

# RASSEGNA IBERISTICA

57

Giugno 1996

Silvana Serafin, "De amor y de sombra": oltre le apparenze.....	Pag. 3
Susanna Regazzoni, <i>Emarginati, vagabondi e naufraghi: il circo grottesco di Haroldo Conti</i> .....	« 17
Aldo Albònico, "Contravida de Augusto Roa Bastos, o el macrotexto rebajado a cajón de sastre".....	« 27

NOTE: F. Merregalli, *Sor Juana Inés de la Cruz e Antonio Vieira*; S. Serafin, *Immagini del mondo coloniale nella cultura veneziana dei secoli XVI e XVII*; P. Spinato, *Fantasma di altri mondi. Arturo Usler Pietri in Italia*.

RECENSIONI: *Hispania. A Journal devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* (F. Merregalli) p. 47; P. L. Quarta, *Aspectos políticos, económicos y sociales de España y América* (P. Hernández Mercedes) p. 48; C. García Gual, *El zorro y el cuervo* (P. Mildonian) p. 49; *Atti delle giornate cervantine* (F. Merregalli) p. 51; C. Fernández Daza Alvarez, *El primer conde de la Roca* (B. Cinti) p. 53; R. Loretelli, *Storie di vagabondi. Dai libri del picaresco ai romanzi del Settecento* (D. Ferro) p. 55; B. Pérez Galdós, *L'ombra* (G.B. Cesare) p. 58; M. de Unamuno, *Come si fa un romanzo* (F. Merregalli) p. 60; F. Castaña, *El compromiso en la novela de la II República* (F. Merregalli) p. 61; C. A. Ayuso, *El realismo mágico* (B. Cinti) p. 63; J. Marías, *Cuando fui mortal* (E. Pittarello) p. 66;

AA.VV., *Poesie e canti degli Incas Quechua* (C. Camplani) p. 68; A. Julián, *Monarquía del diablo en la gentilidad del nuevo mundo americano* (P. Spinato) p. 71; S. Cro, *The American Foundations of the Hispanic Utopia* (M. Scaramuzzi Vidoni) p. 73; J. Cortázar, *Le ragioni della collera* (C. Camplani) p. 75; D.A. Cusato, *Dentro del laberinto. Estudios sobre la estructura de Pedro Páramo* (M. Pereira Torres) p. 77; L. Sepúlveda, *Patagonia Express* (G. Bellini) p. 78;

V. do Céu, *Rimas várias* (M.G. Simões) p. 80; T. Martins Marques, *O imaginário de Lisboa na ficção narrativa de José Rodrigues Miguéis* (R. Vecchi) p. 81; J. Amado, *I turchi alla scoperta dell'America* (G. Bellini) p. 84; P. Coelho, *L'Alchimista* (G. Bellini) p.85; L. A. Sèneca, *Tragèdies* (A. Zinato) p. 86

*Ricordo di Angel Crespo* (B. Cinti) p. 90

## «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 ed eventualmente *Note*.

*Direttori:*

Franco Meregalli  
Giuseppe Bellini

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

*Segretaria di redazione* : Donatella Ferro

*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 “Ca’ Foscari” di Venezia – Castello 3405 – 30122  
Venezia – Fax 041-5299413

ISBN 88-7119-974-X  
Copyright © 1996 Bulzoni editore  
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma  
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

Finito di stampare nel mese di Giugno 1996

SILVANA SERAFIN

## “DE AMOR Y DE SOMBRA”: OLTRE LE APPARENZE

Il proposito testimoniale della scrittura di Alba<sup>1</sup>, la protagonista di *La casa de los espíritus* (1981), è riproposto fin dall’inizio della seconda opera di Isabel Allende<sup>2</sup> intitolata *De amor y de sombras* (1985) quasi per stabilire un conti-

<sup>1</sup> Ne *La casa de los espíritus* la scrittura di Alba oltre a testimoniare le brutalità scatenate dal colpo di stato militare (1973), funziona come terapia idonea a risolvere la crisi personale. L’autodefinizione della protagonista è possibile soltanto attraverso il diario di nonna Clara che, se da una parte costituisce un riscatto della letteratura privata femminile, dall’altra si qualifica come controdiscorso silenzioso all’interno della famiglia patriarcale. L’intero romanzo si articola in un sistema di opposizioni basate alla critica della borghesia patriarcale, per l’appunto, la cui ideologia concepisce la natura e l’individuo solo in termini di proprietà e di sfruttamento. Ciò che si evidenzia alla fine del libro è la presa di coscienza sia della marginalità della donna, sia della sua presenza sovversiva e della relativa partecipazione nei molteplici ambiti sociali.

