantos préstamos, a los que se suman otros trasvases idiomáticos: *aceite, asesino, babor, bachiller, bisoño, borda, burdel, café, canapé, cheque, chocolate, chófer, escaparate, folklore, gorila, gueto, hecatombe, microbio, orangután, panfleto, piano, pijama, porcelana, tabaco, té*. No faltan las palabras cuya “historia” conlleva consideraciones propiamente lingüísticas, así la formación morfológica: *acróbata, camarada, desastre, nefasto, negocio, petróleo*, o la familia léxica: *banco, camarada*, o el empleo semántico traslaticio: *amazona, gorila*, o el cambio de connotación: *bárbaro, idiota*, o la sinonimia: *aceituna, sandwich*,

o la etimología discutida: *burdel, carnaval, gueto, tabaco*, o la meta-etimología: *estentóreo*.

¿Mi apreciación?: acaso el grupo más interesante, si fuera posible establecer un más y un menos, esté constituido por las palabras que describen una “historia” de vicisitudes semánticas: *amazona, café, chocolate, desastre, domingo, bigado, lavabo, sábado*, pero cómo no mencionar las palabras cuya aventura genética despierta nuestra curiosidad: *canapé, capilla, esclavo*, y otras cuya “narración” entretiene con amenidad: *pijama, trabajo*, o atrae con erudición: *calendario, candidato, liceo, tragedia*.

Una serie de refranes inusitados acompaña, señaladamente, los nombres de los días y los meses; con la sagaz selección de un léxico atractivo, este complemento de documentación paremiológica también contribuye, en cuanto al tema, a que C.F. haya conseguido, una vez más, su propósito de proporcionar erudición a través de una lectura aleccionadora la cual, en cuanto a la forma, estaba asegurada de antemano por su conocido estilo lineal y agradable.

Teresa M. Rossi

Jorge Lozano, *Il discorso storico*, prefazione di Umberto Eco, Palermo, Sellerio, 1991, pp. 222.

L'Italia e la Spagna si interessano in genere più alle reciproche risorse creative che alle reciproche doti speculative. Esistono tuttavia delle eccezioni, fra le quali includiamo il caso di Jorge Lozano, che da molti anni si sta prodigando per una maggiore diffusione dei rapporti culturali fra il suo e il nostro paese. Studioso di scienze della comunicazione nella vivace università di Bologna, apostolo delle discipline semiotiche nella più restia università di Madrid, egli è venuto in Italia come direttore dell'Accademia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes nello stesso anno in cui è uscita la traduzione del suo libro *El discurso histórico* (Madrid, Alianza, 1987), che prende in esame il differente statuto epistemologico della questione, dalle origini ai giorni nostri. Con un approccio inedito in Spagna, e stimolante anche per l'Italia che può offrire in proposito un terreno di discussione più dissodato, l'autore affronta problematiche vastissime e materiali bibliografici poderosi, intersecati in un dotto mosaico di citazioni con cui circoscrive di volta in volta le caratteristiche semiotiche del soggetto che nel “discorso storico” si costituisce.

Occuparsi di storia e di storiografia significa infatti rispensare l'identità della civiltà occidentale nel suo complesso, per lo meno da quando il logos cominciò a soppiantare il mito. Passando in rassegna le riflessioni anche filologiche che studiosi autorevoli hanno fatto intorno all'origine di questo sapere, Jorge Lozano giunge a una definizione preliminare della conoscenza storica come ricerca, ossia come “una osservazione in cui il ricercatore è testimone, può dar conto di ciò che ha visto, cioè *sa perché ha visto*” (p. 21). Nasce da qui l'autorevolezza di un dire fondato sul vedere (o, in seconda istanza, sull'udire da altri che abbiano visto) che attraversa senza troppi rivolgimenti il mondo classico e quello medievale, finché la scoperta delle Indie Occidentali mostra tutta la

ruggine accumulata intorno ai rapporti fra scienza ed esperienza, verità e linguaggio, potere e retorica. Ora, chi conosce i fatti non solo può essere diverso da chi conosce le parole, ma può anche entrare in conflitto con chi ne promuove la diffusione. Jorge Lozano non indugia su quest'ultimo aspetto del discorso coloniale – che pure ha travolto il modo eurocentrico di fare e di usare la storia, se si considerano tutte le narrazioni importanti che di proposito allora non furono pubblicate –, ma preferisce fornire una più neutra rassegna della nuova tipologia dello storico, redatta in base al suo accesso all'informazione, che poteva essere diretto, indiretto-immediato, indiretto-mediato (cfr. p. 40). Lentamente ma irreversibilmente, la comprensione del passato viene da allora in poi affidata alle diverse tracce di ogni cultura, che impongono una diversa tecnica di raccolta e di valutazione dei dati, determinando una biforcazione epistemologica fra la storia e la cronaca, fra l'indagine e la visione, fra la costruzione metodica, distanziata, diacronica di un discorso sugli eventi e la salvaguardia spontanea, immediata, sincronica degli eventi attraverso un discorso.

Si entra così nella modernità che spiega il passato interrogandone soprattutto le reliquie. La scelta e la classificazione dei documenti (fonti scritte, reperti commemorativi, oggetti quotidiani, istituzioni, costumi ecc.) diventa allora lo snodo ideologico della nuova conoscenza storica, che sorge da un lavoro inferenziale sempre più analitico e sofisticato, in cui le relazioni di pertinenza e di causalità tra i fatti appaiono strettamente vincolate alle relazioni di coerenza e di grammaticalità dei discorsi. La memoria verbale dei testi, che dipende da codici e modelli, lungi dall'essere un passivo strumento di conservazione dell'accaduto, appare come una partigiana matrice di eventi che variano a seconda di ciò che ogni soggetto linguistico sa e dice.

La storia dunque è soprattutto narrazione, ragione discorsiva, logica disciplinata, e quindi anche convenzione, processo cronologico, patto veridittivo, dispiegati intorno ai diversi statuti dell'avvenimento. Di qui l'azzardato tentativo contemporaneo della scuola delle *Annales* di elaborare una storia *non-événementielle* e non narrativa che si occupi di strutture e tabelle, oppure la decisione di altri studiosi di ripiegare verso una storia locale e minimale che operi in campi drasticamente ridotti. Ma se comunque ogni connessione è già una forma di spiegazione, narrare la storia non è che la scelta di un principio di intelligibilità.

Si ritorna così alle regole di produzione del discorso storico, in perenne concorrenza con le regole di produzione del discorso finzionale, che la pragmatica riesce a tenere distinti meglio della retorica, dato che la verità e la verosimiglianza rispettive sono, fondamentalmente, effetti di senso e risultati di un consenso. Senza apporvi un finale, in linea con i molti interrogativi che apre alla riflessione di chiunque si occupi di narrazioni, Jorge Lozano interrompe fra le geometriche formalizzazioni di Greimas il libro che aveva inaugurato con le magiche dichiarazioni di intenti di Erodoto.

Ma questo siamo diventati attraverso il perfezionamento della memoria o scrittura che ci dovrebbe "ritrarre" e "raccontare": astratto agglomerato di segni, in cui l'"occhio" e la "voce" delle origini sono ormai imbalsamati nei tropi di familiari paradigmi meta-discorsivi; illusoria macchina enunciativa che, tra processi indiziari e atti di fede, impiglia anche un malizioso *detective* del senso come Umberto Eco, per il quale il discorso storico "*allunga* la nostra vita, sia pure all'indietro, e ci fa balenare davanti agli occhi della mente una promessa di immortalità" ("Prefazione", p. 14).

Siamo di fronte, ancora una volta, a una rappresentazione prospettica del tempo/spazio proprio della storia, nelle cui evocazioni i concetti vengono sempre a patti con le visioni e le emozioni. Come esperienza della distanza e figura dell'assenza, anche la sua parola non può che dirsi immaginaria.

Elide Pittarello

L'autoportrait en Espagne, Actes du VI^e Colloque International d'Aix-en-Provence (6-7-8 Décembre), Publications de l'Université de Provence, 1992, pp. 356.

La pubblicazione delle comunicazioni del Convegno dedicato all'autoritratto pittorico e letterario in Spagna, nel periodo comprensivo del Medio Evo ed epoca contemporanea, segna una tappa fondamentale nello studio di quella che è considerata la più complessa ed eterogenea forma di autorappresentazione del sé.

Già il libro ormai classico di Beaujour (*Miroirs d'encre. Rethorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980) ha delineato le caratteristiche del genere, ma la presente raccolta, nell'offrire congiuntamente analisi di autoritratti figurativi e letterari, permette di capire meglio come le peculiarità di questi ultimi derivino essenzialmente da una matrice pittorica.

Ciò che contraddistingue tale genere da altri testi autobiografici – l'impossibilità di una teorizzazione e quindi l'assenza di un orizzonte d'attesa da parte del lettore, la mancanza di progressione nell'azione, la scomparsa dell'ordine cronologico in favore di un sistema tematico, discontinuo e giustapposto, la costruzione della coerenza non più grazie alla consequenzialità narrativa, ma in virtù di un processo analogico, metaforico, poetico (Beaujour, *op. cit.*) – rimanda infatti alle immagini discrete, simultanee e onnicomprensive della pittura.

Vediamo dunque la genesi dell'autoritratto figurativo in Spagna. Come ci informa Pierre Civil (pp. 67-94), sono gli artisti venuti a contatto con la pittura italiana che introducono la pratica dell'autoraffigurazione. All'inizio del Cinquecento Juan de Flandes si rappresenta come un profeta che invita a considerare la scena della sepoltura di Cristo alle sue spalle. Da questo momento, anche in Spagna, come era già avvenuto in Italia, l'artista non si sente più relegato a servire la filosofia, la teologia e la storia, ma è conscio dell'autonomia e del prestigio della propria attività.

Dalla galleria di autoritratti esaminati dal critico francese risulta infatti un dato comune: le opere non sono *mai* la rappresentazione mimetica della figura dell'autore, bensì dei veri e propri manifesti dell'arte della pittura. È per questo che nel XVII sec. si generalizza la cosiddetta *imago pictoris pingentis* mediante la quale l'artista si raffigura contornato dai suoi strumenti di lavoro, assorto nei propri pensieri, ma non nell'atto di dipingere. Come se con questa scelta egli volesse sottolineare la supremazia e la priorità dell'ideazione del quadro nei confronti della sua esecuzione materiale.

Uno dei migliori esempi di un tale atteggiamento si trova nei *Diálogos de pintura* (1633), in cui Vicente Carducho si ritrae con la penna in mano e con accanto la tavoloz-

za dei colori. Il parallelo scrittura-pittura rappresenta il percorso del processo artistico, "le va-et-vient de l'intellect à la forme créée" (p. 74). Ma il titolo al plurale (*Diálogos*) fa supporre che il senso globale del quadro sia raggiungibile solo a patto di prendere in considerazione tutto ciò che la dialettica tra l'immagine e la parola suggerisce.

Nel ritratto, Carducho (come del resto la maggioranza dei pittori presi in esame da Civil) ha lo sguardo rivolto verso lo spettatore. Come si sa dal *De pictura* di Leon Battista Alberti, fin dal '400 questo dettaglio esprime la volontà di instaurare una comunicazione con l'osservatore.

Poiché nello sguardo si condensa sia ciò che appartiene al soggetto sia ciò che deriva dal contesto culturale, e poiché in pittura la rappresentazione funziona tanto come oggetto quanto come strumento di osservazione (si veda, ad es., E.H. Gombrich, *Arte e illusione*, Torino, Einaudi, 1959), direi che volgendo l'autoritratto verso il pubblico l'autore esorta a usare consapevolmente la vista per distinguere la realtà dalla finzione. Per separare la persona fisica dell'autore dalla sua raffigurazione pittorica, per discernere le scelte personali del soggetto all'interno delle convenzioni che regolano l'arte della visione.

Luogo del dialogo con se stesso e con gli altri, l'autoritratto diventa così lo spazio in cui l'autore si rivela altro da sé per *riconoscersi e farsi riconoscere* "autore" della propria opera, pur nella varietà delle sue manifestazioni.

Non mi sembra un caso, infatti, che, come ricorda Civil, l'esame radiografico dell'opera di Juan de Flandes abbia rivelato che l'inclusione della figura dell'autore è posteriore al resto del quadro (p. 72). Ciò porta a supporre che la decisione di raffigurarsi realizzi il bisogno di autoaffermazione dell'artista solo nel caso in cui egli si ponga in modo diverso rispetto alle aspirazioni proprie e alle aspettative altrui. Del resto, il doppio significato dell'autoritratto è contenuto nello stesso verbo "ritrarre" che, come ricorda Randolph D. Pope (pp. 319-330), vuol dire "porgere, mostrare, dipingere", ma anche "rinunciare, indietreggiare, sottrarre".

Trasposta alla finzione letteraria, la pratica dell'autoritratto rimanda agli stessi criteri euristici validi per la pittura, primo fra tutti quello che impone di separare l'autore empirico dall'io della rappresentazione linguistica. Come ben dimostrano i due saggi dedicati all'Arcipreste de Hita di Hans Rudolf Picard (pp. 7-16) e di Nadine Ly (pp. 17-36), ne *El Libro de Buen Amor* il pronome in prima persona perde la propria referenzialità biografica e diventa una pura e semplice istanza organizzatrice del testo. Istanza che s'incarica non solo di amalgamare i due principali agenti della narrazione (il prete e il galante) con le rispettive visioni del mondo, opposte e contrastanti, ma anche di associare parole e situazioni analoghe, in modo da trasformarsi nella struttura portante di un'autobiografia fittizia.

La frantumazione dell'io finalizzata a dare unità all'opera ci ricorda che il pronome in prima persona funziona quasi come uno specchio. In modo analogo a uno specchio che riflette figure diverse a seconda di chi vi si ponga davanti, la parola "io" rinvia a "me" se la pronuncio io, ma rimanda a un'altra persona se la proferisce qualcun altro. A differenza dello specchio, però, il pronome in prima persona è un segno, qualcosa che sta per un'altra anche in mancanza di un referente concreto (cfr. U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1988, pp. 8-37). Così, mentre l'esperienza spe-

culare, a detta di Lacan, segna la fase in cui l'individuo si percepisce come unità non frammentata, l'uso di una parola di contenuto generico, non più in grado di stabilire con certezza l'identità, porta l'individuo ad allontanarsi a tal punto da se stesso da rischiare di perdersi.

Ecco allora che a mano a mano che ci si avvicina all'epoca contemporanea, in letteratura si assiste a un ricorso sempre più massiccio alle metafore pittoriche – sguardo, punto di vista, prospettiva, visione – da parte degli autori e della critica, nel tentativo di ridare all'io una connotazione stabile, di radicarlo in un corpo preciso, riconoscibile.

Non per nulla, infatti, il curatore del libro, Guy Mercadier (pp. 205-241), ricostruisce l'autoritratto di Gómez de la Serna a partire dalle riflessioni che lo scrittore compie sul proprio corpo, concepito nella triplice accezione di sentimento della sostanza della propria presenza, di superficie esteriore visibile agli altri e riflessa dagli specchi, e di macchina biologica.

Dato che Mercadier per la sua ricostruzione confronta il 36° cap. di *Automuribundia* con il testo che ne sta alla base, *El misterio de la encarnación* (un'opera giovanile pubblicata in due riprese: la prima parte in "Prometeo" nel 1911 e la seconda in "Tápicos" nel 1913) si potrebbe dire che per Ramón avviene lo stesso che per i pittori: da Juan de Flandes a Goya (Lucienne Domergue, pp. 149-171), fino a Picasso (Jordi Bonells, pp. 173-181).

A tale proposito, Picasso, che a vent'anni si era ritratto come un vecchio e a novanta come un giovane, afferma:

«ce que mon autoportrait propose semble-it dire ce sont les signes par les quels une dissemblance est dite, peut être saisi par le regard au sein du semblable» (p. 176).

In questo modo, osserva Bonells, Picasso sottolinea che la raffigurazione di sé è una sorta di *soglia* nella quale appare l'evidenza di una somiglianza a partire da una differenza e viceversa. Somiglianza e differenza non rispetto alla persona fisica dell'autore, ma rispetto all'immagine di sé, o meglio alle tante immagini di sé che egli offre alla sua opera.

In questo senso, perciò, si potrebbe dire che le immagini letterarie, che condensano la percezione e il concetto, l'interiorità con l'esteriorità (si veda C. Sini, *I segni dell'anima. Studio sulle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 1989), corrispondono ai tratti somatici che, in un quadro, rimandano al volto fisico del pittore, seppur deformato dalla trasposizione artistica.

Di qui deriva che l'autoritratto, sia esso letterario o figurativo, definisca l'identità dell'artista mediante ritocchi (ripensamenti) successivi. Ritocchi e ripensamenti che mostrano come il progetto dell'opera si ripercuota sul suo compimento e viceversa. È infatti attraverso la varietà dei modi artistici che si rivela la permanenza, l'unità di sostanza nella quale l'io si coglie (e si fa cogliere) in tutta la sua interezza.

Identità sorta dalla coscienza della differenza-somiglianza, sorta dalle immagini, sembra essere anche il leitmotiv della maggioranza degli altri autoritratti analizzati nella presente raccolta. Da Cervantes a Larra passando per Antonio Machado, Eduardo Chichano, Félix Grande, Francisco Umbral, Francisco Ayala, Juan Goytisolo, Carlos Barral, per non parlare di coloro che più degli altri hanno sentito il bisogno di accettarsi ed essere accettati. Vale a dire i *conversos* (Jeanne Battesti-Pellegrin pp. 37-66) e le donne (Sonia Herpael, pp. 95-106 e Maria A. Salgado, pp. 133-147). Considerato nel suo complesso, il

libro esprime un concetto di autoritratto che potrebbe essere così sintetizzato: un modo di usare le immagini (*i segni dell'anima*) per affermare quella parte di sé, altrimenti indicibile.

Laura Silvestri

Inés Fernández-Ordóñez, *Las "Estorias" de Alfonso el Sabio*, Madrid, Istmo, 1992, pp. 256.

Con lodevole, ma esagerata modestia, Inés Fernández-Ordóñez nella *Presentación* del volume afferma che "este libro quiere, sin pretensión alguna de exhaustividad, aportar algo nuevo a la visión de la historiografía alfonsí". Il valore, a mio giudizio, va ben più in là dell'"algo nuevo" per l'impostazione della ricerca avvalorata anche dalla consultazione e lo studio di parti finora dimenticate dalla critica perché inedite e perciò di difficile reperibilità e consultazione, che vede nella pluralità dei testi non solo un prodotto della trasmissione manoscritta dell'opera, ma una conseguenza del modo di lavorare degli storici del tempo.

Il volume raccoglie sette studi divisi in tre sezioni così intitolate: 1° - *Concepto y estructura de la Historia en las grandes compilaciones alfonsies: la "Estoria de España" y la "General Estoria"*; 2° - *La relación entre la "General Estoria" y la "Estoria de España"*; 3° - *Sobre la composición de la "Estoria de España"*; seguono gli *Indices Auxiliares* di autori e personaggi.

Il primo studio è dedicato all'approfondimento della conoscenza della *Estoria de España* attraverso il confronto con la *General Estoria* e alla individuazione della concezione della storia che guidò la redazione e l'articolazione strutturale delle opere alfonsine.

La storia alfonsina si organizza attorno all'*imperium* o *señorío*. Per Alfonso X la storia è quella dei popoli che *ensennorearon* la terra e soprattutto dei suoi principi e signori naturali la cui linea di successione nell'*imperium* è il principio di tutta la storia.

In questo sistema basato sulla successione di *imperia* la monarchia asturiano-leonese viene considerata l'erede legittima dei diritti dei goti, popolo che ottenne il dominio definitivo sulla Spagna dopo che le popolazioni barbare avevano usurpato l'*imperium* romano; e si giustifica legalmente la Riconquista durante la quale i successori dei goti lottarono per recuperare territori di loro legittima appartenenza strappandoli agli arabi la cui storia rappresenta una fonte sincrona in più per la storia cristiana dei re di León e Castiglia sui cui regni si struttura cronologicamente la storia.

Nella *General Estoria*, anch'essa organizzata narrativamente sui popoli che furono signori del mondo, si scelse in un primo momento come asse cronologico, come popolo di riferimento, l'ebreo fino alla trasmigrazione a Babilonia, sostituito successivamente in tale prestigioso ruolo dai più importanti re del mondo. Il diritto al computo implica la focalizzazione di tutti gli avvenimenti riferiti nella prospettiva cronologica del popolo che ha meritato tale diritto.

La utilizzazione del *señorío* come principio di organizzazione cronologica permise di concepire la storia come una successione di regni e potentati terreni. Protagonisti della *Estoria* sono i *señores* e le loro discendenze, poiché l'*imperium*, di origine divina, è riservato alla *linna*; gli anni dei loro regni servono a situare gli avvenimenti nel tempo.

Considerati i principi su cui si basa, la *Estoria* alfonsina è una storia di principi e per principi, un manuale di storia, di diritto, e di comportamento.

Il secondo studio è dedicato ai criteri di compilazione. La *Estoria de España* fu concepita secondo una struttura generale che implicava una suddivisione in *señorios*; ma i responsabili della redazione delle diverse sezioni non furono gli stessi, o, per lo meno, non agirono secondo gli stessi criteri storiografici e non affrontarono nello stesso modo il discorso storico. Progredendo nella redazione l'interesse si allarga ad avvenimenti e genti non peninsulari, uscendo dall'ottica selettiva, ristretta ai fatti accaduti nella Penisola, caratteristica dei primi capitoli.

I redattori si trovano di fronte al problema di scegliere l'organizzazione annalistica o l'organizzazione narrativo-tematica, due criteri che cercarono di armonizzare in un'unica verità storica. Il principio annalistico dominò l'esposizione della *Estoria de España*, mentre il criterio tematico diede più libertà ai redattori della *General Estoria*.

Entrambe le opere sono caratterizzate dall'ossessione della data, non facile da stabilire per avvenimenti non datati nelle fonti; nascono così le *estorias unadas* in cui il redattore riunisce vari avvenimenti e li considera un solo *fecho*; crea così un'unità narrativa storica in cui i vari elementi vengono subordinati, in un'esposizione ragionata, a un avvenimento centrale importante.

Le *estorias unadas* nacquero in opposizione alle *estorias departidas* per anni, risultato di una frammentazione. Alcune discrepanze con le fonti rivelano che in un primo momento furono scritte *estorias unadas* e successivamente suddivise per anni, per una equa ripartizione dei fatti.

La seconda sezione è dedicata alla relazione tra *General Estoria* e la *Estoria de España*. Il primo studio pone il problema della priorità della *Estoria de España* rispetto alla *General Estoria*, ipotesi su cui concordano gli studiosi fin da Amador de los Ríos, e che Inés Fernández-Ordóñez vuole completare attraverso l'analisi minuziosa di un complesso di dati che la inducono a sospettare che la *General Estoria* si trovava in processo di redazione quando si scrissero le prime pagine della *Estoria de España*, dal momento che proprio la *Estoria de España* si avvale in varie occasioni del materiale della *General Estoria*. La studiosa insiste sull'ipotesi della redazione simultanea e indipendente delle due *estorias* avvalendosi dell'attento confronto tra due testi non contaminati da errori comuni.

Le attuali conoscenze dei metodi di elaborazione di altri materiali alfonsini e l'informazione che fornisce la critica testuale fanno giungere l'Autrice all'ipotesi più accettabile: il materiale previamente preparato nel laboratorio alfonsino sarebbe stato usato indipendentemente. Si suppone dunque l'esistenza di diversi gruppi di lavoro e, conseguentemente, di varie metodologie. La *General Estoria* e la *Estoria de España*, pur essendo il risultato di uno stesso sforzo storiografico, tuttavia rappresentano due modi di scrivere la storia.

La posizione in cui la *General Estoria* e la *Estoria de España* si pongono di fronte alle fonti è la spia della organizzazione espositiva, ma anche delle tecniche di traduzione, selezione e combinazione delle fonti: alla accettazione dell'informazione da parte della *General Estoria*, si oppone la *Estoria de España* più libera e selettiva. La *General*

Estoria approfittò solo parzialmente del lavoro realizzato nella *Estoria de España* poiché il fine di esaustività di storia universale a cui si atteneva la *General Estoria* impediva di rifarsi a un testo che per principio si basava su un criterio di austera selettività. La libertà di selezione delle fonti rappresenta, secondo Inés Fernández-Ordóñez un primo passo verso un modo nuovo di scrivere la storia.

La indipendenza dei redattori nell'utilizzo delle traduzioni delle fonti e i conseguenti adattamenti alle esigenze contestuali vengono provati attraverso minuziose comparazioni tra i passi delle due *Estorias* che hanno la stessa fonte, e i testi latini; il risultato è la sparizione della primitiva relazione tra le fonti tradotte e le due *Estorias*.

L'ultimo studio della seconda sezione è dedicato alle fonti comuni. Nella identificazione corretta delle fonti la Fernández-Ordóñez ne incorpora di nuove, criticando i precedenti studiosi che non avendo consultato le parti manoscritte inedite della *General Estoria* sono caduti nell'errore di non aver preso in considerazione alcune fonti come la *Historia Romana* di Paolo Diacono.

L'ultima parte del volume riguarda la composizione della *Estoria de España*: la Fernández-Ordóñez presenta vari dati che alimentano l'ipotesi di soluzione di continuità nella stesura materiale del testo che tuttavia riflette cambi di criteri compositivi per una possibile sconnessione tra i redattori.

Il lavoro, prima della *Apéndice documental* con manoscritti, edizioni della *General Estoria* e della *Estoria de España*, termina con una nota sulla VI parte della *General Estoria*, un frammento che viene considerato un *cuaderno de trabajo*, risultato di lavori di preparazione al testo definitivo, indipendente rispetto alle parti anteriori, e sconosciuto a molti collaboratori di Alfonso.

Il lavoro della Fernández-Ordóñez dice una parola nuova sulle storie alfonsine. Mette in rilievo la nuova concezione della storia seguita nella strutturazione delle due opere che condiziona apertamente l'uso delle fonti, e mette in discussione le datazioni proposte dai patriarchi della critica più letteraria che storica.

Il nuovo approccio ai testi è avvalorato dalla consultazione diretta dei manoscritti e delle fonti latine, approccio incredibilmente mai tentato dalla critica precedente, perciò illuminante e per alcuni aspetti rivoluzionario nello studio del processo redazionale delle due opere alfonsine.

Donatella Ferro

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edición de Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 600+CXXIX.

Già dal 1983, quando uscì il *Libro de buen amor* edito da Blecua, in un'edizione che dobbiamo chiamare divulgativa in quanto priva di apparati, eravamo in attesa di una nuova edizione, questa volta critica e condotta sulle basi del metodo neolachmanniano, come ci si poteva aspettare dopo la pubblicazione del *Manual de crítica textual*.

Il primo problema che affronta Blecua è quello della doppia redazione del *Libro* ipotizzata da Menéndez Pidal (rec. all'edizione di Ducamin, in "Romania", XXX 1901)

sulla base delle lacune che il ramo della tradizione rappresentato dai mss G e T presenta rispetto a S, sostenuta poi da Lecoy, Corominas e Gybbon-Monypenny: come Blecua fa osservare, quest'ipotesi, che per Corominas e Gybbon-Monypenny è una certezza, non è stata mai sostenuta con argomenti validi: "De hecho, quienes tendrían que demostrar la existencia de las dos redacciones son quienes las han propuesto y con argumentos más sólidos que un simple cambio de fechas y de unas presuntas adiciones". Secondo Blecua, le strofe mancanti in G e T "deben explicarse como supresiones de un códice al que ambos se remontan – un subarquetipo – y no como añadidos de S": si tratterebbe perciò, come argomenta Blecua di volontarie omissioni dell'ascendente di G e T, dovute a varie ragioni: per evitare un'incoerenza le strofe 90-92, in quanto annunciano "cantares" che non esistono neppure in S ("fize un cantar tan triste, como este triste amor"); per ragioni morali o di verosimiglianza le strofe 1016-1020, che descrivono la "vaqueriza"; per alleggerire il testo di episodi ripetitivi le strofe 910-949 e 1318-1331 che narrano avventure amorose; per questi due casi Blecua non esclude che si possa trattare della perdita di tre e un foglio (nell'ascendente di G e T?). Anche per le strofe iniziali e il prologo in prosa "lo lógico es pensar también en un accidente mecánico de pérdidas de los folios iniciales". Quanto alle lezioni varianti si tratterebbe comunque di varianti dovute ai copisti e non all'autore.

L'edizione di Blecua, in quanto condotta col metodo neolachmanniano, presuppone una classificazione dei mss. e una loro collocazione in uno stemma, previa dimostrazione dell'esistenza di un archetipo. Lo stemma proposto, ma non tracciato da Blecua ripete quello indicato da Lecoy e accettato da Chiarini e da Joset (come da Corominas, che prevede però l'inserirsi, nel ramo S, di varianti redazionali e di aggiunte), ossia uno stemma a due rami: da un lato S e dall'altro, congiunti da un comune ascendente, ma indipendenti l'uno dall'altro, G e T. Riguardo all'esistenza dell'archetipo Blecua prudentemente permette che "no es fácil demostrar la existencia de errores comunes en las ramas altas porque lo normal es que los errores que transmite el arquetipo sean mínimos y se confundan con los accidentales de copista o hayan sido subsanados, cuando patentes, por una de las ramas". Su questo punto mi permetto di dissentire da Blecua: a mio avviso gli errori dell'archetipo sovente provocano nel testo danni irreparabili.

Dopo una lista di errori da far risalire all'ascendente di G e T, Blecua ci presenta una improbabile lista di "errores de α (l'ascendente di G e T) o de X (l'archetipo)": ovvero di errori congiuntivi di GT che S, o meglio, "la rama S" avrebbe "subsanado por geniales conjeturas": in presenza di un subarchetipo che trasmette errori a due testimoni, mi pare del tutto antieconomico presupporre che si tratti di errori archetipici sanati per congettura (credo poco alle geniali congetture dei copisti medievali) dall'altro ramo della tradizione, d'altronde neppure lo stesso Blecua sembra crederci troppo in quanto quasi tutti gli errori elencati vengono attribuiti al subarchetipo. Tre sono gli errori archetipici certi secondo Blecua: il primo proverebbe soprattutto che i due rami della tradizione "se remontan a un arquetipo desencuadernado"; si tratta di una strofa isolata, la 1649, alla fine dei "gozos" della Vergine, che presenta un testo diversamente corrotto nei due testimoni: "todos los xristianos // aved alegría // que nascio por salvarnos // de la virgen maria // en nuestra valia" S; "todos los cristianos // aved alegría // señalada mente en aqueste dia // nascio jesu xristo // de santa maria // coronada" G: questo stesso errore aveva posto tra quelli archetipici Corominas, confutato da Varvaro (*Nuovi studi sul Libro de buen amor*,

RPh, XXII, 1968, pp. 133-157). Secondo Blecua si tratterebbe della prima o dell'ultima strofa di una composizione dedicata alla natività, rimasta isolata per la perdita di uno o più fogli dell'archetipo. Credo invece si tratti di un'annotazione, probabilmente marginale, forse contenete varianti redazionali, di un tema, quello del natale, che l'Arcipreste intendeva sviluppare e che ha tralasciato, come spesso avviene lungo il percorso del *Libro* per canzoni o "trobas" annunciate che poi non vi compaiono. Il secondo errore a 58a: "Todos los de Grecia dixo el sabio griego" S e "Todos los de Grecia dixerón al sabio griego" G (non possiamo non notare che Blecua scrive "los de Roma" in entrambi i casi, un lapsus come altre sviste che si incontrano nell'introduzione): il copista dell'archetipo avrebbe lasciato in bianco la prima lettera – A – del verso perché vi fosse poi tracciata una maiuscola (G corregge per congettura); non è detto che questo non possa esser avvenuto indipendentemente nei due rami della tradizione. Il terzo errore a 1386c *galgo* per *gallo*: S scrive *galgo* e corregge *gallo*, G porta l'errore e T la buona lezione (segue immediatamente l'esempio del "gallo y el zafir"): è difficile giudicare, dove vi sia una correzione, se si trattasse di una cattiva lettura del copista o di errore dell'archetipo. Blecua aggiunge due "verosimili" errori: 1092c *afrue* S e *lidiar* G (l'editore suggerisce *servir*) e 89a *dicia* S e *vieja* G (lezione critica proposta *d'oi ya*). Blecua propone poi un elenco di "errores no significativos de X" ossia di "errores que podrían ser accidentales, pero su proporción es tan elevada que algunos de ellos tienen que remontarse al arquetipo": gli errori sono venti di cui molti chiaramente poligenetici. Blecua per dimostrare l'esistenza dell'archetipo non utilizza né gli errori considerati archetipici da Chiarini, né, tranne uno, quelli proposti da Corominas o da Macri (*Ensayo de métrica sintagmática*, Madrid, 1968, pp. 32-34): è sconcertante notare come gli studiosi che cercano di tracciare uno stemma del *Libro de buen amor* non si trovino mai d'accordo per quanto riguarda i possibili errori archetipici.

L'edizione di Blecua è condotta con rigore filologico, intelligenza e grande onestà, corredata da due fascie di apparato, per le varianti adiafore e per errori e innovazioni (mentre le varianti linguistiche sono relegate alla fine del testo), e da note esplicative ed interpretative a piè di pagina "para el lector más lego", mentre al filologo sono riservate preziose annotazioni e congetture in appendice che è un vero peccato non poter avere immediatamente sotto mano. Non possiamo che ringraziare Alberto Blecua per questa grande fatica che rappresenta un vero passo avanti per l'ecdotica juanruiziana.

Marcella Ciceri

Pedacio Dioscórides Anazarbeo, *Acerca de la materia médica medicinal y de los venenos mortíferos*. Traducido de lengua griega, en la vulgar castellana e ilustrado con claras y substanciales Anotaciones, y con las figuras de innumerables plantas exquisitas y raras, por el Dctor Andrés Laguna, Médico de Iulio III. Pont. Max. (Amberes, 1555), edición facsímil, (Madrid 1991).

Gracias a la Consejería de Agricultura y Cooperación de la Comunidad de Madrid y coordinado por Andrés Reche, se nos presenta la edición facsímil de la traducción de la

Materia Médica de Dioscórides publicada en Amberes 1555 por el Doctor Laguna, un año después de la edición de sus *Annotationes in Dioscoridem* (Lyon 1554). Acompaña la traducción un cuaderno anejo que recoge los siguientes ensayos: Manuel Alvar, “Las anotaciones del doctor Laguna y su sentido lexicográfico”, pp. 11-54; Pedro Laín Entralgo, “Andrés Laguna y la medicina del renacimiento”, pp. 55-66; Rafael Alvarado Ballester, “Dioscórides y su obra como naturalista”, pp. 67-81; Alfredo Alvar Esquerria, “Andrés Laguna: apunte biográfico”, pp. 83-92.

La reproducción de esta obra interesante de por sí nos introduce a la figura de Laguna como médico humanista que, siguiendo la tradición del propio Dioscórides, se sitúa entre los médicos de la primera mitad del siglo XVI. Médico por su interés teórico y por su deseo de aplicar la teoría, y humanista por su anhelo de instruir y deleitar, contribuye con sus anotaciones (basadas en la propia experiencia) a ampliar la obra de Dioscórides, y a identificar nuevas especies de simples.

Es sabido que hasta entonces la identificación de especies vegetales de las que se trata había sido difícil: “un mismo nombre vulgar se aplica no sólo a series distintas sino a plantas de familias diferentes y una misma planta recibe varios nombres vulgares”. Con esta obra el autor pretende que tanto médicos como herbolarios se entiendan entre sí.

El Doctor Laguna escribió su Dioscórides gracias a todo lo que él conoció directamente en sus viajes por tierras mucho o nada conocidas. De esta forma nos habla tanto de tierras exóticas, como de España o de Italia, lugar este último donde continuó sus estudios universitarios. Así en 1545 logró doctorarse en Bolonia y, más tarde, en 1551, llegó a ser médico de Julio III. Sus viajes y largas estancias en el extranjero contribuyeron a enriquecer su obra, que pretendió ser para los médicos de su época una amplia antología médico-descriptiva con gran variedad de vocablos (incluidas las etimologías de muchos términos).

El conjunto de estas páginas escritas en un estilo muy fluido y con una expresividad en las descripciones indiscutible, nos brinda el placer de descubrir el admirable tesoro de la botánica estudiado, ejemplificado y anotado yendo más allá de la pura información técnica.

María Sinforiana Quifet

Alastair Hamilton, *Heresy and Mysticism in Sixteenth-Century Spain, The Alumbrados*, Cambridge, Clarke, 1992, pp. 156.

L'autore, che è professore di “Radical Reformation History” alla Università di Amsterdam, viene da esperienze molto diverse: negli anni sessanta, quando insegnava all'università di Urbino, si occupò di intellettuali e fascismo; recentemente pubblicò un libro su un arabista inglese del Cinquecento; il suo libro, a quanto sembra, più importante riguarda movimenti religiosi fiamminghi del Cinquecento. Vede quindi il fenomeno di cui qui si occupa in qualche modo dal di fuori; dal di fuori della Spagna e dal di fuori degli studi teologici, nei quali sono inseriti i due maggiori specialisti degli *alum-*

brados spagnoli, Antonio Márquez e Alvaro Hueriga, che Hamilton naturalmente cita. In fondo questo vedere le cose un po' dal di fuori ha i suoi vantaggi, ed anche mi ha fatto risultare il libro congeniale; perché anch'io posso vedere il fenomeno degli *alumbrados* soltanto dal di fuori, cioè come storico letterario.

Hamilton comunque non improvvisa: già nel 1979 pubblicò il processo contro Rodrigo de Bivar, uno degli *alumbrados* di Guadalajara giudicati dall'Inquisizione di Toledo. Ora si occupa specificamente dei membri più importanti di questo gruppo: Pedro Ruiz de Alcaraz, Isabel de la Cruz e María de Cazalla: tre persone di condizioni sociali ben diverse: Alcaraz era un contabile nato a Guadalajara; Isabel de la Cruz era una *beata* di condizioni molto modeste; María de Cazalla era una nobildonna che frequentava il palazzo del duca del Infantado come amica. Avevano comunque in comune qualcosa di fondamentale: erano tutti di origine *conversa*. Questo fatto naturalmente già di per sé insospettiva l'Inquisizione, nata essenzialmente per scoprire i giudaizzanti; ed in effetti i loro atteggiamenti religiosi, che non fanno pensare a un segreto ritorno all'ebraismo (è piuttosto evidente il loro rapporto con la *devotio moderna*: leggevano senz'altro l'*Imitazione di Cristo*), rivelano tuttavia chiaramente l'impronta delle origini. Sono piuttosto alieni dalle cerimonie, e propensi alla svalutazione o perfino alla derisione del culto delle immagini e dei santi. Sono invece inclini alla lettura, della Bibbia ed anche di libri devozionali moderni, naturalmente scritti in volgare.

Il gruppo degli *alumbrados* di Guadalajara fu arrestato nel 1524. Il processo durò a lungo, e così la prigionia, almeno per Alcaraz e Isabel de la Cruz. María de Cazalla dovette solo abiurare "de levi"; era libera nel 1533; Alcaraz fu rilasciato nel 1539, e all'incirca nello stesso periodo fu rilasciata, ma con soggiorno obbligato a Guadalajara, Isabel de la Cruz.

A me, cervantista, non poteva non venire in mente che dal 1527 al 1532 fu amministratore del duca dell'Infantado, a Guadalajara, Juan de Cervantes, nonno di Miguel de Cervantes, che poi si spostò, essendo caduto in disgrazia del nuovo duca, ad Alcalá. Nell'ambiente del duca i *conversos* erano numerosi. La coincidenza risulta un sintomo in più dell'origine più o meno lontanamente *conversa* di Juan, e quindi di Miguel. Qualsiasi lettore del *Chiosciotte* ricorda che questi canzona coloro che si considerano importanti perché sanno il latino. Ciò vuol dire che lui lo sapeva poco. Perché non aveva studiato all'università, certamente; ma è un fatto che agli ebrei, e poi ai conversi, il latino risultava piuttosto estraneo. Ai domenicani dell'Inquisizione, al contrario, non risultavano molto graditi i libri in volgare: meglio quelli in latino, che non andavano in mezzo al popolo.