<sup>2</sup> Nasce il 2 agosto 1942, casualmente nella città di Lima (Perù), temporanea residenza del padre diplomatico cileno. All’età di tre anni, in seguito alla separazione dei genitori, si trasferisce con la madre nella casa del nonno materno a Santiago del Cile, mantenendo pochi contatti con la famiglia paterna, fatta eccezione per lo zio Salvador, una presenza costante fin dall’infanzia. Educata in collegi inglesi, all’età di 17 anni inizia a lavorare come segretaria nella FAO, traduce dall’inglese romanzi rosa che, dichiara l’autrice, “me parecían espantosas, machistas, terribles. A medida que iba traduciendo, supongo que algo dentro de mí se removía y al final de las historias empezaban a deformarse, a desequilibrarse y les cambiaba los finales” (Cfr. M. MOON, *Entrevista con Isabel Allende*, “Khipu”, 14 (1984), p. 29). È facile supporre che tale tipo di lavoro non sia durato molto; infatti lo abbandonerà per collaborare alla rivista femminile “Paula”. Inizia anche l’apprendistato per l’utilizzazione del linguaggio come strumento di comunicazione, che le trasmette curiosità, capacità di ascoltare e di entrare nelle coscienze altrui. Il primo servizio riguarda l’infedeltà di una moglie; seguono temi politici, ecologici, indigeni e persino l’oroscopo e la posta del cuore, rivelando molteplicità di interessi e versatilità di scrittura. Soprattutto, essa si preoccupa della condizione femminile e della problematica dell’emancipazione, processo lento e complesso in modo particolare per le donne situate nei gradini più bassi della scala sociale, lontane dal potere economico e da centri di informazione. Da qui la sensibilità nei confronti dei molteplici personaggi femminili dell’intera opera narrativa, da cui si propaga un messaggio di solidarietà. Il giornalismo arriva ad essere per la Allende uno strumento di controllo della realtà anche durante il *golpe* dell’11 settembre 1973, che ha sancito la fine della democrazia in Cile, abbattendo il governo costituzionale. “Gracias a mi trabajo de periodista- scrive l’autrice - supe exactamente lo que sucedía en mi pa-

*nuum* nello sviluppo della narrativa oltre a mantenere intatto il filo simbolico del tessuto/testo delle donne, evidente in tutta la produzione letteraria posteriore.

Non a caso l'autrice, in una nota introduttiva, anticipa al lettore l'argomento, oggetto della nuova storia, spiegandone le motivazioni come segue: "Esta es la historia de una mujer y un hombre que se amaron en plenitud, salvándose así de una existencia vulgar. La he llevado en la memoria cuidándola para que el tiempo no la desgaste y es sólo ahora, en las noches calladas de este lugar, cuando puede finalmente contarla. Lo haré por ellos y por otros que me confiaron sus vidas diciendo: toma, escribe, para que no lo borre el viento"<sup>3</sup>.

Con tali parole viene posto l'avvallo al ruolo testimoniale del romanzo, la cui storia è manipolata da un narratore extradiegetico che presenta i personaggi uno ad uno, descrivendone usi, personalità, evoluzione individuale per introdurli nello sviluppo degli avvenimenti. Tutto ciò conduce ad un risultato più che apprezzabile: attraverso un'abile tecnica d'incastro il testo, o per meglio dire, le diverse letture del testo, acquistano chiarezza e coerenza. Sebbene Isabel Allende, presenti il romanzo sotto una vena romantica, la storia della passione amorosa tra Irene Beltrán e Francisco Leal non si limita alla superficialità e alla retorica dell'intreccio tradizionale, arricchendosi di significati di carattere politico-sociale per quanto attiene all'esplorazione ambientale, e psicologici nei riguardi dello studio del personaggio. Il titolo stesso dell'opera allude ai due aspetti della realtà e dei fatti narrati.

Attraverso le vicende di tre famiglie, emblematiche di altrettanti ceti sociali, si ha un quadro approfondito e vivace della società latino-americana. Alla clas-

tria, lo viví de cerca y esos muertos, torturados, viudas y huérfanos, dejaron huellas imborrables en mi memoria" (I. ALLENDE, *Sobre la casa de los espíritus*, "Discurso literario", 69 (1986), p. 70). Nell'impossibilità di vivere in patria l'autrice è costretta a rifugiarsi in Venezuela, paese che le permetterà di prendere coscienza del suo essere latino-americana. Osserva, infatti, I.A.: "Empecé a considerar que ya no soy chilena sino latinoamericana, que todo lo que ocurre en este enorme y prodigioso continente me importa tanto como lo que ocurre en Chile y hoy me duele El Salvador, Guatemala, Nicaragua, Bolivia, Perú tanto como me duele Chile" (*Ivi*, p. 150). Dalla nostalgia, dalla tristezza e dalla rabbia, nasce l'impegno di una scrittura in grado di dare voce a chi soffre e a chi tace, di servire alla causa di libertà e di giustizia. Nel 1981 la Allende scrive, pertanto, il primo romanzo sulla dittatura e sull'oppressione, *La casa de los espíritus*, censurato in Cile per ovvi motivi e contrastato da pregiudizi, in quanto scritto da una donna. In effetti, in uno studio sulla narrativa chilena Marjorie Agosin conferma che "las escritoras existen, pero que crean en el silencio del anonimato debido a los valores masculinos que aún prevalecen dentro de la crítica chilena actual" (M. AGOSIN, *Aproximaciones a la novelística chilena: 1970 hasta la época actual*, "Revista interamericana de Bibliografía", 38 (1988), p. 250). Seguono i romanzi: *De amory sombras* (1985), *Eva Luna* (1988), *Cuentos de Eva Luna* (1990), *El plan infinito* (1991), *Paula* (1995). Attualmente la scrittrice vive negli Stati Uniti con il secondo marito, l'avvocato Willian Gordon.