Più di metà del libro di Hamilton è dedicato al gruppo di Guadalajara. Il resto riguarda altri movimenti, contemporanei e successivi, nel loro rapporto con il movimento *alumbrado*; e riguarda anche, inevitabilmente, l'uso della parola "alumbrado" nel resto del secolo. "The association between *alumbradismo* and Lutheranism evident in the 1530s was accompanied by a tendency, which persisted until late in the century, to use the charge of *alumbradismo* against various forms of novelty" (p. 91). Forme eterodosse, ma anche forme che poi alla Chiesa cattolica risultarono del tutto positive. Di *alumbradismo* furono accusati tre riformatori che poi furono fatti santi: Ignazio di Loyola, Teresa de Avila e Juan de Avila. (I due ultimi erano d'origine *conversa*). Nel 1559 (essendo dunque pontefice Paolo IV Carafa) esce l'*Indice* dei libri proibiti, voluto dal

Grande Inquisitore Fernando de Valdés ed includente libri che Teresa de Avila aveva letto con devozione.

Nell'epoca di Filippo II si colloca il gruppo di *alumbrados* di Llerena, che, arrestati nel 1579, ebbero punizioni per errori "de levi". Si riunivano attorno a un *converso*, Hernando Alvarez, che li dominava totalmente (anche sessualmente, se si trattava di donne). Sospetti di *alumbradismo* si ebbero anche nel secolo seguente; e analogie con esso rileviamo nel quietismo di Miguel de Molinos, condannato a Roma nel 1687.

Franco Meregalli

Miguel de Unamuno, *Epistolario inédito*, edición de Laureano Robles, I (1894-1914), II (1915-1936), Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe, 1991, pp. 369 e 360.

Laureano Robles ha largamente continuato l'opera di editore dell'epistolario di Unamuno, iniziata da Manuel García Blanco, defunto nel 1966. Di grande rilievo è l'epistolario Unamuno-Ortega, pubblicato nel 1987 con l'introduzione e la collaborazione di Soledad Ortega (e da me recensito nel n. 33 di questa *Rassegna iberistica*); importante è anche quello con Azorín; non trascurabili sono altri. Robles prepara un volume di *Cartas familiares* e uno contenente l'epistolario con Emilia Pardo Bazán (cf. qui, vol. I, p. 192). ma non vi è dubbio che questo *Epistolario inédito* costituisca il contributo essenziale alla conoscenza di Unamuno, ed anche della sua epoca, culturale e politica. Qui si pubblicano solo lettere *di* Unamuno; mancano le lettere *a* Unamuno, che collochino quelle nel loro contesto. Ma se pensiamo all'estensione di questi due volumi e al fatto che l'università di Salamanca possiede circa 20000 lettere e biglietti a Unamuno (questi conservava tutto, almeno da un certa epoca in avanti) possiamo capire che per il momento dobbiamo accontentarci (e naturalmente non tutti i 20000 pezzi meriteranno la pubblicazione).

Ho contato 31 lettere a Jean Cassou, 28 a Eduardo Marquina, 18 a José Ortega Munilla (il padre di José Ortega y Gasset), 18 a Víctor Said de Armesto, 16 a José María Salaverría, 16 a Juan Zorrilla de San Martín, 16 al vecchio amico Luis Maldonado. Non è naturalmente da pensare che il numero di lettere significhi sempre intensità di rapporto. Ad esempio, qui si riproducono quindici lettere a Ramón Menéndez Pidal; ma il numero e la continuità del rapporto attraverso i decenni non significa vivo contatto umano: Unamuno scrive a Menéndez Pidal solo come professore di linguistica spagnola.

È chiaro dunque che dobbiamo parecchio a Robles. Ma è anche necessario che, prima di trattare di alcune illuminazioni che mi sono venute leggendo queste 481 missive (dico "prima", perché collocare ciò che sto per dire in fondo a questa recensione potrebbe sembrare un malizioso *in cauda venenum*), faccia delle osservazioni piuttosto severe. Robles appare un editore trascurato. La lettera 72 (I, 166-167) è datata 1911, poiché si riferisce alla presenza di Ortega a Marburgo, accenna a Eucken (che naturalmente è Eucken). In una lettera del 1909 Unamuno cita, secondo Robles, una rivista

“de Leningrado” (I, 126). Si citano (I, 331) alcuni dei nomi più celebri della letteratura angloamericana dell'Ottocento sfigurandoli in modi che è assolutamente impossibile attribuire a Unamuno, esperto traduttore dall'inglese, oltre tutto. La trascuratezza diventa catastrofica quando Unamuno fa delle citazioni in tedesco (II, 204 e 221). Non è immaginabile che García Blanco potesse tollerare cose simili. Allarmati, qualche volta ci chiediamo se il significato problematico di alcuni passi non sia dovuto a letture erronee. Gli errori più evidenti e perfino scandalosi hanno almeno il pregio di risultare inequivocabilmente tali.

Ma veniamo ad alcuni punti sostanziali, riguardanti atteggiamenti di Unamuno che sono indubbiamente rintracciabili anche negli scritti destinati alla stampa, ma qui lo sono in modo diverso. Per quanto egli addirittura teorizzasse il suo scrivere come qualcosa “a lo que salga”, certe reazioni emotive, magari transitorie, appaiono più facilmente nella lettera privata, benché questa, non meno che lo scritto da pubblicare, possa rivelare condizionamenti tattici, dai quali il nostro teorico della schiettezza non rifuggiva, fino a sfiorare talora la interessata “captatio benevolentiae”.

Unamuno si offendeva (si offendeva facilmente) se si attribuivano certi suoi atteggiamenti estremi a personalismo. Non credo in effetti che si possa pensare che lo sdegno con cui accolse nel 1914 ciò che considerò “destitución” (cf. p. es. I, 356) dal rettoreto, che era piuttosto un non rinnovamento della carica, allora di nomina governativa, fosse dovuto *solo* a ragioni personalistiche: ci dovette essere anche una sua ribellione all'interessato autoritarismo governativo; ma credo d'altra parte che ci fosse *anche* un coefficiente personalistico. Un che di acre, di aggressivo c'era in Unamuno, nella cui personalità aveva poco spazio l'ironia, e meno l'autoironia. Questo elemento di aggressività costituì forse il suo messaggio più facilmente recepibile dalla folla, appunto per il suo carattere emotivo ed elementare. Pochi mesi prima dello scoppio della guerra civile Unamuno osservò che stava prevalendo “un estado de ánimo de ‘a quién le pego?’” (II, 343). Non è sicuro che egli stesso non abbia contribuito a creare tale stato d'animo con certi suoi scritti, per esempio cogli articoli raccolti nel volume *República española y España republicana* (da me recensito in questa *R.I.*, 6, dic. 1979, 68-73).

A proposito di ironia e di autoironia, Unamuno poteva imparare molto da Cervantes; ma egli rivendicò sempre la sua sostanziale indipendenza, per quanto riguarda la sua interpretazione di Chisciotte e di Sancio (anche qui: p. es. I, 306: “Me importa mucho menos lo que Cervantes quiso decir que lo que yo allí veo”). José Antonio Maravall mi confidò che, mentre se parlava con Ortega questi gli citava scritti di lui Maravall, passeggiando con Unamuno doveva star zitto: parlava sempre lui, non voleva dialogare. In fondo, un solipsismo inaridente, anche se contrastato dall'epistolomania, in cui un coefficiente dialogico è inevitabile.

L'epistolario ha inizio con una lettera alla madre, della fine del 1894: manca tutta l'epoca giovanile. Ma il passato infantile ed adolescenziale affiora spesso nelle lettere qui pubblicate. “Llevo mi infancia a flor del alma; sus recuerdos me ungen el corazón y soy de los que creen firmamente que el niño que llevamos todos dentro es el justo que nos justificará algún día” (I, 133). Unamuno ricorda, già cinquantenne, l'odore di cioccolato del negozio della sua nonna materna (I, 329). In una delle sue lettere a Jean Cassou, il suo traduttore francese (lettere particolarmente intense, scritte negli anni di Hendaye), si chiede: “qué son mis cartas sino autobiográficas?”; e rievoca il suo rappor-

to coll'unica sua donna, sua moglie, risalente all'infanzia: vuole "escudriñar el ex-futuro" (II, 185-187). I ricordi dell'infanzia "dan ciento por uno al poeta"; "es el niño el padre del hombre" (I, 71). In questo, anche in questo, Unamuno si differenzia dal personaggio con cui non possiamo non paragonarlo: Ortega. Questi, "el arquero", è così teso (almeno nell'epoca della sua "vita ascendente", cioè fino ai primi anni trenta del secolo) al futuro che quasi rimuove il passato. Ha fatto in modo che Freud si conoscesse in spagnolo prima e più che altrove, per esempio che in Italia; ma ne prescinde. Il suo rapporto col padre è difficile da chiarire. In questo epistolario, abbiamo visto, troviamo molte lettere di Unamuno a Ortega Munilla, più d'affari che d'amicizia. In esse Unamuno raccomanda spesso a Ortega Munilla di salutare il figlio, José Ortega y Gasset. Questi viene ricordato anche in epoche posteriori, durante l'esilio. Si tratta di allusioni reticenti, che indoviniamo dolorose: Ortega era restato in Spagna, era uno di quelli che continuavano a prendere lo stipendio dal governo.

Forse l'episodio centrale della vita di Unamuno, un episodio che questo epistolario illumina, è il suo rapporto con la dittatura militare: il giorno 13 settembre 1923 viene ripetutamente citato come una data capitale, durante gli anni di Primo de Rivera: quella data aveva per Unamuno un'importanza maggiore di quanto avesse per altri protagonisti della cultura spagnola in quegli anni, per esempio per Ortega. Abbiamo visto quanto accessamente Unamuno avesse reagito alla "destituzione" del 1914; ma nel complesso egli aveva avuto dell'epoca dell'alternanza canovista, che aveva vissuto completamente, un'esperienza diversa da quella di Ortega, che sentì quell'epoca come passato chiuso e sterile. Nelle sue lettere agli ispanoamericani (oltre a quelle a Zorrilla de San Martín qui abbiamo lettere, importanti, a Ricardo Palma, a Enrique Larreta e ad altri) troviamo una difesa del regime bipartitico per quanto riguarda un elemento essenziale: in Spagna non v'è intolleranza: "a nadie se le persigue por sus ideas" (lettera del dic. 1910: I, 282. La rimozione del 1914 dovette mettere in crisi tale convinzione). Subito dopo il 13 settembre rivendica "el derecho a discutirlo todo" (II, 138). Nel febbraio 1925 confida a Parigi a Jacques Chevalier: "hoy doy mucho más valor a estas instituciones externas que protegen la libertad y la seguridad del ciudadano". "La lucha de clases está matando la libertad". "Lo horrible del fascismo es su método" (II, 162). Son affermazioni per molti di noi quasi ovvie: criterio fondamentale per giudicare un regime è per noi, al di là delle sue politiche di sviluppo, il suo atteggiamento rispetto alla libertà di opinione; ma ciò non sembra risultasse chiaro, all'inizio della dittatura di Primo de Rivera, per esempio a Ortega, a cui questa appariva piuttosto come un tentativo di rinnovamento cui concedere il beneficio di un periodo di prova. Ogni innovazione suscitava in lui speranza più che diffidenza. Molto più tardi nell'epoca riverista, la "generazione del 27" si occupava non dell'assenza di libertà (anzi molti teorizzavano la loro indifferenza per la politica), ma... di Góngora. Guillén, Bergamín, Diego, Alonso, García Lorca, Alberti invitarono nel febbraio 1927 Unamuno (che era ad Hendaye e stava sempre più conquistando una fama mondiale) a collaborare alla celebrazione di Góngora. Evidentemente non lo avevano capito. Egli rispose che non voleva pubblicare in Spagna, o "ex-España"; ed insinuava che alcuni dei gongoristi erano "servidores asalariados del Estado hoy prostituido" (II, 210). A Giménez Caballero, che gli scriveva come direttore della *Gaceta literaria*, rispondeva: "déjense de gongorinadas y armas al hombro" (II, 223). Purché se ne andasse Primo de Rivera (ma la sua bestia nera non era lui, era il responsabile della "gubernación", Martínez Anido, colui

che lo aveva mandato al confino di Fuerteventura) “venga por de pronto quien venga, aunque sea del llamado antiguo régimen” (II, 227): l’“antiguo régimen”, tanto disprezzato da Ortega, almeno lasciava la libertà di dissentire. Non mi pare che Ortega abbia avuto drammatiche ribellioni contro la censura di Primo de Rivero, benché più tardi abbia collocato il fascismo nella “rebelión de las masas” per il suo disprezzo nei confronti della libertà ereditata.

Unamuno rientrò trionfante in Spagna nel febbraio del 1930, dopo le dimissioni di De Rivera. Era l’eroe della libertà, che è un valore in sé. Il fascismo è orribile per il suo metodo, illiberale; il marxismo è un’analisi inaccettabile dell’accadere storico: “No es el estómago, sino la conciencia, la que creo que hace la historia” (II, 279: nov. 1930). Poi arriva l’aprile 1931 e la “fuga” di Alfonso XIII (sull’atteggiamento di Unamuno verso il quale questo epistolario dice molto). L’illusione dura poco. “Cada vez veo más turbio el próximo porvenir español” (II, 300). Viene il 18 luglio 1936. Unamuno aderisce a Franco (la repubblica non era stato ciò che aveva sognato: era stata “la sumisión al más desatinado marxismo” e “al más necio pseudo-laicismo” (II, 352). Ma assiste al “estúpido régimen de terror” della “inmunda falangería” (II, 349-350: 23 nov. 1936) e si convince che quella sua adesione era stata un atto “cándido” e “ligero” (II, 354). Il primo di dicembre 1936, poche settimane prima della morte, scrive una lettera che bisognerebbe qui copiare quasi tutta: un testamento. Dopo “el desdichado frente popular” sta arrivando “algo tan malo; acaso peor” (II, 352).

Franco Meregalli

* * *

AA.VV., *Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere*, Ravenna, Longhi, 1991, 3 voll., pp. 533, 431, 198.

In occasione del Convegno Internazionale “Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere moderne”, un momento rilevante ha riguardato “L’immaginario dell’Italia nelle letterature anglofone, francofone e ispanofone”, con validi contributi, ai quali sarà necessario ricorrere ogni qualvolta si tratti di interrelazioni culturali tra il nostro paese e i paesi delle aree linguistiche menzionate.

Mi occuperò, quale campo di mia competenza, dei contributi relativi al settore ispanofono. Cinque sono stati gli interventi, di studiosi di varie aree geografiche, dall’Argentina al Guatemala, all’Italia; essi sono valsi a dare consistenza al tema, se non completezza, poiché mancano aree importanti per l’argomento, come il Messico, le Antille, il Venezuela, il Cile. E tuttavia appare fondamentale, già da questi interventi, il ruolo che l’Italia e la sua cultura hanno avuto nella formazione delle culture americane.

Fernando Ainsa, uruguayano, tratta degli “specchi narrativi” tra America e Italia, dell’“Antinomia della terra promessa e del paradiso perduto”, in un saggio di grande lucidità e interesse, che lo studioso centra su alcuni punti rilevanti: l’Italia come “modello”, “specchio” nel quale si riconosce parte dell’identità latinoamericana, e il Nuovo Mondo come “spazio dell’anelito, dove può proiettarsi la speranza di un’utopia indivi-

duale o collettiva, identificata per gli uni con la Terra Promessa (“continente del futuro”), con l’Età dell’Oro perduta in Europa o con il Paese di Cuccagna, di abbondanza e facile ricchezza”.

Verso questa terra si dirige l’emigrante, ma tra sé egli pensa a un “ritorno”, dà luogo a una serie di contraddizioni non sempre risolte.

L’America e l’Italia come specchi: esaltazione dello spazio dell’“altro”, idealizzazione di esso come necessità umana di evasione; una “Terra Promessa” dove realizzarsi, priva di ostacoli.

Ainsa spiega così le migrazioni italiane del secolo XIX, che sfuggivano all’oppressione politica ed economica. L’America come paradiso della libertà e paradiso dei poveri, ma anche luogo dove realizzare “colonie ideali”, fondate sui principi combattuti in Europa e in Italia. In questo caso l’America è alternativa, immagine ideale del Nuovo Mondo, regno possibile dell’utopia. Ciò avviene, ad esempio, nella Colonia anarchica “Cecilia”, che Giovanni Rossi e i suoi fondano in Brasile nel 1892, con l’appoggio addirittura dell’imperatore don Pedro II. L’America non come utopia, ma come sede di una possibile utopia dell’Europa: ciò che in Europa non è possibile, appare possibile in America.

L’esame dell’Ainsa si addentra nel progetto argentino di popolamento del paese, propugnato da Mariano Moreno nel 1810 e sancito dalla legge di enfiteusi di Rivadavia nel 1825. La Costituzione argentina del 1853 dà dimensione nazionale alla politica immigratoria: attirare popolazione europea per riempire gli spazi vuoti, la pampa; incrementare la civilizzazione del paese con immigrati che portino preparazione e voglia di lavorare. Juan Bautista Alberdi scrive: “ogni europeo che viene, ci porta più civiltà nei suoi costumi, che poi comunica a questi paesi, che non il miglior libro di filosofia”.

Sarà una delusione: dall’Europa e dall’Italia si riversa in Argentina una massa di povera gente, priva di istruzione. Tra il 1890 e il 1909 saranno 506.577 gli immigrati italiani.

Al mito dell’immigrante-civilizzatore si sostituisce presto una realtà deludente, quindi il ripudio, o comunque una vasta ostilità delle classi dirigenti contro i perturbatori della pace sociale, per le idee socialiste e anarchiche di molti, sconfitti nel loro paese d’origine. Alberdi e Sarmiento diverranno critici duri. Il primo scrive: “La parte più arretrata dell’Europa, i contadini e la gente vana delle città, è ciò che prima emigra”. Il che darà luogo presto a un discorso xenofobo, alla difesa della tradizione, e nella letteratura a una vera e propria xenofobia antiitaliana, come nel romanzo *Carlo Lanza* (1890), di Eduardo Gutiérrez, e soprattutto nei romanzi di Eugenio Cambaceres, *Pot-pourri* e *En la sangre*, o di Julián Martel, *La Bolsa*.

È una letteratura borghese; quella popolare, invece, sottolineerà con simpatia le virtù dell’immigrante. Lentamente l’atteggiamento generale cambierà, con l’affermarsi dell’italiano nella vita sociale attraverso il lavoro e la raggiunta prosperità. Le grandi famiglie argentine poco a poco si arrendono e mescolano il proprio sangue con quello degli immigrati italiani, giunti a posti di rilievo nella vita economica e politica del paese, come Carlo Enrico Pellegrini, e anche nella cultura.

È all’apporto culturale specificamente che dedica il suo intervento Alma Novella Marani, trattando dell’immagine dell’Italia nei paesi del Río de la Plata, “tra ammirazione e polemica”. Non v’è dubbio che l’Italia abbia goduto sempre, nei paesi rioplatensi, di grande prestigio per la sua cultura. Il nostro paese fu sempre visto come il grande ere-

de della civiltà latina e come fonte del pensiero filosofico, giuridico e politico. Lo attesta la diffusione nel secolo XVIII delle *Lezioni di economia* di Antonio Genovesi e dei *Dialoghi sul commercio del grano* di Ferdinando Galiani, l'attenzione rivolta, attraverso Pietro de Angelis, ai tempi di Rosas, alle opere del Vico. Né minore interesse risvegliò la nostra letteratura: José Antonio Miralla tradusse le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* del Foscolo, Esteban de Luca il *Filippo* di Alfieri, apertamente contro il tiranno Rosas, come fece Juan Cruz Varela prendendo spunto, nelle sue tragedie, dall'*Antigone*, da *Polinice* e da *Merope*.