<sup>3</sup> I. ALLENDE, *De amory de sombra*, Barcelona, Plaza & Yanes, 1990 (1ª ed. 1985), p. 5. Da questo momento, tutte le citazioni tratte dal suddetto libro avranno la pagina di riferimento scritta tra parentesi all'interno del testo.

se alta appartiene la giornalista Irene Beltrán, figlia unica di un impresario fuggito al Caribe, lasciando la moglie, Beatriz Alcántara, la cui esistenza trascorre in un mondo di valori superficiali, lontana dalle sofferenze e dai soprusi visibili nel paese intero. Significative sono le seguenti parole: “[... ] Ella pertenecía a una familia de clase media y desde niña su única ambición fue ascender en la escala social. Su capital consistía en la belleza de sus rasgos, el artificio de sus maneras y algunas frases chapuceadas en inglés y francés con tanto desparpajos que parecía dominar esas lenguas” (p. 48).

Ed ancora: “[...] Dijo muchas veces que nadie se perdía en el país y ésos eran embustes antipatrióticos. Cuando veía a las mujeres desencajadas desfilando todos los jueves en la plaza, con los retratos de sus familiares prendidos al pecho, decía que eran pagadas por el oro de Moscú” (p. 46). Emblematica è l’opinione di Beatriz nei riguardi del problema desaparecidos, censurato dalla dittatura e mai compreso da persone incapaci di reagire, semplicemente con il dubbio, a quanto loro proposto da uno stato amato per comodità o per tradizione, per garantismo di classe o per adesione incondizionata al potere, sotto qualunque forma esso si manifesti o con qualsiasi mezzo si propaghi.

Nei riguardi della figlia, essa non vede l’ora che si sposi con il fidanzato Gustavo Morante, capitano dell’esercito, in modo tale da recuperare la perduta posizione sociale.

La classe media è rappresentata dalla famiglia Leal i cui componenti, data la loro qualità di esiliati spagnoli, sono piuttosto critici, nei confronti del regime dittatoriale. L’anziano professore Leal, un anarchico convinto, viene dipinto con simpatia dal narratore che racconta, come una volta, indignato contro gli abusi del *caudillo*, egli “juró no usar calcetines hasta saberlo enterrado, [...] y una vez muerto su gran enemigo, se colocó un par de rojos y brillantes calcetines que contenían en sí mismo toda su filosofía existencial” (pp. 29-30).

Oltre alla politica, egli nutre vera passione per la moglie Hilda, un amore profondo che né il tempo, né le vicissitudini della vita hanno intaccato. La donna, proprio per il ruolo produttivo e creativo esercitato all’interno della famiglia, rappresenta i valori più alti del matriarcato. La sua forza si manifesta sin dalla giovinezza, quando, dopo un incidente, prende la decisione di “seleccionar sus recuerdos y borrar todo lastre en la nueva etapa que iniciaba, porque intuyó la necesidad de emplear toda su fuerza en la construcción de su destino de emigrante” (p. 96). I due hanno tre figli: Javier che si suicida perché, perduto il lavoro, non è in grado di mantenere la famiglia; José, sacerdote, attivo all’interno del movimento di resistenza popolare e Francisco, psicologo disoccupato che alla fine ottiene un posto di fotografo nella rivista dove lavora Irene.

La classe bassa urbana appartiene alla famiglia di Hipólito Ranquileo, un artista circense, praticamente disoccupato, che sopravvive grazie agli sforzi della moglie Digna, interprete dell’alienazione delle donne ispano-americane, fru-

strate anche nelle speranze. Ironicamente, Isabel Allende osserva: “[...] Gozaba (Digna) de mayor libertad que otras mujeres, visitaba a las comadres sin pedir permiso, podía asistir a los servicios religiosos de la Verdadera Iglesia Evangélica y había criado a sus hijos conforme a su moral” (p. 19). Il che contrasta, evidentemente, con la condizione della donna cilena – ma non solo –, la quale vive in uno stato di continua sottomissione e di alienazione, visibile anche nei confronti della religione. La casa degli anziani malati di mente, “víctimas olvidadas del viento que dispersó la gente en todas direcciones, los rezagados de la diáspora, los que quedaban atrás sin espacio propio” (pp. 177-178) aperta da Beatriz e da Irene al piano terra della casa, dopo l’abbandono del rispettivo marito e padre, si chiama umoristicamente “La voluntad de Dios” (p.43): in definitiva la denominazione allude alla trasformazione dello stato democratico in dittatura. Altro riferimento in tal senso è la descrizione dei metodi singolari usati da Hilda per combattere la dittatura e “a la autoridad con golpes de rosario” (p. 99).

Tuttavia, nel caso di Digna, alcune frasi e profezie dei Vangelo e della Bibbia risuonano come condanne (“Parirás con dolor, decía claramente la Biblia y así se lo había recordado el reverendo” (p. 34)), mentre infondono rassegnazioni nei confronti del destino.

Prima di procedere all’analisi del *plot*, è importante evidenziare come Isabel Allende abbia alterato l’ordine tradizionale scrivendo che questa è la storia di “una mujer y un hombre” (p. 5). L’inversione della forma convenzionale del racconto, acquista significato via via che il lettore avverte l’importanza delle donne descritte nell’economia del testo. In effetti i personaggi maschili brillano per assenza: il padre di Irene è fuggito al Caribe, il marito di Digna, a causa del proprio lavoro, girovaga per il mondo buona parte dell’anno (si ferma in casa soltanto durante l’inverno) e così molti altri personaggi sono inghiottiti dalla violenza della dittatura o dagli impegni militari. In tal modo l’autrice attua un topico della scrittura femminile, identificato da Nadia Fusini nello sguardo: “[...] la donna non porta una ‘natura’ femminile nel linguaggio [...]: ma che ci può essere una pratica del linguaggio, o una funzione, che ha una direzione differente, ovvero che porta (fero) altrove lo sguardo”<sup>4</sup>.

Lo sguardo, in questo caso, è legato alla posizione del soggetto: a partire dall’atteggiamento sottomesso della donna lo sguardo sarà orizzontale, poiché essa conosce soltanto ciò che vede, ciò che ruota intorno al microcosmo immediato. Per tale motivo, profonda è la conoscenza del luogo domestico con tutti gli oggetti e con tutti gli aspetti interiori della realtà, come bene evidenzia il seguente brano: “[...] Hilda terminaba de preparar una tortilla de papas y el

<sup>4</sup> N. FUSINI, *Sulle donne e il loro poetare*, “DWF Donna Woman Femme”, 5 (1977), pp. 16-17.

intenso aroma del café recién colado impregnaba la cocina. Al quitar la imprenta, esa amplia habitación lució por vez primera sus proporciones reales y todos pudieron apreciar su encanto: los viejos muebles de madera con cubierta de mármol, la nevera anticuada y al centro la mesa de mil usos donde se reunía la familia. En invierno constituía el lugar más tibio y acogedor del mundo. Allí, junto a la máquina de coser, la radio y la televisión encontraban la luz y el calor de una estufa a kerosén, del horno y de la plancha” (p. 205). Ed ancora: “Ese día, mientras se afanaba con el desayuno, se perdía en grandes rezos y confesiones” (p. 17).

La cucina diviene il luogo più frequentato, in cui la donna, ma anche la famiglia intera, gode del tepore procurato dalla stufa e dai fornelli accesi. Un ambiente accogliente, dunque, vero e proprio centro della casa, dell'intimità familiare 'disturbata' dalla voce della radio e della televisione, finestra aperta sul mondo esterno. Le notizie, anche quelle più terribili, non appaiono, pertanto, nel loro orrore, perché filtrate dalle pareti di casa, dagli oggetti comuni di una quotidianità rassicurante, pur non essendo sempre appagante. In cucina la donna, inoltre, trova il tempo per pregare, mentre meccanicamente prepara la colazione. Un momento, perciò, di interiorizzazione, di conoscenza con il proprio io, con le aspirazioni più nascoste, con i desideri reconditi che non troveranno espressione nel verbo, nel dialogo con gli altri membri della famiglia. È, semplicemente uno sfogo dell'anima, una fuga nella fantasia, nella religione per cercare conforto in Dio e nei Santi, ma soprattutto nella Madonna che diviene modello comportamentale, fortemente connotato di alcuni tratti caratteristici: la conferma della verginità come alto stato di perfezione, l'umiltà come fondamento della virtù e l'obbedienza come atteggiamento costante delle donne nei confronti dell'autorità. Un'autorità che si esprime in *primis* proprio all'interno della casa, in cui il padre prima e il marito poi, hanno potere indiscusso e incondizionato sul destino stesso della donna.

Al di là dello sguardo vi è anche l'esperienza che la donna ha di sé stessa e in modo particolare del corpo e della sua evoluzione, della funzione creatrice, tematiche peculiari della scrittura femminile. Molte, infatti, sono le occasioni in cui la sensibilità femminile si trova direttamente implicata nel romanzo. La traumatica esperienza di Digna Ranquileo, che alla nascita di Evangelina, la bimba scambiata con un'altra neonata, è costretta ad affrontare l'irrazionalità arida delle autorità ospedaliere, ci sospinge in detta direzione. La reazione della donna, una volta avvenuto lo scambio, viene descritta nel modo seguente: “Su primer impulso fue rechazarla y protestar, pero la enfermera tenía prisa, se negó a escuchar razones, le puso el bulto en los brazos y se retiró. La niña empezó a llorar y Digna, con un gesto antiguo como la historia, abrió su camisón y se la puso al pecho [...]” (pp. 21-22). L'istinto materno ha il sopravvento e la donna non esita a nutrire quell'esserino indifeso, bisognoso di cure e di affet-

to. Per tale motivo, ma soprattutto per l'incapacità di far valere i propri diritti, essa crescerà la "figlia" come se realmente fosse del suo sangue.