Il primo grande momento di affratellamento culturale, afferma la Marani, fu nel 1835, quando i proscritti Miguel Cané, Juan María Gutiérrez, Félix Frías, Juan Bautista Alberdi ed Esteban Echeverría entrarono in contatto, a Montevideo, con altri proscritti italiani: Garibaldi, Gian Battista Cuneo, Francesco Anzani, Gaetano Gallino, i fratelli Antonini, "fuggiti dalle catene austriache perché sognavano una patria repubblicana, la *Giovane Italia* dell'ideario mazziniano".

Anche la Marani tratta dell'entusiasmo "popolatore" di Alberdi e di Mitre attraverso l'immigrazione europea e italiana, e della successiva delusione e ostilità. Nella letteratura si ebbe allora il consolidamento del mito localista, nel *Fausto* di Estanislao del Campo, nel *Santos Vega* di Rafael Obligado e soprattutto nel *Martín Fierro* di José Hernández. Ma in questo processo nazionalista la studiosa vede soprattutto la presenza dell'invidia per il successo duramente ottenuto: "il fondo polemico di quella letteratura – scrive – è la difesa estrema del *resero* contro l'assedio dei *gringos* che, con fatica e risparmio, affittano e comperano terreni, recingono le loro proprietà e le coltivano, spazzano il cavaliere che, col suo cavallo e la sua abilità, non sospettava neppure il recinto di filo spinato e di staccionate. Il mandriano nomade si vendica degli intrusi maltrattandoli con la sua satira [...]".

Ciò avviene in forma anche più dura nella narrativa – la Marani allude a Cambaceres – e nel teatro finisecolare, e "Tuttavia, all'aprirsi il secolo XX nessuno poteva sottovalutare, e meno ancora disconoscere, la parte che l'immigrazione aveva avuto nella forza economica dei paesi del Plata; saltava anche alla vista l'agiatezza e persino la ricchezza che molti italiani avevano saputo riunire con costanza e chiaroveggenza". È quando l'aristocrazia creola si arrende progressivamente e si modifica l'immagine dell'italiano: da intruso, rozzo e perturbatore, egli diviene lavoratore intelligente e instancabile. La letteratura riflette ancora una volta il cambiamento dell'immagine. Florencio Sánchez, il maggior drammaturgo rioplatense, ne dà prova ne *La gringa* (1904), Roberto Payró in *Marco Severi* (1905).

Esattamente la Marani pone l'accento sul prestigio di cui la nostra cultura godette sempre nei paesi del Río de la Plata. Scrive: "Se i problemi politici, economici e sociali, intrinseci al processo di assimilazione di centinaia di migliaia di italiani, irritarono interessi e mossero bandi, l'Italia continuò a essere, nella zona più riposta e calma della cultura, una maestra indiscussa di idee e di poesia [...]". La prova più valida è l'impegno di Bartolomé Mitre nella traduzione della *Divina Commedia*, il suo culto per Dante. Ma anche il successo di Matilde Serao, di Fogazzaro, di Capuana, D'Annunzio, Carducci, Leopardi, e di Stecchetti, che Antonio Argerich definiva nel 1899 "nuestro semidios". Aggiungiamo ancora Pirandello, poeti contemporanei come Saba, Gatto, Solmi, oltre a Quasimodo, Ungaretti e Montale, narratori come Moravia, Pavese, Vittorini, Calvino,

Buzzati e tanti altri. Proprio per queste presenze l'Italia accentua nel mondo rioplatense la sua immagine di centro della cultura. Vale la pena di ricordare la passione di Manuel Mujica Láinez per il nostro Rinascimento, trasparente in *Bomarzo*, di Borges per Dante e la *Divina Commedia*. E l'apporto di cultura dell'immigrazione intellettuale, a seguito delle leggi fasciste – Mondolfo, de Ruggiero, Terracini, ecc. – e nel secondo dopoguerra l'opera di diffusione dello spiritualismo cristiano realizzata da Michele Federico Sciacca. Si aggiunga la presenza costante del teatro italiano, attraverso compagnie e attori divenuti celebri, fino al Piccolo Teatro della Città di Milano.

Conclude la studiosa italo-argentina: “Conosciuta o sognata, pertanto, l'Italia è stata un fattore vigorizzante per i popoli rioplatensi, dai primi passi della loro marcia emancipata all'oggi più stretto. Lo è stata per i prodigi della sua arte, per i sostanziali apporti dei suoi scienziati, per il dinamismo del suo commercio e la solidità delle sue istituzioni. Ma, soprattutto, l'Italia ha stretto con le nuove nazioni del lontano sud americano un legame carnale, inserendo in esse l'incancellabile realtà di quei torrenti immigratori che con la loro speranza, la loro gioventù, la loro fatica, hanno contribuito a formare l'humus dell'Argentina e dell'Uruguay, segnando il loro volto e la loro storia [...]”.

Ad un altro paese dell'America del sud dedica la sua attenzione Antonio Melis, il Perù, trattando di “immagini incrociate”. Egli sottolinea come il paese menzionato sia, nell'arco di quattro secoli, uno dei maggiori centri di presenza della cultura italiana. Lo studioso pone dapprima l'accento sull'interesse italiano per il Perù, partendo dalla raccolta di Giovan Battista Ramusio, *Navigazioni et viaggi*, dove sono riunite traduzioni di cronache, anonime, di Xerez, di Pero Sancho, Acosta, Cieza de León e Zárate, sulla conquista del Perù. Quindi allude alla “disputa del Nuovo Mondo”, alle opere di Gian Rinaldo Carli, dell'Algarotti e al noto volume che al tema dedicò nel 1955 Antonello Gerbi.

Il Melis tratta poi di Antonio Raimondi, che nel 1850 si reca in Perù e “Qui si trasforma in una figura centrale della vita scientifica del paese”, riunendo un'opera, *El Perú*, che, pubblicata tra il 1874 e il 1913 – il Raimondi muore nel 1890 – è quanto di più valido per la catalogazione della natura peruviana.

In una rapida panoramica, quindi, lo studioso tratta dell'influenza di D'Annunzio sui contemporanei peruviani: José de la Riva Agüero, Abraham Valdelomar, José Carlos Mariátegui, sul quale ultimo si sofferma, per sottolinearne l'avversione al fascismo, la denuncia della megalomania e dell'opportunismo degli intellettuali italiani. Le sue *Cartas de Italia* attestano un evidente interesse per la politica del nostro paese e una adesione profonda alla nostra cultura, in particolare a Pirandello, Papini, Bontempelli, De Sanctis, Gobetti. Scrive il Melis: “Per tornare ai contributi più propriamente critici, si può dire che tutte le espressioni più significative della cultura italiana di quegli anni trovano in Mariátegui un commentatore sempre penetrante”.

Un'immagine dell'Italia contemporanea culturalmente viva, perciò, mentre del Perù in Italia la visione prevalente “oscilla tra la suggestione dubbia dell'esotismo di ritorno e la reazione epidermica e di breve respiro di fronte agli orrori che ci propone la cronaca politica e sociale di quel paese”.

Ancora, il Melis tratta dell'attività del conte Giuseppe Maria Perrone e del suo *Il Perú, Memorie di una antica civiltà* (1922), opera faragginosa, positivista, “ma anche animata da una profonda passione di conoscenza”, cui rende omaggio anche Mariátegui.

Dante Liano, guatemalteco, tratta dell'immagine che l'Italia ha avuto nella letteratura del Guatemala, partendo da un interessante accostamento Antigua-Bologna, attraverso la fontana delle Sirene del Parco Centrale della città guatemalteca, documento di una costante presenza italiana nell'architettura e nella scultura coloniali. È la via di accesso alla trattazione della figura e dell'opera del gesuita Rafael Landívar, espulso dal Guatemala in seguito all'editto di Carlo III, nel 1767, e stabilitosi a Bologna, dove fu cofondatore del cenacolo della "Sapienza" e dove scrisse il poema latino *Rusticatio Mexicana*, edito a Modena nel 1781, quindi, accresciuto, a Bologna nel 1782, opera unica nel suo genere nel secolo XVIII.

Il Liano afferma che "Difficilmente si può parlare di un 'immaginario' italiano esplicito nell'opera landivariana", ma lo studioso lo trova, per contrasto, nella forte nostalgia dell'esiliato per la patria, che fa della residenza italiana "la parte contraria degli esuberanti giardini, dei climi temperati, dei laboriosi campi e, infine, dello straordinario paradiso che nella mente e nell'opera landivariane rappresentano il Guatemala". Di modo che "l' 'immaginario' italiano di Landívar è ciò che non sta in Landívar".

Lo studioso passa poi a trattare di José Batres Montúfar, autore del secolo XIX, che nelle *Tradiciones de Guatemala* imita il Casti, superandolo artisticamente. Il suo omaggio all'Italia consiste nell'appropriarsi di un segmento della cultura italiana, in quanto universale, e nel farla come tale parte della cultura guatemalteca.

Nel secolo XIX José Milla y Vidaurre compie un lungo viaggio in Europa, toccando anche l'Italia, e raccoglie le sue impressioni in *Un viaje al otro mundo pasando por otras partes*. Il viaggio non risponde a ragioni intellettuali; l'originalità dell'autore sta nel romanzare l'azione. La sua visione dell'Italia non è "filtrata attraverso la concezione 'mediterranea', orfica, del paese del sole e del mare", ma parte da una posizione del tutto diversa: si tratta di un "altro" mondo; non l'Europa centro del mondo, ma un "altro mondo" che "con occhi curiosi descrive, incidendo in aneddoti e particolari curiosi". "È così sentito il concetto di assenza dal centro vitale – afferma il Liano –, che Milla cerca costantemente appoggio nei ricordi del Guatemala e trova somiglianze perfino dove non esistono". Scrittore che più ha scritto sull'Italia e assai letto dai guatemaltechi, il contributo di Milla è "determinante" per la creazione di un'immagine dell'Italia nella cultura contemporanea guatemalteca.

Non manca lo studioso di alludere alla poetessa decimononica María Cruz, visitatrice di molte nostre città, ma priva di entusiasmo, si direbbe, o, come si esprime il Liano, per lei, al termine della sua esperienza, "Tutte le città visitate tornano alla sua mente come 'pálidos recuerdos' e le servono simultaneamente come distrazione e rinforzo dello 'splin eterno' in cui la sprofonda la monotonia della vita provinciale".

Tutto il contrario per il modernista Enrique Gómez Carrillo, autore instancabile di cronache di viaggio, innamorato di Venezia, in *Impresiones de viaje*, "una Venecia sin luces violentas, sin auroras románticas, sin puestas de sol perpetuas", una città di "calma belleza".

Per il secolo XX lo studioso guatemalteco sceglie figure significative delle lettere patrie. Luis Cardoza y Aragón, ad esempio, per il quale "Tutta l'Italia acquista [...] la consistenza dell'*embujo*". "La sua 'sindrome di Stendhal' sarà l'apoteosi del gusto, la piena soddisfazione di tutti i sensi, l'ebbrezza illuminata di colui che sprofonda nel nirvana".

L'altra figura è Miguel Angel Asturias, scrittore profondamente legato all'Italia, anche per una lunga residenza a Genova e a Roma durante l'esilio. Ma già nel 1925, come giornalista, egli aveva realizzato un viaggio nel nostro paese, che, come Cardoza y Aragón, "colloca all'apice della bellezza". Perciò, come Sarmiento, proponeva che dall'Italia venisse il sangue destinato ad alimentare l'America; "da questa felice congiunzione – affermava – rinascerà la civiltà occidentale".

Infine, il mio intervento, sull'immagine dell'Italia, "tra realtà e invenzione", in alcuni scrittori dell'Otto e Novecento⁵. Prendendo le mosse dall'epoca coloniale, dalla fortuna del Petrarca nelle traduzioni di Enrique Garcés e dalla diffusione dei nostri autori nei secoli che vanno dal XVI al XIX secolo, mi soffermo sulle figure di Sarmiento, di fra' Servando Teresa de Mier, di Rubén Darío, di José Enrique Rodó, di Neruda e Asturias. Di essi sottolineo la personale immagine del nostro paese, appunto tra realtà e invenzione.

Giuseppe Bellini

- Juan José Arreola, *Confabulario*, Milano, Zanzibar, 1993, pp. 229.
- Rosario Castellanos, *Balún-Canán. Il paese dei nove guardiani*, Milano, Giunti, 1993, pp. 267.
- Angeles Mastretta, *Donne dagli occhi grandi*, Milano, Zanzibar, 1992, pp. 240.
- José Emilio Pacheco, *Le battaglie nel deserto*, Milano, Giunti, 1993, pp. 83.
- Elena Poniatowska, *Fino al giorno del Giudizio*, Milano, Giunti, 1993, pp. 391.

I messicani hanno invaso l'Italia. Sarebbe proprio il caso di dirlo, se consideriamo l'infittire di traduzioni di scrittori di questo paese nella nostra editoria. Forse trascinati dalla fama recentemente riproposta di Octavio Paz, attraverso i vari saggi tradotti per i tipi di Garzanti e l'antologia poetica pubblicata da Einaudi, i narratori messicani hanno invaso il mercato. Si tratta di una sorta di scoperta, o meglio di riscoperta, dopo le lontane traduzioni di scrittori come Azuela e Martín Luis Guzmán, e in tempi più recenti di Rulfo; ciò vale a confermare, se mai ve ne fosse stato bisogno, che il mondo narrativo latinoamericano non si limita ai cosiddetti "scrittori del boom".

Un certo successo dovette avere – almeno lo si spera –, il romanzo di Laura Esquivel, *Dolce come il cioccolato*, (Garzanti, 1991), che offriva al nostro pubblico una struttura narrativa nuova e inaspettata, dopo il mondo cupo di Rulfo, una scrittrice solare. Ci auguriamo che anche il romanzo di Omero Aridjis, *1492, Vita e tempi di Juan Cabezon de Castilla* (Garzanti, 1991) abbia avuto successo, per i meriti intrinseci dell'opera. Ora due case editrici, Giunti e "Zanzibar", si sono dedicate, con un'intensità che non possiamo che lodare dal nostro punto di vista, alla narrativa messicana, il primo pubblicando *Fino al giorno del Giudizio*, di Elena Poniatowska, *Balún-Canán*, di Rosario Castellanos, e un significativo testo del poeta e narratore José Emilio Pacheco, *Le battaglie nel deserto* che, pur breve, va letto con attenzione; il secondo dando alle stampe – oltre a preziose narrazioni dell'haitiano René Depestre – i racconti di *Alleluja*

per una donna-giardino e il romanzo *Hadriana in tutti i miei sogni* –, testi narrativi messicani, come *Donne dagli occhi grandi*, di Angeles Mastretta, e *Confabulario*, di Juan José Arreola, scrittore ampiamente affermato.

Non v'è dubbio, in questo momento il lettore italiano ha di fronte una notevole varietà di voci, tali da permettergli di conoscere meglio la feconda realtà di una produzione narrativa di grande rilievo, non seconda, certamente, a quella di paesi latinoamericani come l'Argentina, per ragioni diverse forse meglio nota tra noi, anche se soffocata dalla preponderante presenza di Borges.

Che impressione si ricava da tanta attività traduttoria ed editoriale relativa alla narrativa messicana? Diremo noi, pur celebrando la felicità dell'evento, abbastanza confusa. Non si può pretendere troppo; occorre accontentarsi di un ampliamento di orizzonti che, sempre che il vento non cambi, promette interessanti sviluppi. Conoscere uno scrittore come Arreola è senza dubbio importante. Il suo *Confabulario*, un insieme di aforismi, di satira, di elementi fantastici e visionari, oltre che di ricorsi al grottesco "noir", come è stato definito, in testi più o meno estesi, alcuni assai brevi, permette di fruire di una cinquantina di racconti di grande rigore e significato. Bene ha scritto il "postfatore", Dante Liano, a questo proposito, che "I significati stanno là, vivi, attenti: si aggirano come leoni in gabbia, pronti a scattare non appena il lettore trovi il coraggio di affrontare il testo". Occorre non distrarsi, entrare bene nel gioco inventivo di Arreola, cogliere del suo discorso la profondità, spesso nascosta dietro un sottile gioco ironico. I temi trascinano in modo irresistibile il lettore, tra essi quello dell'amore, evocato come un sapore amaro di rimpianto-liberazione, come un vestito dismesso, del quale, tuttavia, permane il profumo.

Tre romanzi, *Donne dagli occhi grandi*, *Fino al giorno del Giudizio* e *Balún-Candán*, si costruiscono sull'evocazione di elementi autobiografici, ricostruiscono ambienti e climi familiari. Le tre autrici messicane, in questi loro testi, sembrano preferire all'invenzione i dati di una realtà, certamente elaborata, che affonda in elementi del passato e permette riflessioni inglobanti tutta un'esistenza, un clima nel quale è ripercorsa gran parte della storia del Messico. Così la Mastretta, scrittrice di grande vigore e sensibilità, evoca momenti cruciali della vicenda femminile del suo paese, adornandola di situazioni drammatiche, ma anche di sentimento, con qualche apporto di erotismo innocente, con la contemplazione della zia Lenor da parte della bimba inferma, attratta suo malgrado dalle forme. Il mondo messicano esce da queste pagine caratterizzato da una arretratezza di costumi che relega le donne al margine di una società dominata dal maschio. È un libro di protesta, perciò, che tuttavia non si accende di toni gridati, ma vive di un ampio respiro evocativo.

Nella magia del mondo indigeno affonda *Fino al giorno del Giudizio*, della Poniatowska, una scrittrice di grande carattere, affascinata dal mistero della civiltà scomparsa, più che spiegabile in chi, nato fuori del Messico, a Parigi, entra giovane a contatto dell'universo indigeno, del quale tenta di cogliere il significato profondo. Al tema la scrittrice ha dedicato numerosi romanzi, tutti impegnati in questo senso, prendendo spunto anche da eventi cruenti contemporanei, non ancora dimenticati, come si vede in *La notte di Tlatelolco*, centrato sulla strage avvenuta a Città del Messico in occasione delle Olimpiadi del 1968.

Vera o del tutto inventata, non solo elaborata, la lunga narrazione di Jesusa Palancares, un'India poverissima, protagonista di *Fino al giorno del Giudizio*, è il tramite attra-

verso il quale tutto un periodo della storia rivoluzionario del Messico viene evocato. Le figure più diverse, non eroiche, certo, si succedono; il libro è un'immensa galleria di personaggi, miserabili, squallidi, poco frequentemente positivi, la cui vicenda è come trasformata da un impasto magico-animistico della narrazione di Jesusa, donne dalle numerose incarnazioni, in contatto diretto con gli spiriti e con l'aldilà. Vizi e virtù di un popolo si accumulano in queste pagine permettendo di entrare in una dimensione sconosciuta dell'animo messicano, forse un po' forzata nella sua rappresentazione.

Certamente *Balún-Canán*, o "il paese dei nove guardiani", di Rosario Castellanos, presenta attrattive diverse. La Castellanos, recentemente scomparsa, è scrittrice di grande finezza e la sua pagina acquista dimensione inedita, una validità interna che affascina il lettore, il quale percepisce immediatamente di trovarsi davanti a un grande artista. Nel suo romanzo, anch'esso evocativo dell'infanzia, non si ha per nulla l'impressione di una costruzione forzata: il mondo evocato all'interno del Messico, quello dei grandi latifondi feudali, ancora resistenti negli anni trenta, e degli indios senza diritti né istruzione, è reso con grande efficacia. Siamo alla vigilia del crollo definitivo del sistema e tale momento di crisi è reso con grande perizia dalla scrittrice, testimone diretta degli avvenimenti, colti dalla visuale tutta particolare dell'infanzia. Incoscienza, sordità e tragedia si alleano per distruggere un ordine fondato sul sopruso, un ordine anacronistico anche in dimensioni arretrate come quello dell'interno messicano. Un romanzo, questo, in cui l'elemento autobiografico è sempre trasformato dall'anonimato dietro il quale si nasconde la protagonista. Costruzione narrativa di grande perizia, che dà al testo piena legittimità artistica.