La vocazione femminile per la vita, emblematica di umiltà e nobiltà d'animo, è simbolizzata, da Mamita Encarnación, ostetrica e "omeopata", che non casualmente verrà soppressa dalle autorità per "ejercicio ilegal de la medicina" (p. 23).

Maria Teresa Chialant individua tali personaggi come indicatori "sia del rapporto che la donna intrattiene con il corpo, sia del suo stretto contatto con la natura e la tradizione, sia, infine, della condizione di marginalità in cui è stata tenuta per secoli. [...] La somministrazione delle erbe, come rimedi naturali – [...] – come pure il modesto ma indispensabile lavoro della levatrice, sono palesi metafore della creazione e della conservazione della vita"<sup>5</sup>. Compito questo, svolto in perfetta sintonia, all'interno della ristrutturazione in senso fortemente patriarcale e patrilineare della famiglia e delle relazioni tra i sessi, con le virtù proposte alla moglie ideale: umiltà, silenzio, modestia, devozione, rispetto e soprattutto sottomissione totale al marito.

Mentre il ruolo femminile consiste nel dare la vita e sanare, quello maschile tende alla morte e alla distruzione. È precisamente quanto accade con la malattia di Evangelina Ranquileo, anello di congiunzione delle tre diverse storie familiari e momento di passaggio nel mondo delle tenebre.

Fin dalle prime pagine del romanzo visibile è la presenza della ragazza in possesso, tra l'altro, di poteri taumaturgici limitatamente alle crisi isteriche che sopraggiungono con regolarità. E non potrebbe essere altrimenti dato il carattere di Evangelina, tipico della costituzione isterica, dotato di esagerata emotività, di abnorme tono affettivo, di grande suggestionabilità e di scarsità di poteri inibitori. Irene, viene incaricata dal giornale di intervistare quella "especie de Santa" che "quita verrugas, cura el insomnio y el hipo, reconforta la desesperanza y hace llover" (p. 16), come spiega divertita alla madre, la giornalista incredula.

Tuttavia la malattia della figlia di Digna, nonostante gli aspetti fantastici, non è altro che la metafora della parola negata alla donna e della sua sessualità frustrata. Infatti, secondo le teorie psicoanalitiche, i sintomi isterici sarebbero l'espressione di un conflitto inconscio fra tendenze sessuali di carattere infantile e resistenze, paure inconscie che tolgono a tali istinti la possibilità di giungere alla consapevolezza del soggetto. La sintomalogia, secondo Freud comprende: "*accessi convulsivi*, che si manifestano a più fasi. La prima "epilettoide" assomiglia a un normale accesso epilettico e a volte a un accesso di epilessia monolaterale. La seconda, la fase dei *grand mouvements*, comprende movimenti

<sup>5</sup> M.T. CHIALANT, *Il racconto delle donne*, Napoli, Liguori Editore, 1990, pp. 133-134.

ampi, come i cosiddetti spasmi “a salaam”, le posizioni ad arco (*arc de cercle*), contorsioni e via dicendo. In tali movimenti si sviluppa una forza che è paurosamente grande [...]. La terza fase quella “allucinatoria” dell’attacco isterico, delle *attitudes passionelles* [atteggiamenti passionali] si manifesta con atteggiamenti e movimenti caratteristici di scene appassionate e movimentate allucinate dal paziente, che spesso accompagna le sue mosse con parole corrispondenti. [...] Di particolare interesse sono quegli attacchi isterici che in luogo delle tre fasi presentano un coma apoplettiforme, i cosiddetti *attaques de sommeil* [accessi di sonno]<sup>6</sup>.

Evidenti sono le tre fasi citate nel comportamento di Evangelina, che si trasforma completamente: la ragazza solitamente tranquilla “con la mejillas arreboladas y una sonrisa bobalicona en su cara de manzana” (p. 71), allo scatenarsi della crisi, che puntualmente si verifica a mezzogiorno in punto, inizia ad agitarsi convulsamente e ad assumere una posizione ad arco “hacia atrás en un esfuerzo sobrehumano. En su rostro desfigurado se borró la expresión de niña simple que tenía poco antes y envejeció de súbito varios años. Una mueca de éxtasis, dolor o lujuria marcó sus facciones. [...] Sobre la cama Evangelina Ranquileo se contorsionaba, víctima de impenetrables alucinaciones y urgencias misteriosas” (p. 76). Essa, inoltre assume un’energia e una forza notevole: sembra impossibile che la “suave muchacha de quince años y huesos frágiles” sollevi da terra, senza il minimo sforzo un uomo dalla corporatura forte come quella del Tenente Ramírez e lo scaraventi fuori di casa “como un estropajo” (p. 77).