Infine *Le battaglie nel deserto*, di José Emilio Pacheco, finissimo poeta, e non meno fine narratore in *Morirai lontano*, suo primo romanzo, e in testi successivi. Anche in questo breve scritto domina l'evocazione autobiografica, ma qui è più che mai trasparente l'impegno critico verso i costumi di quel Messico che sorge dall'americanizzazione degli anni quaranta. La breve narrazione potrebbe inserirsi legittimamente nel filone di saggi quali *Il labirinto della solitudine* e *Posdata*, di Octavio Paz; quest'ultimo non senza motivo ha sottolineato nell'opera di Pacheco l'impegno di denuncia nei confronti di un mondo che è il peggiore dei mondi possibili. Anche la storia impossibile dell'amore adolescente del protagonista è, in fondo, frustrazione prodotta del deserto, la città, Messico, ormai distrutta e invivibile, del cui passato di "regione più trasparente dell'aria" non rimane memoria, nell'indifferenza generale.

Voglia il lettore affrontare queste letture e non rimpiangerà l'esperienza.

Giuseppe Bellini

Luis Sepúlveda, *Un viejo que leía novelas de amor*, Madrid, Ediciones, Jucar, 1989, pp. 121.

Il chileno Luis Sepúlveda (1949) appartiene al gruppo più recente di scrittori latinoamericani, caratterizzato dapprima dall'impegno nella vita politica degli anni '60 e in

seguito, dai successivi esilii europei, interrotti dall'esperienza sandinista e da un prossimo ritorno nei paesi d'origine.

Uomo di teatro, poeta e scrittore di racconti brevi (*Crónicas de Pedro Nadie* (1969); *Los miedos, las vidas, las muertes y otras alucinaciones* (1984); *Cuaderno de viaje* (1988)) Sepúlveda scrive nel 1989 il suo primo romanzo *Un viejo que leía novelas de amor* (una 2ª edizione è stata pubblicata dalla Tusquets nel 1992 e la traduzione italiana *Un vecchio che leggeva romanzi d'amore* è apparsa nel 1993 grazie a Guanda).

Il libro prende spunto dall'esperienza nella foresta amazzonica, compiuta dallo stesso scrittore al seguito di una spedizione dell'Unesco, il cui obiettivo è studiare sia dal punto di vista antropologico che ecologico, l'impatto distruttivo compiuto dal processo di colonizzazione.

Nonostante l'argomento *Un viejo que leía novelas de amor* non appartiene al genere "trattato ideologico" né al "pamphlet di denuncia". Lo stesso Sepúlveda dichiara di aver superato la fase del realismo magico e di volere, piuttosto, mettere in rilievo, "la magia della realtà". Egli continua sostenendo il desiderio di scrivere un romanzo di avventure, in linea con il modello proposto da alcuni nuovi scrittori sudamericani centrato sulla magia della realtà "dove la parola viene usata per la forza che contiene e le storie narrate sono esperienze concrete".

Immediatamente, e con ragione, ritornano in mente alcuni romanzi di Alejo Carpentier – soprattutto *Los pasos perdidos* – e la sua ben nota teoria de "lo real maravilloso" nonostante il risultato e le intenzioni di Sepúlveda siano diversi.

Quest'ultimo, infatti, ha una maggiore carica denunciataria e di rivendicazione mentre manca della profonda analisi teorica presente nei testi di Carpentier.

Un viejo que leía novelas de amor è costituito da otto capitoli ben strutturati, popolati da vari personaggi fortemente caratterizzati che ruotano attorno al protagonista, l'indigeno bianco Antonio José Bolívar Proano, "un viejo de cuerpo correoso al que parecía no importarle el cargar con tanto nombre de procer" (p. 18), abitante in un misero villaggio – El Idilio – della foresta amazzonica equatoriale, situato a quattro giorni di navigazione da El Dorado. Il posto è uno degli squallidi risultati della colonizzazione selvaggia e venale della foresta, popolata da un'accozzaglia di "aventureros (...) gringos llegados a veces desde las instalaciones petroleras del Coca, impúdicos extranjeros (...) y jibaros, como los que se reunían en el muelle de El idilio esperando por un resto de alcohol" (pp. 14, 15, 16).

In realtà, il vecchio è nativo della parte alta dell'Ecuador dove, un tempo, aveva sposato Dolores Encarnación del Santísimo Sacramento Estupinán Otávalo. Una vita, la loro, che scorreva, per lo più, tra gli stenti e le chiacchiere sull'incapacità della donna di generare un figlio, ragioni per le quali essi avevano deciso di trasferirsi nella foresta, convinti dell'opportunità di un clima diverso, forse più favorevole a una futura gravidanza, e attratti dalla promessa di agevolazioni per i nuovi coloni intenzionati a stabilirsi nell'Amazzonia. Le difficoltà dovute all'ignoranza dell'ambiente circostante e all'incapacità di sopravvivere in quelle condizioni portano alla morte della sposa e all'avvicinamento di Antonio José al popolo degli suhar (erroneamente chiamati jibaros) maestri nell'arte di vivere nella foresta.

La conoscenza e l'amicizia tra gli *indios* e il referente bianco – José Antonio – lasciano intravedere la possibilità di una coabitazione civile all'insegna del rispetto, ben diversa dalla realtà – il libro è in parte dedicato a Chico Mendes –.

Appresi gli usi e i costumi degli suhar José Antonio conosce per la prima volta il valore della parola libertà e il piacere di goderla nella foresta, fino a diventare come gli suhar, ma non uno di loro.

L'elemento avventuroso è dato dall'incarico affidato a José Antonio di inseguire e uccidere un *tigrillo* (gatto selvatico) accecato dal dolore per l'inutile sterminio dei suoi cuccioli, che si aggira per la foresta vendicando su qualsiasi uomo, la propria perdita.

La caccia tra il vecchio e il felino è carica di valenze simboliche che ci rimandano a *Il vecchio e il mare* e all'eterna prova di coraggio che l'uomo sostiene con se stesso. L'episodio, inoltre, mette a nudo tutto il senso di colpa della coscienza del bianco di fronte alla natura ingiustamente da lui devastata.

Accanto al motivo relativo ai rapporti uomo bianco/natura, indio/natura e uomo bianco/indio, ce n'è un altro messo in rilievo già fin dal titolo: quello della lettura, soprattutto di storie d'amore. Questa componente si può intendere, da un lato, come un omaggio alla scrittura e dall'altro, come uno dei pochi valori positivi trasmessi dal mondo occidentale.

Una voce narrante in terza persona racconta l'avventurosa storia attraverso uno spagnolo arricchito da un lessico latinoamericano e da una lingua cosmopolita ed essenziale.

Susanna Regazzoni

* * *

A.A. Gonçalves Rodrigues, *A Tradução em Portugal, Tentativa de resenha cronológica das traduções impressas em língua portuguesa excluindo o Brasil de 1495 a 1950*, Lisboa, Vol. Primeiro 1495-1834, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1992, pp. 428.

Lungi dall'essere solo un "ambizioso inventário", come lo definisce l'autore nelle pagine introduttive, questo I volume, che completa un primo parziale catalogo pubblicato a Coimbra nel 1951 (*A novelística estrangeira em versão portuguesa no período pré-romântico*), viene a colmare un vuoto molto sentito nel ricco panorama degli studi bibliografici e comparativistici portoghesi e ha il merito di riproporre all'attenzione degli studiosi l'importanza, sovente poco considerata, delle traduzioni nell'evoluzione culturale di un paese.

Com'è noto, nel campo della bibliografia generale gli strumenti a disposizione degli studiosi sono molto datati: la *Biblioteca Lusitana, histórica, crítica, cronológica* di Diogo Barbosa Machado, (Lisboa, 1741-1759, 4 voll.), la prima grande bibliografia portoghese, più volte ristampata nel nostro secolo, che raccoglie opere stampate e manoscritti, il *Manual bibliográfico português de livros raros, clássicos e curiosos* di Ricardo Pinto de Matos (Porto, 1878) e il *Dicionário Bibliográfico Português*, di Inocêncio Francisco da Silva, continuato da Brito Aranha, Gomes de Brito e Álvaro Neves, (Lisboa, 1858-1923), mai più aggiornato, anche se integrato nel 1927 (Coimbra) con un volume di *Aditamentos* da Martinho da Fonseca, con un *Índice Alfabético* a cura di José Soares de Sousa (São Paulo, 1938) e, infine, con una *Guia Bibliográfica* organizzata da Ernesto Soares (Coimbra, 1958).

Relativamente alla letteratura portoghese, la più recente bibliografia generale continua ad essere la *Portuguese bibliography* di Aubrey Bell (Oxford, 1922).

Per quanto riguarda le relazioni culturali con l'estero, come giustamente sottolinea A. A. G. R. nell'Introduzione, oltre a numerose monografie vi sono certamente varie opere che si occupano di relazioni bilaterali come *Portugal e Italia. Ensaio de Dicionário Bibliográfico* di A. Portugal de Faria, (Leorne-Milano, 1898-1926, 5 voll.), ma a livello generale si è ancora fermi a *Portugal e os Estrangeiros* di Manuel Bernardes Branco, (Lisboa, 1879-1895, 5 voll.), perché i successivi tentativi di Fidelino de Figueiredo – che introdusse in Portogallo le problematiche della letteratura comparata – fatta eccezione per “Para a história do humanismo em Portugal” (Bibliografia de Traduções) in *Estudos da Literatura* (4ª série, 1921-22, Lisboa, 1924, pp. 217-245), si sono limitati alle relazioni letterarie tra Portogallo e Spagna, come “Modernas relaciones literarias entre Portugal y España (contribución bibliográfica)”, in *Estudos da Literatura* (1ª série (1910-16), Lisboa, 1917, pp. 85-111) o *Pyrene. Ponto de Vista para Uma Introdução à História Comparada das Literaturas Portuguesa e Espanhola*, (Lisboa, 1935).

Solo da pochi anni, infine, sono cominciate ad apparire bibliografie tematiche, di generi o di autori, come la *Bibliografia Cronológica da Literatura de Espiritualidade em Portugal, 1501-1700*, diretta da José Adriano de Freitas Carvalho (Instituto de Cultura Portuguesa, Porto, 1988) o la *Bibliografia Selectiva da Língua Portuguesa* di J. Azevedo Ferreira (Lisboa, ICALP e Ministério da Educação, 1989).

L'opera in esame, pur non occupandosi delle traduzioni manoscritte, non si limita a un genere letterario determinato, a un periodo limitato o a un singolo paese straniero ma arriva a un livello di completezza tale da includere persino le traduzioni in portoghese di singole poesie pubblicate su antologie, riviste o giornali regionali, nonché documenti di natura sociale, politica, religiosa e scientifica.

Contrariamente alle bibliografie di tipo classico e rivelando così l'interesse predominantemente storico letterario dell'autore, è strutturata in ordine cronologico e le 4369 traduzioni schedate sono classificate per generi o aree culturali. Così ogni anno è diviso in sei grandi categorie: A1 - Novelística, A2 - Poesia, A3 - Teatro, B - Ensaística e Humanidades, C - Ciências, D - Religiões.

Tale criterio è coerente con l'intenzione di A. A. G. R. di offrire un utile strumento di lavoro agli studiosi che si muovono nell'ambito dei settori della storia culturale, di quella letteraria, di quella sociale e della letteratura comparata. L'ordine cronologico, infatti, permette con maggiore facilità di studiare attraverso le traduzioni “o processo evolutivo das formas, dos géneros e do gosto, verificar a penetração rápida ou tardia das ideias, dos estilos, das atitudes críticas; a introdução, permanência ou sobrevivência de doutrinas, as preferências de ordem espiritual ou prática numa sociedade como a nossa, [...] avaliar com a ajuda de dados concretos o peso de influências, a ressonância das controvérsias...” (p. 15). D'altra parte lo studioso di un determinato autore straniero potrà facilmente verificarne la presenza e la popolarità in Portogallo grazie all'indice degli autori, che precede quello degli editori e quello dei traduttori.

Da un semplice confronto tra il numero di traduzioni pubblicate nei vari secoli (5 negli ultimi cinque anni del XV, 140 nel XVI, 267 nel XVII, 1891 nel XVIII) – e considerando che dal manuale rimangono escluse di proposito, non solo per l'indubbia difficoltà della ricerca ma anche perché la loro dovizia non è in alcun modo direttamente pro-

porzionale alla loro importanza, le innumerevoli traduzioni di brevi testi, di carattere meramente informativo, diplomatico, politico o militare, pubblicati nel '700 generalmente in fogli sciolti o in appendice – si ha immediatamente la percezione di come solo nel XVIII secolo il Portogallo, oramai libero dall'influenza castigliana, veda iniziare un'ampia attività di traduttori che rivela il grande interesse per le letterature transpirenaiche e, allo stesso tempo tende a soddisfare le esigenze di un pubblico sempre più vasto.

Tale attività, naturalmente, è ancora più intensa nel XIX secolo, come si deduce anche dalle 2066 traduzioni catalogate, tutte pubblicate negli anni che vanno dal 1801 al 1834. E anche in questo caso è da tener presente che il volume non include l'infinità di traduzioni che furono fatte, soprattutto dallo spagnolo e dall'inglese, di scritti informativi, patriottici, polemici e satirici provocati dalle invasioni napoleoniche e divulgati su giornali e altre pubblicazioni non periodiche; e ciò non perché siano testi privi di un interesse diretto, ma perché si trovano già catalogati nei 4 volumi del *Dicionário bibliográfico da Guerra Peninsular* di Cristóvão Ayres (Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924-1930). Anzi si tratta, come fa notare A. A. G. R., di traduzioni di testi che, da un lato contribuiscono, data la loro ampia diffusione, a rendere famigliari alla massa i grandi dibattiti politici e le nuove problematiche sociali, fornendo così gli elementi essenziali per una presa di posizione più cosciente e matura a gran parte di quella popolazione che ben presto sarebbe stata coinvolta nella guerra civile e, dall'altro, introdussero una nuova terminologia, nuove capacità d'espressione, uno stile più immediato, vivo e combattivo, dando un nuovo impulso alla lingua portoghese, ancora legata al neoclassicismo accademico.

Limitandosi poi alla traduzione in Portogallo, dei traduttori brasiliani l'autore include solo quelli del periodo coloniale, facendo eccezione per le versioni che, pur pubblicate dopo il 1822, erano destinate al mercato portoghese.

Frutto di ricerche decennali negli archivi della Biblioteca Nazionale di Lisbona e della Biblioteca Generale dell'Università di Coimbra, di paziente consultazione delle grandi bibliografie classiche, di centinaia di cataloghi di biblioteche europee e americane, di biblioteche private e di biblioteche messe all'asta, di cataloghi di librai e di editori antichi e moderni, questo primo volume di *A Tradução em Portugal* oltre che un prezioso strumento di consultazione è uno stimolo ad approfondire lo studio sia delle relazioni letterarie e culturali tra il Portogallo e le altre nazioni che del tipo di partecipazione portoghese, nei vari periodi storici e letterari, ai grandi avvenimenti della cultura europea.

Rimane solo da augurarsi che A. A. G. R. possa portare a termine il suo progetto con la pubblicazione dei volumi successivi, in cui avrà anche modo, come annunciato, di colmare le lacune esistenti nel primo volume. Lacune dovute esclusivamente all'impossibilità materiale di accedere al vasto fondo conservato nella Sala Jorge de Faria della Facoltà di Lettere dell'Università di Coimbra e di prendere visione in modo esauriente delle centinaia di periodici pubblicati nel secolo XIX, le cui collezioni in possesso delle Biblioteche e Archivi municipali portoghesi molto spesso sono incomplete, se non addirittura del tutto mancanti.

Giampaolo Tonini

José Saramago, *Il Vangelo secondo Gesù*, trad. de Rita Desti, Milano, Bompiani, 1993, pp. 346.

Da polémica que a publicação deste livro provocou no meio cultural português, e até das canhestras movimentações políticas que então suscitou, se deu a seu tempo o devido relevo na imprensa italiana. A notoriedade do tema e a extrema peculiaridade do tratamento que o escritor lhe ministra justificam que passemos de imediato à apresentação de uma sinopse diegética do romance, tanto mais que esta de modo algum poderá prejudicar a sua futura “degustação”, por parte dos que ainda o não tiverem lido.

Saramago começa por nos apresentar a descrição “animada” de uma gravura, a da Crucificação, por Dürer. Súbita mudança de cenário: José acorda de madrugada, na casa que em Nazaré partilha com Maria, e, num rompante de desejo, une-se a ela. Deus, que por ali passava, imiscui-se no acto da geração de Jesus. Um mês depois bate-lhes à porta um misterioso mendigo, a quem Maria oferece uma parte do seu magro jantar. O mendigo, que não é outro senão Pastor, ou o Diabo, anuncia-lhe que está para ser mãe, e deixa-lhe como testemunho das peculiaríssimas circunstâncias que rodeiam a sua gravidez uma tigela cheia de terra miraculada, luminosa.

Por causa do recenseamento, José tem que se deslocar com Maria a Belém. Não encontram aí quem os albergue, mas uma família põe à sua disposição uma gruta de pastores, nas vizinhanças: nela vem a nascer Jesus, sendo Maria secundada no parto pela escrava Zelomi. José emprega-se temporariamente nos estaleiros do Templo de Jerusalém, e sabe aí que Herodes ordenou a morte de todas as crianças de Belém, de idade inferior aos três anos. José, correndo desenfreadamente, regressa à gruta, nem sequer se lembrando de avisar os habitantes da cidade do perigo iminente. Dá-se a matança dos inocentes, à qual Jesus escapa, aparentemente por mera sorte, já que a sua família se não afastou da gruta antes de concluído o massacre, partindo, porém, logo de seguida para Nazaré.

De novo em sua casa, José sofre a tortura constante de um pesadelo, motivado pelo seu sentido de culpa em relação à chacina de Belém. Jesus vai crescendo, na companhia dos seis irmãos e das duas irmãs que entretanto se lhe foram juntando, e, junto com os que em idade mais se lhe aproximam, ajuda o pai nas suas carpintarias.

Rebenta a revolta na Judeia, na sequência de um segundo censo decretado pelos romanos. Um vizinho de José, Ananias, junta-se à guerrilha. A repressão é drástica e impiedosa. Tendo notícia de que Ananias se encontra ferido em Séforis, José monta-se no seu burro e vai lá buscá-lo. Mas os romanos detêm-no, metem-no na roda dos guerrilheiros aprisionados, e, junto com estes, crucificam-no.

Depois de acompanhar a sua mãe na recolha do cadáver de José, Jesus decide abandonar a família. Dirige-se primeiro a Jerusalém, ao Templo, onde interroga um escriba sobre o problema da hereditariedade do remorso, já que herdara, de certo modo, os pesadelos e o senso de culpa do seu pai José, e depois encaminha-se para Belém, onde depara com o túmulo dos vinte e cinco infantes mortos e encontra a escrava Zelomi, que lhe mostra a gruta em que nasceu.

Na gruta aparece-lhe Pastor, que o recebe como seu ajudante. O rebanho de Pastor não obedece, contudo, a fins lucrativos, nem sequer dele se vendendo cordeiros para os sacrifícios da Páscoa. Por alturas desta, Jesus decide voltar a Jerusalém. Não leva con-

sigo nenhuma oferenda, mas pelo caminho dão-lhe um cordeiro – a quem Jesus, que entretanto encontra a sua família na estrada, decide poupar a vida, regressando com ele para junto de Pastor e integrando-o no rebanho que apascentam.

Três anos depois, aquele mesmo cordeiro (agora já ovelha, claro) perde-se e Jesus vai procurá-lo. Encontra-se então face a face com Deus, pela primeira vez, e este obriga-o a sacrificar-lhe o animal que acabava de recuperar. Quando Jesus se apresenta a Pastor e lhe conta o que se passou, este, furibundo, despede-o definitivamente da sua companhia.

Jesus passa três dias com os pescadores de Genesaré, realizando o seu primeiro milagre: o da pescaria extraordinariamente abundante. De regresso a Nazaré, à casa de família, detém-se em Magdala, onde é tratado de uma ferida pela prostituta Maria, que o inicia no amor. De novo na companhia da mãe e dos irmãos, anuncia-lhes que viu Deus, mas nenhum deles o leva a sério. Volta então para Maria de Magdala, a quem conta a sua história. Ao contrário dos outros, Madalena acredita. Pegam fogo à casa em que ela vivia, partindo juntos para a beira-mar.