Il comportamento isterico sollecita la fantasia di Pradelio Ranquileo, il “fratello” che arruolatosi in polizia, nel tentativo di porre rimedio al tormento incestuoso che lo ossessiona ogni volta che accarezza Evangelina. Anni di lontananza non sono riusciti a cancellare il desiderio che riesplode improvvisamente: “El día en que la vio arqueada hacia atrás, convulsionada, gimiendo en una parodía grotesca del acto sexual, – informa il narratore – le volvieron de golpe los calientes tormentos casi olvidados. Para apartarla de su mente intentó recursos desesperados, [...]. Por fin se lo contó todo al teniente Juan de Dios Ramírez, a quien lo unía una antigua complicidad. – Yo me encargo de ese problema, Ranquileo – le aseguró el oficial después de oír la extravagante historia” (pp. 164-165).

Il tenente Ramírez, come unico rappresentante del ‘machismo’ che sostiene il governo, dopo avere subito, alla presenza di numerosi testimoni, un pugno umiliante – “[...] el puño de Evangelina salió disparado a estrellarse contra la rubiconda cara del militar, dándole en la nariz con tal fuerza, que lo lanzó de

<sup>6</sup> S. FREUD, *Gesammelte Werke*, 18 voll., Frankfurt, S. Fischer Verlag GmbH, 1977. Trad. it.: *Opere*, 1886-1895. *Studi sull’isteria e altri scritti*, vol. I, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 44-45.

espalda al suelo. Como una pelota inútil rodó su casco bajo la mesa” (p. 77) – da parte di Evangelina durante uno dei consueti attacchi, per vendetta e per aiutare il subalterno, in virtù dei poteri conferitigli dall’esercito, irrompe nella casa, sequestra Evangelina e dopo averla violentata la uccide di nascosto, allungando in tal modo la ben nutrita lista di *desaparecidos*.

È evidente l’intenzione di Isabel Allende che, con Evangelina, ha creato un personaggio funzionale non solo alla finzione letteraria, ma al rapporto esistente tra sessualità e politica. A ragione Ida Magli afferma: “Si rappresenta la coercizione e la degradazione del potere attraverso la coercizione e la degradazione del sesso [...], ma se la sessualità è strumento di conoscenza e di verifica della realtà sociale, questo è possibile solo perché a fondamento di questa realtà vi è la donna come simbolo e come comunicazione”<sup>7</sup>.

Se l’isteria di Evangelina simbolizza l’impossibilità per la donna di articolare il discorso, la sua morte, paradossalmente lo verbalizza, in quanto esso verrà assunto come proprio dalla giornalista: nell’investigare sulla scomparsa della giovane, Irene Beltrán si inoltra, infatti, in un processo di conoscenza della propria interiorità, anche quella più nascosta e più profonda. Si stabilisce, pertanto un vincolo inscindibile tra sessualità e scrittura, un vincolo che unisce la donna alla parola, con le relative implicazioni e interferenze proprie della relazione sessualità/produzione letteraria.

Che la sessualità influisca sui processi di scrittura è evidente già nel pansessualismo freudiano se si accetta la definizione di scrittura come prodotto di sublimazione<sup>8</sup>. In questo caso non è necessario fare uno sforzo per decifrare le metafore ossessive, in quanto l’autrice stessa rivela, in maniera abbastanza esplicita, come relazione sessuale e relazione verbale, siano aspetti di un unico processo comunicativo generale. A tale proposito Steiner afferma che relazione sessuale e relazione verbale nascono dall’esigenza di “capire” e contenere un altro essere umano. Essendo il sesso un atto intensamente semantico è probabile che sessualità e linguaggio dell’uomo si siano evoluti in reciproca interdipendenza. Insieme, essi generano la storia dell’auto-coscienza, il processo presumibilmente millenario e caratterizzato da innumerevoli regressi, tramite il quale è stato elaborato il concetto di “io” e di “altri”<sup>9</sup>.

Il testo è una realtà viva, un’entità flessibile, aperta e variabile nella sua utilizzazione. Di ciò è ben consapevole l’autrice che gioca con le potenzialità, operando continue sostituzioni, sfruttando analogie, portandole sino ai limiti estre-

<sup>7</sup> I. MAGLI, *Potenza della parola e silenzio della donna*, “DWF Donna Woman Femme”, 2 (1976), p. 19.

<sup>8</sup> S. FREUD, *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Boringhieri, 1971, p. 270.

<sup>9</sup> Cfr. G. STEINER, *After Babel*, New York, Oxford U.P., 1975. Trad. it.: *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 1994.

mi, evidenziati da Roland Barthes il quale si chiede: “il testo ha una forma umana, è una figura, un anagramma del corpo? sì – è la risposta –, ma del nostro corpo erotico”<sup>10</sup>. L’immaginazione, pertanto aderisce al principio di piacere, secondo anche la nota distinzione freudiana<sup>11</sup> e non al principio di realtà, in quanto essa esprime la forma più alta di libertà concepibile nei confronti dell’ordine stabilito. Un richiamo alla libera espressione della pulsione erotica e un ritorno all’istinto, a certa composità del linguaggio rivendicato da Octavio Paz<sup>12</sup>.