Apesar dos recados que a mãe lhe manda, arrependida das suas anteriores demonstrações de pouca fé, Jesus recusa-se a voltar a casa, continuando a proporcionar pescarias miraculosas aos pescadores. Seguem-se os milagres da acalmia da tempestade, das bodas de Caná e da libertação do endemoninhado. Esta última implica um erro crasso de Jesus, isto é, a morte dos 2.000 porcos para os quais transmigraram os espíritos malignos, e Jesus junta-lhe ainda outro: o da condenação à morte da figueira sem frutos. Depois, realiza o milagre da multiplicação dos pães e dos peixes.

Ao largo do mar de Tiberíades, Jesus tem o seu segundo encontro com Deus. O colóquio, em que Pastor também participa, prolonga-se por quarenta dias. Jesus é convencido da inutilidade/impossibilidade da sua revolta contra os desígnios de Deus, a quem pede uma visão do futuro. Este desfia, então, o longuíssimo rosário dos futuros mártires do Cristianismo, das vítimas das guerras de religião e da intolerância católica.

Voltando à terra firme, Jesus anuncia-se Filho de Deus e tenta acelerar por todos os modos o seu sacrifício, já inexoravelmente decretado pela sanguinária divindade exclusivista da religião hebraica. São muitos os milagres que executa, mas recusa-se a ressuscitar Lázaro, convencido da inutilidade da operação taumatúrgica pela sua companheira Madalena, irmã do defunto. A seguir sobrevém a morte de João, o Precursor, por quem Jesus tinha sido pouco antes baptizado. A causa *errada* da morte do Baptista (este morre porque denuncia o adultério de Herodes, e não por andar anunciando o Messias) dá a Jesus uma ideia: a de torpedear os planos divinos, fazendo-se também ele condenar à morte por um motivo menos adequado à consecussão dos mesmos. O que ele pretende é fazer-se denunciar como sedicioso, isto é, como autoproclamado Rei dos Judeus. Judas oferece-se para a ingrata tarefa. Jesus é preso, e Judas enforca-se numa figueira, no caminho por que passa o seu Mestre, escoltado pelas tropas imperiais.

No tribunal, Jesus insiste em afirmar-se Rei dos Judeus, pelo que Pilatos se vê obrigado a condená-lo à morte. Dá-lhe a escolher o processo de execução, e Jesus escolhe a crucificação, pedindo-lhe ainda que afixe sobre a sua cabeça o famoso *INRI*.

Durante a sua agonia surge de novo Pastor, que lhe mitiga o sofrimento com a esponja embebida em vinagre e deposita a seus pés, como receptáculo do sangue do sacrifício, a velha tigela que contivera a “terra luminosa” ofertada a Maria, antes do nascimento daquele seu perturbante primogénito.

O que nos parece mais digno de apreço no romance de Saramago é algo que, na verdade, escapa forçosamente ao âmbito da síntese que acabámos de empreender. É que, além dos elementos que o escritor “tomou de empréstimo” aos evangelhos, canónicos ou não, e daqueles que ele próprio inventou, existe uma outra categoria de “empréstimos parciais” especialmente dignos de admiração: referimo-nos à utilização de episódios da história sacra, oficial ou nem tanto, num novo contexto narrativo, numa trama diegética que é profundamente original em relação à dos relatos tradicionais sobre o tema, e que faz com que os episódios em causa ganhem, neste novo contexto, uma funcionalidade e uma carga expressiva muito superiores às que lhes cabiam nos relatos originais. É, por exemplo, o caso da história dos doze pássaros de barro, que aparece no Evangelho da Infância de Jesus do Pseudo-Tomé: só que, neste, o milagre é apenas uma das caprichosas façanhas do Jesus menino, e, no romance de Saramago, transforma-se numa surpreendentemente bela manobra do Jesus adulto, já próximo do momento da morte, com vistas à conversão do mais céptico dos seus candidatos a discípulos, o próprio S.Tomé.

De tal síntese ficou também, obrigatoriamente, apartado outro aspecto essencial do discurso romanescosaramaguiano, que neste seu livro ganha, aliás, particular relevo: referimo-nos aos constantes comentários à acção por parte do narrador. Esses comentários são, na maior parte dos casos, exemplos acabados, umas vezes, de um humor vitz e directo, outras, de uma acerada ironia, outras, ainda, de um profundo senso de indução filosófica – e, sempre, de um elevado espírito crítico. Mas também não é de todo raro que se demonstrem pesados, despropositados e confusos.

Quanto à tradução, podemos, numa apreciação global, considerá-la satisfatória, sendo até, no que temos por essencial – isto é, a recriação da pessoalíssima construção frásica do escritor, com vistas a obter, em italiano, um ritmo e uma tonalidade discursiva tão fluentes e impressivos quanto os do original –, francamente muito boa. É em casos pontuais, em questões de pormenor, que deparamos com um extensíssimo rol de pequenas falhas, decerto devidas, em grande parte, à inexistência de uma cuidada revisão. É muito provável que a necessidade de respeitar prazos bastante restritos tenha induzido a tradutora a aceitar, em muitos passos, soluções menos boas que, noutras condições, teria posteriormente corrigido. Os reparos que se seguem não devem, pois, sobrepor-se negativamente à boa impressão geral que a tradução nos suscita, esperando nós, ainda, que de alguma coisa venham a servir, no caso de o livro vir a merecer alguma reedição. Deve-se ter presente que as páginas referidas, quando falamos do texto português, são as da 2.ª edição (Lisboa, Editorial Caminho, 1991).

Começemos por seleccionar alguns exemplos de versões impróprias de expressões que, pertencendo ao nível médio da língua, não deveriam apresentar particulares dificuldades de tradução: *palmas* (p. 344), que na verdade são *applausi*, na tradução transformam-se em meras *parole* (p. 267); deturpam-se “as legiões romanas, lançadas aos precipícios como varas de porcos” (p. 305) em “le legioni romane, lanciate *all’impazzata* come branchi di porci” (p. 237), e “a túnica, mesmo para um leigo, era de prostituta, o corpo de *bailarina*” (p. 279) em “anche per un ignorante la tunica era da prostituta, il corpo da *cantante*” (p. 217).

Outra pecha muito frequente é a da apresentação de duas versões para o mesmo termo português, sendo uma delas adequada e a outra absolutamente imprópria. É o

que se passa com a expressão *pela calada*, uma vez (bem) traduzida por *alla cbeti-chella* (p. 250) e outra (mal) por *nottetempo* (p. 52). A tradutora transforma ainda o *burro* e o *burro ou burros* das pp. 31 e 46 da edição portuguesa em *un mulo* e *il mulo* o *i muli* (pp. 24 e 36 da ed. italiana), enquanto que, por ex. a pp. 24 e 111 da edição portuguesa, e 19 e 87 da edição italiana, *burro* é, naturalmente, asino, ou então *somaro* (p. 65 da ed. port., p. 50 da it.). *Ovelba* (pp. 255 e 259), evidentemente *pecora* (p. 202), também nos aparece “travestida” de *capra* (p. 199). O mesmo sucede com *fojos / fojo* (pp. 202 e 214), sendo a primeira ocorrência insatisfatoriamente resolvida com *gruppi* (p. 156) e a segunda, acertadamente, com *tana* (p. 165).

Também a p. 24 da edição portuguesa podemos ler “não há, por todos os espaços celestes, o mais lavado indício dos rubros tons do amanhecer, sequer uma pincelada leve de róseo ou de *cereja* mal madura”, o que a tradutora transforma inexplicavelmente em “non c’è, in tutto lo spazio celeste, il più pallido indizio dei toni rossi dell’albeggiare, neppure una tenue pennellata di rosa o di *arancia* ancora acerba” (pp. 19-20) – coisa tanto mais inexplicável quanto a coloração sugerida por cada um dos frutos está longe de ser intercambiável. Já na p. 25 da sua tradução, Rita Desti limita-se, como se impunha, a traduzir “também este crepúsculo estava que era uma beleza, com os seus mil fiapos de nuvem esparsos pela amplidão, rosa, nácar, salmão, *cereja*” (p. 32) por “anche questo crepuscolo era stupendo, con quei mille filamenti di nuvola sparsi nella vastità, rosa, madreperla, salmone, *ciliogia*”. Uma menção ainda à tradução de *cambista / cambistas* (pp. 425, 426 e 440), que só na última das três ocorrências apontadas é devidamente transposto como *cambialvalute* (p. 343), enquanto nas outras duas nos surge desnecessariamente transmutado em *mercanti* (p. 331) e *commerciant*e (p. 332).

Há palavras portuguesas que são contempladas, no texto italiano, com diversas versões, como nos casos anteriores, mas sendo essas, agora, e em termos absolutos, igualmente aceitáveis. Neste caso, o problema está apenas na ausência de uniformidade na tradução. É o que se passa com *limiar* (pp. 291 e 299), que num caso é transladado como *limitare* (p. 226) e, no outro, como *soglia* (p. 233). Não é que não se equivalham: o problema é que, se Saramago pretendesse utilizar termos diversos, também disporia, na sua língua, de diversos sinónimos – *soleira*, *umbral*, *entrada*. Se o não fez, foi porque não quis. E a tradutora devia ter respeitado essa sua opção, escolhendo também ela própria um termo italiano, e só um. Outro exemplo da mesma situação é-nos dado pelo emprego alternado de *bastone* e de *batocchio*, por *cajado* (veja-se, na tradução, as pp. 172, 185, 187, 200, 203, 204, 206, 209, 211, 225, 235). Também nestes casos o romancista poderia ter optado por *bastão*, *bordão* ou *varapau*, se assim o tivesse entendido. Como não o fez, não vislumbramos qualquer boa razão por que a tradução deva introduzir tais variantes.

Um caso que merece particular atenção é o das palavras que, no texto português, se inserem no campo semântico do pesar, do sofrimento psíquico. Assim, as expressões “um real sentimento de *desgosto*” e “poder ficar sozinha com o seu *desgosto*” (pp. 177 e 178 do original) transformam-se na tradução, e correctamente, a nosso ver, em “un vero sentimento di *dolore*” e “potersi [...] ritrovare sola con il proprio *dolore*” (pp. 137 e 138). Mas a tradução de *desgosto* por *dispiacere* (pp. 170 e 175 do original, 131 e 135 da tradução) parece-nos inadequada, porque excessivamente ténue, naquele contexto. Esta opinião encontra uma definitiva corroboração na decerto adequadíssima versão de “A *pena* que

sentiam da saída de Jesus” (p. 276) como “Il *dispiacere* che provavano per la partenza di Gesù” (p. 214), que comprova que a tradutora sabe dar conta dos matizes semânticos, quando lhes está suficientemente atenta. No que concerne este aspecto da confluência de diversos traços semânticos num termo, em determinado contexto, podemos acrescentar ainda que atenta não estaria decerto a tradutora, ao traduzir *moço* (p. 226) por *mocioso* (p. 175), quando as circunstâncias “apenas” requeriam *giovannotto*.

A tradutora deixa transparecer, ainda, uma tendência que nos parece francamente contestável: referimo-nos aos processos de eufemização dos modos de expressão de Saramago que possam ser considerados, por um crente, como pouco respeitosos para com Deus. Um primeiro tipo de eufemização é representado pela tradução de “Deus é *medonbo*” (p. 309), que alcança uma satisfatória (se bem que incompleta) equivalência em “Dio è *spaventoso*” ou “Dio *fa paura*”, e que Rita Desti transforma num “Dio è *terribile*” (p. 241) de muito diversas implicações semânticas. A segunda manobra eufemística consiste no sobrecarregar com maiúsculas iniciais os pronomes pessoais que se referem à divindade, atribuindo assim a esta uma aura de respeito religioso que o texto original desconhece por completo, e voluntariamente, já que é também comum em português a maiusculização dos pronomes que substituem o nome de Deus, e que José Saramago a emprega quando bem entende, como acontece no seu último livro, *In nomine Dei* (Lisboa, Editorial Caminho, 1993, pp. 123-124). Em “não fui eu quem te salvou a vida, mas *ele*”, “deixou-te vir em paz até ao rebanho para mostrar, à minha vista, a *sua* força”, “uma conversa mais sobre as razões de Deus e os *seus* actos” (p. 257), o autor optou decerto pela minúscula em plena consciência – o que não impediu Rita Desti de traduzir “non sono stato io a salvarti la vita, ma *Lui*”, “ti ha fatto arrivare tranquillamente fino al gregge per mostrarti, al mio cospetto, la *Sua* forza”, “una nuova discussione sulle motivazioni di Dio e sui *Suoi* atti” (pp. 200-201), e assim por diante em todos os casos do mesmo teor.

Há ainda que referir particulares distorções, que por vezes resultam em verdadeiras inversões do senso da frase: “Já não o vê Pastor” (p. 261) torna-se “non scorge più Pastore” (p. 204); “João era mesmo *mais novo* que Jesus” (p. 276) desfigura-se em “Giovanni aveva proprio la *stessa età* di Gesù” (p. 214); “a mãe, que sempre é a mãe, aquela que nos deu o ser, e *a quem* algumas vezes na vida apeteceu dizer, Antes não *ti-vestes* dado” (p. 243) deforma-se irremediavelmente em “la madre, che è sempre colei che ci ha dato l’esistenza e *che* talvolta nella via *avrebbe* avuto voglia di dire, Meglio che non *te l’avessi* data” (p. 190); “é certo que *fora* de propósito” (p. 351) é simplesmente virado do avesso com “di certo *a* proposito” (p. 273).

Outro aspecto a deplorar é a profusão de elisões, de todo injustificáveis. Na passagem do texto de origem à sua versão italiana, alienaram-se expressões particularmente sugestivas e até frases inteiras. Alguns exemplos: de “os cabelos *são pretos* como os do pai e da mãe” (p. 127), resulta “i capelli *somigliano* a quelli del padre e della madre” (p. 100); “O céu está nublado, ameaçando chuva, *talvez seja por isso que há pouca gente no caminho*, os que não têm motivos de força maior para irem a Jerusalém deixaram-se ficar por casa” (p. 424) é truncado em “Il cielo è nuvoloso, minaccia pioggia, chi non ha motivi di forza maggiore per recarsi a Gerusalemme è rimasto in casa” (p. 330); de “Só um, que pescador de ofício não é, *ainda que com os pescadores seja o seu viver e trabalhar*, assoma à porta de casa” (p. 363) resta apenas “Solo uno, che pescatore di mestiere non è, si affaccia alla porta di casa” (p. 282) e, de “e, aos poucos, *como se se*

erguesse já das profundas da terra, o homem foi levantando as pálpebras” (p. 158), nada mais que “e pian piano l’uomo prese a sollevare le palpebre” (p. 122).

Não é de estranhar que a tradutora tenha sentido especiais dificuldades, no sempre espinhoso domínio das expressões idiomáticas. Mas, justamente porque o romance de Saramago ferve de expressões de uso corrente, de registo popular ou familiar, que certamente representam um duro desafio para o mais preparado dos tradutores, surpreende que Rita Desti não demonstre uma maior prudência na abordagem das mesmas. Por exemplo, “o que estás a pretender de mim é, *sem tirar nem pôr*, uma investigação de paternidade” (p. 312) transforma-se em “adesso pretendi da me, *senza togliere né aggiungere niente, una vera e propria* indagine sulla paternità” (pp. 242-3). Acumulam-se assim, no texto de chegada, duas versões distintas para uma só expressão portuguesa (*sem tirar nem pôr*), sendo a primeira (*senza togliere né aggiungere niente*) absolutamente desadequada, e a segunda (*una vera e propria*) francamente satisfatória. Também “sem pau nem pedra” (p. 133), que designa um procedimento indirecto, à distância, mas tão eficaz, ou mais, do que se se tivesse dado a intervenção física e explícita do agente, não pode de modo nenhum ser traduzido por “senza pensarci troppo” (p. 105). Importa notar ainda o caso de uma expressão metafórica, não tanto popular, mas decerto corrente, “uma sensibilidade em carne viva”. Esta designa, muito simplesmente, uma sensibilidade exacerbada, pelo que “una questione di *sensibilità*, per così dire, *verso la carne viva*” (p. 189) está longe de se poder considerar uma versão aceitável para “uma questão de *sensibilidade*, por assim dizer, *em carne viva*” (p. 243).

Cumprir notar, após este longo repertório, que se encontram também na tradução de Rita Desti páginas e páginas de uma versão exemplar, tanto mais digna de admiração quanto se conhece a particular complexidade sintáctica e semântica do discurso saramaguiano. Isto ainda torna mais surpreendentes alguns parágrafos, que nos eximimos de citar, e que se apresentam inteiramente saturados de irregularidades: são verdadeiros “redutos de erros”, e só com grande esforço os conseguimos admitir como obra da mesmíssima tradutora que, pouco antes, nos surpreendia pelo extraordinário brilho e adequação da sua reescrita do texto de Saramago. Por último, o facto de a tradutora resolver de modo quase sempre satisfatório os problemas levantados pelos trechos que reputávamos de tradução mais problemática, indo depois falhar na tradução de passagens que não nos parecem oferecer qualquer dificuldade especial, leva-nos a concluir que estamos decerto perante uma profissional competente cujo trabalho acaba, contudo, por sair prejudicado pela precipitação com que parece ter sido, por vezes, conduzido, e pela falta de uma sua cuidadosa revisão final.

Arlindo José Castanho

I. Calvino, *Seis propostas para o próximo milénio (Lições americanas)*, trad. di José Colaço Barreiros, Lisboa, Editorial Teorema, 1992, pp. 152.

Il testo materia della nostra recensione è un esempio di quegli studi che ci portano ancora una volta a riflettere su come in questo scorcio di secolo, mentre gli ampliati oriz-

zonti e una nuova percezione del mondo suscitano inquietanti interrogativi sulle distorsioni dei nostri lasciti alle prossime generazioni, sorgano spontanei alcuni quesiti anche sul futuro dell'arte. Le postume e incompiute *Lezioni Americane* di I. Calvino danno risposte rassicuranti mandando un fascio di luce sul nuovo millennio, che prevedibilmente albeggerà informato ai modelli di accelerazione tecnologica già ora in atto.

Alieno dai facili entusiasmi, ma con l'autorevolezza che lo contraddistingue, egli fornisce alcune certezze: innanzi tutto la sua "fiducia nel futuro della letteratura", poiché "ci sono cose – afferma – che solo la letteratura può dare coi suoi mezzi specifici" (p. 1 del testo italiano, ottava edizione, 1990); e poi cinque "proposte", originariamente sei *Memos, Lightness, Quickness, Exactitude, Visibility, Multiplicity* – la progettata *Consistency* non è stata portata a compimento –, altrettanti titoli dati da Calvino alle sei conferenze che avrebbe dovuto tenere ad Harvard nell'anno accademico 1985-86. Queste cinque categorie dell'invenzione, individuate secondo una personalissima logica sistemica, si configurano quali vie lastricate della storia letteraria, il cui tracciato inizia dalle opere più lontane, è visibile netto fino a noi e induce a spingere, fiduciosi di trovarne la prosecuzione, lo sguardo al futuro.

Il celebre saggio di Calvino è stato recentemente proposto anche ai lettori di lingua portoghese dalla casa editrice Teorema, che ha già pubblicato, secondo un ampio progetto editoriale dedicato all'artista italiano, le seguenti traduzioni: *O Visconde Cortado ao Meio* (1986); *Barão Trepador* (1986); *O Cavaleiro Inexistente* (1986); *Os Nossos Antepassados* (1986); *Palomar* (1987); *Sob o Sol Jaguar* (1992).

La traduzione di José Colaço Barreiros sarebbe stata complessivamente apprezzabile se non si riscontrasse qualche grave leggerezza sia di natura culturale che di carattere linguistico. Oltre alle varie sviste tipografiche, vanno segnalati per il primo caso alcuni errori che un più rigoroso controllo avrebbe permesso di evitare, come ad esempio, a p. 24 "as doutrinas de Platão para Ovídio" che dovrebbero invece corrispondere alle "dottrine di Pitagora per Ovidio" (p. 11). Imperdonabile è confondere la lezione pitagorica con quella di Platone. E questo errore ne comporta di conseguenza un altro all'"Índice dos nomes" che a p. 151 registra: *Platão 139*, nome presente dunque nell'intera opera in originale solo in una pagina, non essendo pertanto da citarsi anche a p. 24.