Vi sono forti analogie con l’utilizzazione della parola da parte dell’autrice che concepisce la scrittura come atto vitale demistificante, in cui si mescolano sensazioni, sentimenti e piacere. Luce Irigaray definisce la fisiologia femminile fonte naturale per la creazione di un linguaggio liberatorio e del corrispettivo simbolico, in quanto la geografia del piacere è maggiormente diversificata, molteplice nelle differenze, più complessa e sottile di quanto si possa immaginare<sup>13</sup>. Vale a dire che la differenza si riflette nella maniera di concepire il linguaggio come mezzo per scoprire la propria interiorità; il che permette di verbalizzare l’esperienza attraverso il corpo e il piacere oltre a postulare modalità alternative di presentazione del soggetto discorsivo.

Da tale prospettiva il romanzo propone una narrazione fortemente erotica, sia a livello fonico – ricorso di assonanze e di alliterazioni – sia a livello lessicale – uso di vocali sessuali. I valori denotativi e connotativi del discorso appaiono nel lessico, trasparente e inequivoco, dell’autrice che si mostra nel momento creativo: scrivere è per lei raccontarsi, mostrarsi sia nella condizione di creatore, sia nell’essenza femminile. Nella scrittura si ridefiniscono i limiti delle modalità narrative, vengono sfidati i principi di coerenza del discorso fittizio, trasgrediti i concetti di genere letterario e sovvertite le relazioni tra scrittura e sessualità. È il trionfo della derridiana scrittura della differenza<sup>14</sup>.

Per ritornare a Irene Beltrán, fino a questo momento, essa viene presentata nell’aspetto più esteriore, nelle movenze forgiate da un’educazione raffinata, anche se superficiale, priva di spessore politico, propria di chi è protetto dalle confortanti pareti di casa e dal mondo ordinato dell’alta borghesia. “Fué una niña consentida –descrive il narratore –, única hija de padres adinerados, protegida del roce con el mundo y hasta de las inquietudes de su propio corazón. Halagos, mimos, caricias, colegio inglés para señoritas, universidad católica,

<sup>10</sup> R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Ed. du Seuil, 1958. Trad. it.: *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1976, p. 28.

<sup>11</sup> Cfr. F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987.

<sup>12</sup> O. PAZ, *Conjunciones y disyunciones*, México, Joaquín, Mortiz, 1969.

<sup>13</sup> Cfr. L. IRIGARAY, *New french feminism*, N.Y., Schocken book, 1983, p. 103.

<sup>14</sup> Cfr. J. DERRIDA, *L’écriture et la différence*, Paris, Ed. du Seuil, 1967. Trad. it.: *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1990.

mucho cuidado con las noticias de prensa y televisión, hay tanta maldad y violencia, es mejor tenerla al margen de estas cosas, ya sufrirá más tarde, es inevitable, pero dejemos que pase una infancia dichosa, duérmeme mi niña que tu mamá está velando. Perros de raza, jardines, caballo en el club, esquí en invierno y playa todo el verano, clase de danza para que aprenda a moverse con gracia porque camina a brincos y se desmorona como un contorsionista sobre los muebles [...]" (p. 141).

L'immagine proiettata è quella di una donna attraente, indipendente, sicura di sé; tuttavia vi è qualcosa di artificiale, evidente nel volto truccato, quasi per coprire un'assenza, oltre ad essere legato alla frivolezza del lavoro nella rivista femminile. Un lavoro che consiste nello scrivere "sobre hormonas portentosas disparadas como balas en el brazo para evitar la concepción, máscaras de algas marinas para borrar las huellas de la edad sobre la piel, amores de príncipes y princesas de las casas reales de Europa [...]" (p. 55). L'assenza assoluta di impegno politico, può risultare socialmente 'utile' per le signore "dabbene" che non possono e non devono pensare a problemi seri.

In definitiva lo *status* apparente di Irene non è altro che una forma sofisticata di conformità al modello passivo imposto alla donna dalla cultura ufficiale e da lei accettato con innocenza ed ingenuità senza rendersi conto dei limiti di tale prospettiva. La relazione, prima amichevole e poi amorosa, con Francisco, gli avvenimenti successi ad Evangelina, provocheranno, in Irene, un cambiamento radicale, tale da toccare le zone vietate della realtà interiore. Un mutamento evidenziato da una scrittura del "corpo", nel senso che Isabel Allende enfatizza il linguaggio dei vestiti e del trucco, come forma di comunicazione immediata, di conformità/opposizione a particolari modelli e a determinati valori sociali. Ad un certo punto del romanzo, quando Beatriz incontra la figlia nell'evidente trasformazione in atto, essa "no pudo impedir una mueca de disgusto al ver a Irene tan descuidada en su apariencia. Al menos cuando usaba su ropa de gitana demostraba alguna originalidad, pero en esos pantalones arrugados y el cabello recogido en una cola parecía una maestra rural. Al acercarse advirtió otros signos inquietantes" (pp. 173-174). La madre è certa che qualcosa di strano sia accaduto alla figlia – lo testimonia l'aspetto trasandato di Irene –, ma non riesce ad interpretare i segnali che le giungono essendo troppo legata alla superficialità dell'esistenza e di conseguenza, incapace di approfondire i problemi.