Quanto al secondo caso, nel capitolo dedicato alla "Leveza", la "Leggerezza", in cui ritroviamo l'equazione calviniana "oposição leveza-peso", la varietà lessicale dell'originale non sempre ritorna con forma adeguata. Per esempio l'uso diversificato dei sostantivi "peso" e "pesantezza" voluto da Calvino, il cui lucido linguaggio da saggista non perde la carica creativa artistica, si annulla nell'unica soluzione portoghese "peso". Fra gli altri citiamo i seguenti casi: a p. 18, "Talvez só então eu estivesse a descobrir o peso", contro "Forse stavo scoprendo solo allora la pesantezza" (p. 6); a p. 19, "o peso da pedra pode-se converter no seu contrário", contro "la pesantezza della pietra può essere rovesciata nel suo contrario" (p. 7); a p. 21, "na realidade é uma amarga constatação do Inelutável Peso do Viver", contro "è in realtà un'amara constatazione dell'Inelutabile Pesantezza del Vivere" (p.9).

Altro elemento che può confondere il lettore portoghese è la traduzione del verso dantesco (*Inferno*, XIV, 30), ripreso dal cavalcantiano "e bianca neve scender senza venti", "come di neve in alpe senza vento", che diviene "como cai a neve nos alpes sem vento" (p. 28). Inaccettabile, oltre che inutile, è l'introduzione della forma verbale "cai",

soprattutto in questo contesto di dettagliate analisi che Calvino dedica ad ogni parola dei due versi, raffrontandoli l'un l'altro per cercare di cogliere con esattezza gli elementi che li diversificano. D'altra parte non è chiaro a chi si debba attribuire tale introduzione, se a José Colaço Barreiros o ad altro traduttore, visto che manca una qualunque indicazione su come sia stata utilizzata la finale "Lista das edições portuguesas de que foram extraídas as citações do autor" riportata alle pp. 147-148, in cui compare per esempio la traduzione dell'*Inferno* di Dante di A. Vieira d'Areia (Agência Editorial Brasileira, Lisboa, 1945). Se il verso in portoghese non è di Colaço Barreiros, rimane l'errore della sua scelta.

Nel capitolo dedicato alla "Multiplicidade", s'incontra purtroppo una grave lacuna, la mancanza di un intero periodo a p. 129, che nell'italiano è a p. 105, e inizia col seguente capoverso: "Nei testi brevi come in ogni episodio dei romanzi di Gadda, ogni minimo oggetto è visto...".

Altre imprecisioni si riscontrano a p. 130, per esempio nel celebre passo di Gadda sui "pronomi parassiti" ("Quando il pensiero ha i pidocchi, si gratta come tutti quelli che hanno i pidocchi [...] e nelle unghie, allora [...] ci ritrova i pronomi: i pronomi di persona"), in cui il soggetto non viene correttamente individuato e pertanto si giunge a questa debole traduzione: "E quando o pensamento tem piolhos, coçamo-nos, como fazem todos aqueles que têm piolhos [...] então nas unhas [...] tornam-se a encontrar os pronomes: os pronomes pessoais".

Oltre a quelli qui citati, numerosi altri errori si riscontrano nel testo esaminato. Non dimeno, anche in attesa dell'edizione critica dei manoscritti dell'originale, cui potrebbe seguire un'altra traduzione più accurata, rimane lo sforzo positivo del traduttore di avere cercato di trasmettere al lettore portoghese le complesse e vivide idee di Calvino, delle quali incontriamo una felice sintesi in questa sua affermazione (p. 13): "Se volessi scegliere un simbolo augurale per l'affacciarsi al nuovo millennio, sceglierei questo: l'agile salto improvviso del poeta-filosofo Cavalcanti che si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza, mentre quella che molti credono essere la vitalità dei tempi, rumorosa, aggressiva, scalpitante e rombante, appartiene al regno della morte, come un cimitero d'automobili arrugginite".

Sandra Bagno

Dez Poetas Italianos Contemporâneos, selecção, tradução e notas de Albano Martins com um desenho de Carlos Reis, Lisboa, Pub. Dom Quixote, 1992, pp. 81.

Na bellissima colecção "O aprendiz de feiticeiro", dirigida por José da Cruz Santos, em boa hora retomada por Pub. Dom Quixote con o mesmo e excelente aspecto gráfico que caracterizou a conhecida colecção lançada inicialmente pela Ed. O Oiro do Dia, publicou-se esta antologia da poesia italiana contemporânea, tendo o responsável escolhido dez nomes certamente por lhe parecerem os mais significativos, ainda que

nada transpire sobre os critérios de uma selecção que vai de Umberto Saba (n. em 1883) a Antonia Pozzi (n. em 1912), passando, por ordem cronológica do nascimento, por Dino Campana, Vincenzo Cardarelli, G. Ungaretti, Eugenio Montale, S. Quasimodo, R. Carrieri, Sandro Penna e Cesare Pavese. Tem-se a impressão que o antologador preferiu não correr grandes riscos em relação a poetas que se afirmaram sobretudo depois dos anos cinquenta, aproveitando-se da sedimentação histórica e das complexas “leis” da recepção literária que determinam, por via de regra, o respectivo processo de historização. De qualquer modo, e sabendo embora que a escolha antológica é irrepetível e condicionada por uma série de factores subjectivos, é possível afirmar que o presente volume é suficientemente representativo da poesia italiana publicada *grosso modo* até finais da década de sessenta, ressaltando três casos discutíveis, se considerarmos que Raffaele Carrieri e Antonia Pozzi se perderam nos meandros da referida historização literária (nenhum deles aparece, por exemplo, na antologia *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978) e que mesmo V. Cardarelli ocupa hoje um lugar já secundário na história da poesia italiana do séc XX. Sem sair das fronteiras cronológicas que delimitam o campo de acção do antologador e sem ultrapassar o número de poetas seleccionados, teria sido certamente mais aceitável a inclusão de Giorgio Caproni, de Mario Luzi e de Pier Paolo Pasolini, poetas com bem maior “direito” de representatividade, a todos os títulos. Saliente-se, todavia, a acertada escolha de Pavese, autor pouco conhecido, como poeta, em Portugal, e pela primeira vez traduzido em língua portuguesa, se não erro.

Agora que em Portugal se está generalizando finalmente a edição bilingue das traduções de poesia, lamenta-se que este volume ainda não siga este critério. De facto, se o texto poético é impossível de traduzir sem que isso represente uma perda de alguns dos seus valores específicos, o texto de partida pode oferecer ao leitor a medida da “compensação” produzida pelo tradutor e a fruição que deriva do contacto directo com o original. Mesmo tratando-se de sistemas linguísticos sem afinidades (e não é este o caso), o leitor pode aperceber-se se questões fundamentais como o ritmo, meios estilísticos e processos poéticos encontram uma realização correspondente no texto de chegada.

A este propósito, deve dizer-se que a tradução de Albano Martins é substancialmente aceitável, se exceptuarmos o conhecido poema de Quasimodo, “Ed è subito sera”, o qual, até pelo seu grande poder de síntese, exigia um controle linguístico mais atento. Visto que se trata de uma composição breve pode verificar-se aqui o desvio operado pelo tradutor: “Ognuno sta solo sul cuor della terra / trafitto da un raggio di sole: / ed è subito sera”, de que resultou a tradução *Cada um de nós está só no coração da terra / atravessado por um raio de sol; / e subitamente é noite* (p. 45). Para além da possibilidade de manter quase intacto o terceiro verso sem a introdução de material fónico espúrio em relação ao original – bastaria usar a loc. adverbial ‘de súbito’ –, a solução encontrada para o lexema “trafitto” (*atravessado*) banaliza o discurso, alongando ainda desnecessariamente o verso, quando o tradutor dispunha da forma ‘transido’, já utilizada, de resto, por Orlando de Carvalho na sua excelente tradução deste poema, e pelo autor destas linhas numa breve apresentação de Quasimodo (Coimbra, Fenda Edições, 1980).

Refira-se, aliás, que a solução transversal corresponde ao critério programaticamente seguido pelo tradutor com a intenção de fugir ao decalque, mesmo em casos em que

a afinidade linguística o poderia legitimar ou reconhecer como a melhor tradução. O resultado desta metodologia acabou por conduzir à banalização de formas poéticas, por vezes com dimensões notáveis. Vejam-se, entre muitos, apenas alguns segmentos textuais: “per fuggirne l’insidia” com a tradução *para escapar à cilada* (“Ulisses”, de U. Saba, p. 11); “ho in vista la morte” resolvido em *Tenbo diante a morte* (“Lucca”, de Ungaretti, p. 31); “sotto la piena avversa” e “immersi nel tuo fango” respectivamente *sob a corrente contrária* e *mergulhados na tua lama* (“L’anguilla”, de E. Montale, p. 37); ou “Il dolore / come l’acqua di un lago / trepida e ti circonda” em que o último verso volta a encontrar uma solução desviante: *tremula e envolve-te* (Cesare Pavese, p. 64).

Por fim, sejam-me permitidos ainda dois pequenos reparos: o primeiro diz respeito à ausência de indicação das obras poéticas de que são extraídos os poemas seleccionados; o segundo tem que ver com as notas bio-bibliográficas organizadas para cada autor, notas sucintas mas funcionalmente válidas para uma primeira aproximação aos textos dos dez poetas. Em relação a Ungaretti, porém, já que se informa sobre a sua actividade de incansável tradutor de poesia, foi pena que se tivessem omitido as traduções de poetas brasileiros, entre os quais Tomás António Gonzaga, Gonçalves Dias, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, publicadas com o título significativo de *Pau Brasil*. Ter-se-ia informado sobre uma área cultural que tanto interessou o poeta italiano, ao mesmo tempo que se teria divulgado a poesia de língua portuguesa.

Manuel G. Simões

Amado Luiz Cervo, *As relações históricas entre o Brasil e a Itália - O papel da diplomática* (apr. de Giovanni Agnelli), Edit. Universidade de Brasília-Instituto Italiano de Cultura, Brasília, 1992, pp. 261.

A história das relações diplomáticas entre o Brasil e a Itália encontra neste volume do professor de “História das relações internacionais” da Universidade de Brasília uma das respostas mais acuradas para os diversos problemas que ela sempre apresentou aos estudiosos do setor. Amado Luiz Cervo – autor de obras como *Parlamento brasileiro e as relações exteriores 1826-1889* (de 1981), *A política externa brasileira* (em colaboração com Clodoaldo Bueno, de 1986), *História da política exterior do Brasil* (esta igualmente com Clodoaldo Bueno, de 1992) etc., com moderno método de pesquisa e análise, aborda neste volume o quadro da história dos dois países a partir de 1861, numa interrelação de acordos, conflitos e de um complexo relacionamento diplomático. Sendo uma história diplomática subordinada predominantemente ao método comparativo, se alarga ao mais amplo plano da história cultural que interessa o Brasil e a Itália.

Tomando como referência a data essencial para o *Risorgimento* italiano, o ano de 1861, o autor equaciona inicialmente a organização das estruturas diplomáticas dos dois países. Logo a partir deste primeiro capítulo compreende-se como duas nações tendencialmente distintas pelas respectivas origens históricas e por uma diversa expe-

riência na organização nacional encontrem imensas dificuldades em unir num pacto de colaboração os muitos elementos comuns de que são feitas.

Tais dificuldades, estudadas pelo autor na primeira parte de seu ensaio com uma ampla exposição das duas estruturas político-diplomáticas nacionais, se alargam no 2º capítulo do volume, quando o analista se confronta com as duas visões de Estado reveladas pela história das relações diplomáticas entre Brasil e Itália. Uma das principais constantes conflituais então presente – constante que infelizmente não desapareceu de todo até os nossos tempos – é o eurocentrismo cultural, origem e detonador de tantos problemas e desentendimentos. Este eurocentrismo, que provocava então os turbamentos derivados da vigente mentalidade de ação colonialista européia, contagia igualmente a Itália nascida do *Risorgimento*, mas logo empenhada em emular a arrogante mentalidade imperialista de países como a Inglaterra, a Rússia, Alemanha, França. Cedo as relações italo-brasileiras serão turbadas pelas diversas razões de Estado predominantes nos dois Países, isto apesar de que em 1861 – quando começa a história das suas relações diplomáticas – o Brasil e a Itália aparentemente se encontrassem em condições muito semelhantes, como anota Cervo a p. XV de seu livro: “Áquela época, as duas sociedades encontravam-se em condições bem similares de inserção no sistema internacional do século XIX, organizado em decorrência dos avanços da Revolução Industrial: ambas dispunham de reduzido espaço de movimento político e estratégico e apresentavam-se com atraso, relativamente ao estágio de evolução dos fatores que compunham o sistema econômico. E por algumas décadas manter-se-ão nesta situação de inferioridade e dependência”.

A política italiana como potência emergente, expressa muitas vezes pela exaltação do eurocentrismo, encontra principalmente em Crispi o seu defensor mais convencido. O ápice desta política se verifica com as reformas radicais porque passa o *Ministero degli Affari Esteri* italiano em 1889. O longo período crispiano trará para as relações italo-brasileiras os momentos mais agudos de crise, em particular na conturbada década de 90.

Nesta mesma década em que a Itália vive paradoxos e contradições entre a realidade social e ação do Estado – como aqueles de movimentos de revolta popular ligados ao desemprego e a uma aguda crise interna, ao mesmo tempo que a política exterior do País se empenha numa dimensão de potência imperialista – cresce o fenômeno da emigração italiana no Brasil. A maneira como Crispi discute o problema do emigrante está em correspondência com a política de grande potência assumida então pela Itália. Tal política provocará grandes conflitos com o Brasil e com o seu relacionamento com os imigrantes italianos, componentes neste momento de final do século XIX do fluxo imigratório mais importante em número e significado geral para a vida brasileira.

Em contraposição com a política exterior de Itália referida à emigração de sua gente na Europa, na África do Norte e nas Américas, em 1889 o governo brasileiro impõe aos imigrantes o conceito da “grande naturalização”, isto é, o predomínio do *ius loci* sobre o *ius sanguinis*. A partir de então, todo o estrangeiro residente no Brasil há dois anos adquiria automaticamente a nacionalidade brasileira, salvo se não se pronunciava em declaração formal em sentido contrário. Além dos constantes conflitos de todas as naturezas, esta lei, consolidada pela 1ª Constituição republicana brasileira, de 1891, leva a mentalidade autoritária e eurocentrista de Crispi a ameaçar o Brasil de represálias militares, abandonadas pela falta de adesão dos outros países europeus, como França, Inglaterra, Alemanha, interessados aos problemas brasileiros: “Observou-se que por duas

vezes a ousadia italiana cogitou em uma ação naval contra o Brasil nos anos de 1890, uma a pretexto da grande naturalização, outra pelas reclamações. Eram projetos de ensaio de ação imperialista ao estilo imitativo dos europeus e norte-americanos, como convinha a uma potência emergente de então” (p. 41).

Esta atmosfera de constante conflitualidade e incompreensão entre os dois países se arrefece lentamente. Até 1910 o grande fluxo da imigração italiana atinge os seus pontos máximos e começa-se a encontrar no quadro das relações diplomáticas entre os dois países novas linhas de colaboração. Ambos os países vivem intensa e solidariamente a 1ª Guerra Mundial: “Brasil e Itália saíram da Primeira Guerra Mundial de mãos dadas” (p. 89). Por isso mesmo, em 1919, os dois países transformam as respectivas sedes diplomáticas, elevando-as ao nível de embaixada.

Inaugura-se uma década de grande desenvolvimento nas relações italo-brasileiras, desenvolvimento que chega até os anos da Segunda Guerra Mundial, e que vem logo restabelecido com o fim da mesma.

A lição de Amado Luiz Cervo, ampla e clara na análise geral das relações históricas entre o Brasil e Itália, se exalta principalmente com os pontos relacionados com o fenômeno da imigração italiana no Brasil, trazendo novas e valiosas perspectivas de análise para este grande fenômeno histórico-cultural. Ele consegue renovar a análise do setor, seja em relação às contribuições brasileiras, assim como em relação àquelas italianas, inserindo esta análise no grande quadro da história diplomática dos dois Países. Por isso mesmo, é mais que desejável que a prevista tradução italiana em edição da Fundação Giovanni Agnelli seja muito em breve colocada em circulação e que o autor possa apresentar o seu texto em italiano “aggiornato” aos últimos problemas relacionados com os imigrantes italianos no Brasil. Em particular dois problemas nos parecem interessantes para esse desejável “aggiornamento”: primeiro, aquele relacionado com o recente e continuado fluxo de italo-brasileiros para a Itália como consequência da crise econômica brasileira, a partir principalmente dos anos 80; segundo, aquele outro referido ao projeto de concessão de direito de voto para o imigrante italiano no Brasil, com os consequentes problemas de uma instrumentalização do homem brasileiro de origem italiana, contra os seu próprios interesses pessoais.

Silvio Castro

Francisco Foot Hardman, *Trem fantasma. A modernidade na selva*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991 (1ª reimpressão ed. 1988), pp. 291.

Il moderno costituisce uno degli enigmi ermeneutici privilegiati della riflessione occidentale, immerso in un contesto di sfuggente ambiguità. Questo perché il suo volto cangiante che riassume la transitorietà e la precarietà del tempo della crisi non si assoggetta alla riduzione ad un unico senso, ma ha come segno inquietante il tratto insicuro della molteplicità delle origini e del senso: una vertigine che nasce dagli abissi forse difficilmente sondabili della Storia. E le categorie complesse che da esso derivano – modernità, modernizzazione, modernismo etc. – paiono articolarsi più su interferenze epistemiche che

rimettono ad un reticolo intricato di segni, piuttosto che su opposizioni nitide, dunque possibilmente determinabili. Allo storico – sia egli di cultura, di letteratura, di mezzi di produzione o di altro – non resta che osservarne le rovine o le ombre labili che l'idea effimera del moderno ha lasciato sull'immaginario, individuale e sociale, col compito di condurre una ricognizione archeologica dagli esiti inesorabilmente precari proprio perché precario è il suo stesso oggetto d'indagine. Ciò che può perseguire sono le *figure* (Franco Rella) complesse e altrettanto ambigue capaci di tenere insieme, proprio per la loro polivalenza, i lacerti residuali di senso e di esperienza provenienti dai campi più diversi: è proprio questa indeterminatezza che ha generato la mitologia del moderno.

Trem fantasma di Francisco Foot Hardman costituisce emblematicamente uno di questi apologhi della modernità, l'itinerario complesso nella aggrovigliata selva di ideologie e figure, che muove proprio dall'immagine che per antonomasia, più fortemente di ogni altra, nella percezione ottocentesca raffigura la mitologia del moderno e del progresso: il treno, artefice della rivoluzione radicale degli ordini dentro i quali si dissolvono le ideologie ed i simboli della razionalità classica dando luogo a quel processo – inesorabile e sotterraneo – di disgregazione dei rapporti spazio-temporali che incornicia il volto della modernità. Il pretesto per condurre la ricognizione meticolosa sull'universo di tecniche e macchine trasfiguratrici dello spazio, di ideologie positivistiche di dissimulato progresso, di vuote retoriche nazionalistiche che aprono il campo al mercato planetario delle merci è offerto dal recupero della memoria di uno di quegli eventi dei quali a stento si preserva oggi qualche riflesso carico di inquietudini: il titanismo romantico e faraonico della costruzione della ferrovia Madeira-Mamoré nell'Amazzonia brasiliana a ridosso della Bolivia, chimera tecnologica che avrebbe dovuto introdurre la grande foresta, e di conseguenza il Brasile, sullo slancio civilizzatore del macchinismo e della modernità, nel circolo virtuoso del progresso e dello scambio internazionale che frattanto andava articolando – sotto emblemi di facciata come la pace ed il benessere dei popoli – le sue strategie neocoloniali.

Lo squarcio aperto sul passato nel clima di transizione tra Otto e Novecento brasiliano attraverso la riproposizione della memoria interdotta della Madeira-Mamoré contribuisce a dare corpo storico ad una operazione complessa, quella di fissare i fuochi fatui di un contesto storico e mentale che ha plasmato la modernità brasiliana e del quale non rimangono che reperti residuali, rovine indecifrabili, frammenti mnestici dispersi all'interno di discorsi sfuocati. Non a caso, forse, la letteratura – e non già la storiografia istituzionale – si è preoccupata di più di ripristinare il ricordo scomodo che si lega all'esecuzione del progetto della Madeira-Mamoré, metafora del moderno periferico e tragico, in particolare con le opere di Neville B. Craig (1947), Manoel R. Ferreira (1960) e, più recentemente, lo scrittore amazzonico Márcio Souza con il bel romanzo *Mad Maria* (1980) che nel titolo riprende, con precise finalità semantiche, la contrazione fonetica della Madeira-Mamoré così come veniva storpiata (Madmamrly o Mad Mary) dai tecnici nordamericani impegnati nel progetto. D'altronde è arduo dare conto, attraverso documenti e fredde elencazioni di dati, della tragedia di dimensioni bibliche che si è consumata nei cantieri della ferrovia Madeira-Mamoré nelle sue due fasi costruttive, la prima tra il 1878 e il 1879, la seconda dal 1907 al 1912.

È questo scenario allucinato e perturbante che Foot Hardman ricompono nelle sue schegge superstiti in un'opera nella quale il ricorso alle potenzialità letterarie diviene

quasi indispensabile per ricostruire le frontiere ed il possibile senso di un passato messo al bando dalla storia che ha in fretta rimosso come la Madeira-Mamoré abbia rappresentato «o espetáculo privilegiado da civilização capitalista na selva» (p. 15). Il suo itinerario si dipana muovendo necessariamente da una dimensione spazio-temporale remota, nell'intento di risalire alle radici dell'ideologia della modernità e alla scaturigine delle sue immagini di fondazione. Tale prospettiva provoca il decentramento del discorso verso altri contesti culturali, proprio in virtù del carattere transnazionale che segna l'origine tanto della modernità con le sue certezze apparenti fondate sul macchinismo, quanto del villaggio globale capitalistico che comprime in un unico mercato sia i centri, sia le periferie, giacché l'autore è convinto del «movimento simultâneo e internacional de constituição das sociedades produtoras de mercadorias» (p. 16), in cui si iscrive anche la transizione tardo ottocentesca del Brasile in quanto paese satellite.

Dunque il viaggio testuale di Foot Hardman prende l'avvio – e altrimenti non potrebbe essere – proprio dallo spettacolo iniziatico dell'inaugurazione di una delle prime linee ferroviarie, la Liverpool-Manchester nel 1830 e ciò per mettere in evidenza da subito il potere trasfiguratore nella percezione dello spazio, dagli effetti travolgenti sull'immaginario moderno, detenuto dai rivoluzionari mezzi a vapore. Le fantasmagorie diventano, in conseguenza del processo innescato, la chiave privilegiata di descrizione nell'era industriale dove la macchina sembra indurre «a perda dos referenciais óticos na sociedade moderna» (p. 26). Delle raffigurazioni fantasmatiche e fantasmagoriche della moderna coscienza dello spazio, del loro ambiguo oscillare tra essenza precaria ed apparenza fugace, della loro fragile instabilità chimerica (un emblema consequenziale di questa concezione topologica rivoluzionata, il Crystal Palace di Londra) irrompono sulle pagine e sulle tele degli artisti che danno voce e volto alla bruciante esperienza del moderno: da Gogol a Dostoevskij, Flaubert, Cechov, Tolstoj e Proust; da Turner a Menzel e Monet. Con queste premesse, e in un clima già segnato da inquietudini premonitrici, si fissano i primi tratti del paesaggio moderno scaturito dal progresso tecnico dove già si può intravedere però che «um único e decisivo fio perpassa imutável por essa cadeia fantasmática: o da barbárie sempre reproduzida, o das ruínas prematuras» (p. 47). Sempre su questa linea di definizione del contesto storico e mentale del moderno, si collocano i due capitoli successivi dell'opera. Innanzitutto vengono ripercorsi e descritti gli eventi di spettacolarizzazione del macchinismo moderno – ed implicitamente del nascente capitalismo che su di esso si fonda –, le famose Esposizioni Universali che costituiscono nella seconda metà dell'Ottocento autentiche vetrine dell'"*exibicionismo burguês*" le quali, ostentando le trasformazioni dei paesaggi e dei modi di produzioni resi possibili dalle nuove tecniche, trasudano l'ottimismo e la fiducia incondizionati nell'ormai plasmata mitologia del progresso. La visita sia pure archeologica, attraverso i cataloghi, discorsi e documenti ufficiali, a queste stazioni del pellegrinaggio al feticcio-merce – come le avrebbe definite Walter Benjamin – permette di cogliere la dinamica ormai inarrestabile del processo di modernizzazione internazionale, riprodotto in scala e nei suoi aspetti più retorici e mistificanti nelle esposizioni universali; non a caso esse, quando il sistema che le ha prodotto modificherà piani ed obiettivi, conosceranno una metamorfosi perversa quanto meno coerente con le linee primigenie di sviluppo: «*com as guerras mundiais, a civilização moderna alcançou realizar mais uma forma de exhibi-tio; só que agora degradada em sadismo orquestrado desde aparelhos industrial-milita-*

res com plenos poderes» (p. 63). Dal 1862 in poi, a tali santuari effimeri di rappresentazioni nazionali partecipa anche il Brasile, che sincronizza su di essi il proprio progetto modernizzatore e, col vezzo tassonomico proprio della straripante ideologia positivistica, «catalogou tudo que podia; decorou seus compartimentos; entrou na cena do desfile mundial das mercadorias; completava-se, assim, o ritual de passagem que o fazia atuar por inteiro no concerto das nações. A imagem do país moderno dessa forma se construía» (p. 91).

La scena a questo punto è pronta per inserirvi la vicenda tragica, travestita da epopea, della Madeira-Mamoré, che ora si riesce a comprendere meglio come metafora efficace del violento movimento di modernizzazione che ha investito anche il Brasile periferia del sistema; manca solo qualche dettaglio a completare il contesto nazionale e regionale che Foot Hardman attinge in particolare dall'opera di Euclides da Cunha, lo scrittore-ingegnere premodernista che percorre la selva amazzonica tra il 1904 e il 1905 proponendosi di realizzare un'opera dal titolo quantomeno emblematico soprattutto se letto nella filigrana degli avvenimenti posteriori: *Um paraíso perdido*, con un sottotitolo attribuito alla prima parte non meno significativo, *Amazônia: terra sem história*. Allo scrittore non sfuggivano infatti le conseguenze devianti dei processi cumulativi 'civilizzatori' che investivano lo spazio amazzonico, a cui replicava però, complice la visione organicistico-positivistica preponderante ed il suo elogio integrale del primato scientifico, proprio con il progetto di un'altra ferrovia, la transacreaana.

Ma veniamo ai due capitoli conclusivi dedicati alla Madeira-Mamoré e alle sue fasi esecutive. La lettura che viene tracciata innanzitutto si dichiara essa stessa incompleta; e ciò perché a originarla non è già – o non è unicamente – il proposito storicizzatore, anche per l'impraticabilità oggettiva di un suo recupero integrale, come sopra si indicava, bensì quella di fornire «apenas fachos esporádicos de luz sobre aquela era extinta, fogos-fátuos de uma memória coletiva irreversivelmente soterrada» (p. 17). Da subito la Madeira-Mamoré si traduce in leggenda, presenza ectoplasmatica sfuocata nelle nebbie dell'immaginario. Altrimenti non poteva essere di un'impresa che, in piena temperie romantica, inizia con il naufragio della nave (carica di suggestioni a cominciare dal suo stesso nome, Metropolis) con la quale si trasportano operai e materiali dagli Stati Uniti al rio Madeira. La prima fase 'eroica' di costruzione della linea, che naufraga nell'arco di un paio d'anni, colpisce per la cieca fiducia riposta nella realizzazione di un progetto impossibile dal suo promotore, il colonnello George Earl Church, ma ancora di più per il sistema disumano di lavoro che la compagnia instaura, deportando forti contingenti di mano d'opera in luoghi insalubri ed ostili, con una struttura di controllo militarizzata, «operários de todos os recantos, nesse revolvimento assombroso de terras, igualavam-se por baixo, na condição de escravos modernos, despossuídos e prontos a perecer em holocausto aos senhores do novo maquinismo» (p. 130): curiosamente questo processo si consumava in nome di un'ideologia di progresso che recava con sé anche i valori, soltanto apparenti, è evidente, del liberalismo e dei diritti dell'uomo.

Nella ripresa novecentesca del progetto utopico della ferrovia, «caminho que conduzisse do nada a lugar-nenhum», come scriverà Márcio Souza, si corrode anche la certezza che la ferrovia costituisca un volano di sviluppo soprattutto perché il termine dei lavori coincide con la grande crisi della gomma brasiliana del 1912, affossata dalla con-

correnza asiatica: siamo ora nel campo di un delirio quasi puro e, soprattutto, spogliato dei suoi alibi.

D'ora innanzi, l'opera di Foot Hardman cambia registro: l'epilogo si organizza attraverso il montaggio di sequenze diverse, la scrittura si confonde con il suo stesso oggetto tematico, si fa frammentaria, intermittente, fantasmagorica, frutto anch'essa della medesima vertigine moderna che trova infine la sua morfologia più appropriata. *Trem fantasma* vale il tentativo di rappresentare in modo coerente lo spettacolo del macchinismo nella periferia della periferia, l'Amazzonia, una ricerca puntuale che apre una breccia su una avventura tragica ed interdetta della modernità. Ma allo stesso tempo è anche un discorso con un alto indice di letterarietà che si anima e si ravviva, consegnando il proprio monumentale *corpus* documentario all'apparato critico in appendice, così da non pregiudicare le tensioni complesse e perturbanti che scaturiscono dalla lettura del testo. In questo modo riesce nell'impresa di evocare con efficacia le ombre ed i fantasmi della modernizzazione perduta nella foresta, che da quasi un secolo si aggiravano tra le rovine della Madeira-Mamoré, alla ricerca di qualcuno che prima o poi restituisse loro la parola.

Roberto Vecchi

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

a) Riviste

- Anthropos, Revista de documentación científica de la cultura*, Barcelona-Madrid, nn. 140, 141, 142/143, 1993.
- Dicenda*, Universidad Complutense de Madrid, n. 10, 1991-1992.
- Diffrazioni*, Università degli Studi dell'Aquila, n. 1, 1991.
- Estudos ibero-americanos*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, v. XVIII, n. 1, 1992.
- Ibero-Americana*, n. 49, 1993.
- Il confronto letterario*, Università di Pavia, nn. 18, 1992.
- Investigación Franco-Española*, Universidad de Córdoba, n. 8, 1993.
- Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, n. 57, 58, 1993.
- Letras de Hoje*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, nn. 91, 92, 1993.
- Literatura mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de México, n. 1, 1992.
- L'Ordinaire Mexique Amérique Centrale*, Université de Toulouse-Le Mirail, nn. 143, 144, 1993.
- Quaderni ibero-americani*, n. 72, 1992.
- Revista da Faculdade de Letras*, Universidade Lisboa, nn. 13/14, 1990.
- Revista de Letras*, Universidade Estadual Paulista, v. 32, 1992.
- Strumenti critici*, Bologna, n. 71, 1993.

b) Libri

- J. Riandière La Roche, *Nouveaux Documents Québécois*, Paris, Presses de La Sorbonne Nouvelle, 1992, pp. 313.
- M. del C. Simón Palmer, *Escritoras españolas de s. XIX. Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Ed. Castalia, 1991, pp. XVII-835.

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 de Santa María, *Le parti inedite della Crónica de Juan II* (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro) L. 5.000
4. *Libro de Apolonio* (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare) L. 3.200
5. C. Romero, *Para la edición crítica del «Persiles»* (bibliografia, aparato y notas) L. 15.000
6. *Annuario degli Iberisti italiani* esaurito

RASSEGNA IBERISTICA

Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

n. 1 (gennaio 1978)	L. 5.000	n. 25 (maggio 1986)	L. 12.000
n. 2 (giugno 1978)	L. 5.000	n. 26 (settembre 1986)	L. 12.000
n. 3 (dicembre 1978)	L. 5.000	n. 27 (dicembre 1986)	L. 12.000
n. 4 (aprile 1979)	L. 5.000	n. 28 (maggio 1987)	L. 12.000
n. 5 (settembre 1979)	L. 5.000	n. 29 (settembre 1987)	L. 12.000
n. 6 (dicembre 1979)	L. 5.000	n. 30 (dicembre 1987)	L. 12.000
n. 7 (maggio 1980)	L. 7.000	n. 31 (maggio 1988)	L. 13.000
n. 8 (settembre 1980)	L. 7.000	n. 32 (settembre 1988)	L. 13.000
n. 9 (dicembre 1980)	L. 7.000	n. 33 (dicembre 1988)	L. 13.000
n. 10 (marzo 1981)	L. 8.000	n. 34 (maggio 1989)	L. 14.000
n. 11 (ottobre 1981)	L. 8.000	n. 35 (settembre 1989)	L. 14.000
n. 12 (dicembre 1981)	L. 8.000	n. 36 (dicembre 1989)	L. 14.000
n. 13 (aprile 1982)	L. 9.000	n. 37 (maggio 1990)	L. 14.000
n. 14 (ottobre 1982)	L. 9.000	n. 38 (settembre 1990)	L. 14.000
n. 15 (dicembre 1982)	L. 9.000	n. 39 (maggio 1991)	L. 14.000
n. 16 (marzo 1983)	L. 10.000	n. 40 (settembre 1991)	L. 15.000
n. 17 (settembre 1983)	L. 10.000	n. 41 (dicembre 1991)	L. 15.000
n. 18 (dicembre 1983)	L. 10.000	n. 42 (febbraio 1992)	L. 15.000
n. 19 (febbraio 1984)	L. 10.000	n. 43 (maggio 1992)	L. 15.000
n. 20 (settembre 1984)	L. 10.000	n. 44 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 21 (dicembre 1984)	L. 12.000	n. 45 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 22 (maggio 1985)	L. 12.000	n. 46 (marzo 1993)	L. 15.000
n. 23 (settembre 1985)	L. 12.000	n. 47 (maggio 1993)	L. 15.000
n. 24 (dicembre 1985)	L. 12.000		

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 distruzione 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; 4 - *Libri, idee, uomini tra l'America iberica, l'Italia e la Sicilia*, a cura di A. Albònico; 5 - *Uomini dell'altro mondo. L'incontro con i popoli americani nella cultura italiana ed europea*, a cura di Antonio Melis; 6 - *L'immaginario americano e Colombo*, a cura di R. Mamoli Zorzi.

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 Caminba*; 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*; 10 - A. N. Marani, *Relaciones literarias entre Italia y Argentina*; 11 - *Las Vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, a cura di L. Sáinz de Medrano.

“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 vespucciani*; 4 - F. Giunta, *Nuovi studi sull'Età Colombiana*; 5 - G. Foresta, *Il Nuovo Mondo*; 6 - P. Fernández de Quirós, *Viaje a las Islas Salomón (1595-1596)*. Edizione e introduzione di E. Pittarello; 7 - F. d'Alva Ixtlilxóchitl, *Orribili crudeltà dei conquistatori del Messico*, nella versione di F. Sciffoni. Edizione, introduzione e note di E. Perassi; 8 - J. Rodríguez Freyle, *El Carnero*. Estudio introductivo y selección de S. Benso; 9 - F. de Xerez, *Relazione del conquisto del Perù e della provincia di Cuzco*. Edizione e introduzione di S. Serafin.

LETTERATURE IBERICHE E LATINO-AMERICANE

Collana diretta da Giuseppe Bellini

1. Bellini, G.: *De Tiranos, Héroes y Brujos. Estudios sobre la obra de M. A. Asturias.*
2. Cerutti, F.: *El Güegüence y otros ensayos de literatura nicaragüense.*
3. Donati, C.: *Tre racconti proibiti di Trancoso.*
4. Damiani, B.M.: *Jorge De Montemayor.*
5. Finazzi Agrò, E.: *Apocalypsis H.G. Una lettura intertestuale della Paixão segundo e della Dissipatio H.G.*
6. Liano, D.: *La palabra y el sueño. Literatura y sociedad en Guatemala.*
7. Minguet, Ch.: *Recherches sur les structures narratives dans le «Lazarillo de Tormes».*
8. Pittarello, E.: *«Espadas como labios», di Vicente Aleixandre: prospettive.*
9. Profeti, M.G.: *Quevedo: la scrittura e il corpo.*
10. Tavani, G.: *Asturias y Neruda. Cuatro estudios para dos poetas.*
11. Neglia, E.G.: *El 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.*
36. De Cesare G. B.: *Oceani Classis e Nuovo Mondo*
37. Sigüenza y Góngora C. de.: *Infortunios di Alfonso Ramírez*
38. Lorente Medina, A.: *Ensayos de literatura andina.*

TRAMOYA: a cura di Ermanno Caldera

Teatro inédito 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. *Brancalelo 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.

ASSOCIAZIONE ISPANISTI ITALIANI

**REPERTORIO BIBLIOGRAFICO
DEGLI ISPANISTI ITALIANI
1992**

a cura di PAOLA ELIA

Volumen de 367 págs., editado en Italia en 1993. Ofrece nombres, direcciones y grado académico de 324 hispanistas italianos y su producción bibliográfica hasta el año 1992 incluido.

Por informaciones y pedidos, escribir al secretario de la AISPI, prof. Aldo Albonico, via Melloni 49, 20129 Milano, Italia.

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)

CANADIAN
JOURNAL
*of Italian
Studies*

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

dispositio

Revista Hispánica de Semiótica Literaria

Subscription, Manuscripts and Information:

Dispositio

Department of Romance Languages

University of Michigan

Ann Arbor, Michigan 48109



RASSEGNA IBERISTICA

GIUSEPPE BELLINI

L'ASIA TRA SPAGNA E ISPANOAMERICA: SECOLI XV-XIX

GIOVANNI MEO ZILIO

**GESTO HISTORICO Y GESTO POETIZADO
EN ROLINA IPUCHE RIVA**

ALDO ALBÓNICO

**CORTÉS UXORICIDA E I SUOI FANTASMI:
VICENTE LEÑERO RIVISITA LA CONQUISTA**

F. Matte Bon, *Gramática comunicativa del español* (R. Lenarduzzi); S. Sañé-G. Schepisi, *Falsos amigos al acecho. Dizionario di false analogie e ambigue affinità* (R. Lenarduzzi); C. Fisas, *Palabras que tienen historia* (I.M. Rossi); J. Lozano, *Il discorso storico* (E. Pittarello); AA.VV., *L'Autoportrait en Espagne* (L. Silvestri); I. Fernández-Ordóñez, *Las "Estorias" de Alfonso el Sabio* (D. Ferro); J. Ruiz, Arcipreste de Hita, *El libro de buen amor*, ed. de A. Blecua (M. Ciceri); P. Dioscórides Anazarbeo, *Acerca de la materia médica medicinal y de los venenos mortíferos* (M.S. Quifet); A. Hamilton, *Heresy and Mysticism in Sixteen-Century Spain, The Alumbrados* (F. Meregalli); M. de Unamuno, *Epistolario inédito*, ed. de L. Robles (F. Meregalli).

AA.VV., *Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere* (G. Bellini); J.J. Arreola, *Confabulario*, R. Castellanos, *Balún-Canán*, A. Mastretta, *Donne dagli occhi grandi*, J.E. Pacheco, *Le battaglie nel deserto*, E. Poniatowska, *Fino al giorno del Giudizio* (G. Bellini); L. Sepúlveda, *El viejo que leía novelas de amor* (S. Regazzoni).

A.A. G. Rodrigues, *A tradução em Portugal, Tentativa de resenha cronológica das traduções impressas em língua portuguesa excluído o Brasil de 1495 a 1950* (G. Tonini); J. Saramago, *Il Vangelo secondo Gesù* (A.J. Castanho); I. Calvino, *Seis propostas para o próximo milénio* (S. Bagno); *Dez Poetas Italianos Contemporâneos* a cura di A. Martins (M.G. Simões); A.L. Cervo, *As relações históricas entre o Brasil e a Itália* (S. Castro); F.F. Hardman, *Trem fantasma. A Modernidade na selva* (R. Vecchi).

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 88-7119-663-5
Copyright © 1993 Bulzoni editore
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

Finito di stampare nel mese di Febbraio 1994