A livello simbolico l'opposizione di Irene alla vita 'cosmetica' della madre, si identifica con il rifiuto di indossare la maschera imposta dall'informazione ufficiale del regime militare, dalla repressione, dalla mancanza di libertà, dalla povertà. L'esperienza più drammatica, all'interno del processo di presa di coscienza e di smascheramento, è senza dubbio la scoperta dei cadaveri dei Riscos e di Evangelina, nella miniera sepolta: di fronte alla morte scatta un mec-

canimo di identificazione che porta la protagonista alla disobbedienza della legge e alla rottura dell'ordine sociale. Ed è proprio allora che, significativamente, Isabel Allende descrive l'unione tra Irene e Francisco in quanto, secondo le parole di René Campos "la yustaposición de sexo y muerte, doble articulación del deseo (Eros y Thanatos), puede leerse como representación opuesta en escena de la doble pulsión que Freud situaba en la etapa primaria del desarrollo libidinal: la de la muerte como repetición y conservación, y la sexual, que impulsa hacia la creación de formas nuevas"<sup>15</sup>.

Nell'abbandonarsi all'esperienza sessuale colma d'amore, al piacere di un desiderio fino al momento sconosciuto o represso, Irene realizza la propria sessualità come affermazione, riempiendo il vuoto causato dalla morte e dalla superficialità di una vita priva di angosce. L'amore assaporato ad ogni livello esprime la necessità di fondare una rinnovata etica, basata sulla coppia come fusione armonica tra le due componenti maschile e femminile, in perfetto contrasto con le antinomie del discorso patriarcale.

I due amanti hanno il ruolo evidente di smascherare il potere, di fare conoscere a tutti la verità con la diffusione della notizia relativa al macabro ritrovamento della tomba clandestina e dell'istanza giudiziale promossa dalla Chiesa. Tale azione conduce inevitabilmente alla censura, alla persecuzione e alla violenza espressa concretamente nell'attentato alla vita di Irene; l'unica via d'uscita sarà l'esilio.

Per scappare, ironicamente, Irene e Francisco ricorrono al trucco, che, nella prospettiva della ragazza, acquista significato speciale: ciò che le permette di trasgredire il sistema sono gli stessi cosmetici che anteriormente la collocavano in modo passivo nell'ordine simbolico. Nella protagonista femminile – la cui vita assomiglia per molti aspetti alla realtà vissuta da Isabel Allende –, vi è la sintesi della strategia dell'inversione su cui poggia il romanzo intero, e che Annette Kolodny identifica come topico della finzione femminile: "Inversion occurs when the stereotyped, traditional literary images of woman are being turned around [...], either for comic purposes, [...] to reveal their hidden reality or [...] come to connote their opposites [...]"<sup>16</sup>.

Trasformando Irene in una donna combattiva in grado di prendere decisioni, di realizzarsi nell'amore, l'autrice crea un'immagine della donna, ben lontana dalla cecità di Beatriz o dalla rassegnazione di Digna, in grado di dare voce al discorso d'amore, di solidarietà e di speranza. Con quel verbo proiettato nel

<sup>15</sup> R.A. CAMPOS, *El orden desenmascarado: De amor y de sombra de Isabel Allende* "INTI" 29-30 (1989), p. 182.

<sup>16</sup> A. KOLODNY, *Theoretical reflexions* in AA.VV., *Sexuai Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London-New York, Toril MOI, 1985, p. 71.

futuro –“volveremos, volveremos” (p. 281) – i due giovani, mentre trovano la forza di resistere durante l'esilio, indicano una prospettiva di vita dedicata alla lotta e non certamente alla rinuncia e allo sradicamento. L'iniziale senso di smarrimento e di angoscia esistenziale riflette, pertanto, la drammaticità dell'esperienza vissuta, ma non ne determina certo la repressione dell'ideologia, né della speranza, né della fantasia. Quest'ultima finisce per configurarsi come attività rigeneratrice di vita e di ispirazione, una matrice rivoluzionaria sulla quale l'universo del linguaggio racconterà il dramma umano dei perseguitati. Il significato della letteratura come 'gioco' sotteso nella filigrana del dolore, finisce per prevalere su ogni forma di tirannide e su ogni categoria di prevaricazione: l'immaginazione, la libera attività creatrice, costituiscono, dunque, la ragione di sopravvivenza.

Il romanzo si inserisce, pertanto nel filone della letteratura dell'esilio<sup>17</sup> e della post avanguardia, anche se l'autrice ricorre ai codici del genere sentimentale e poliziesco per diffondere maggiormente la denuncia politico-sociale. In effetti, non mancano i riferimenti a personalità e a fatti realmente accaduti in Cile durante la dittatura di Pinochet, i quali avvalorano il carattere testimoniale dell'opera.

A questo proposito si può avanzare un'altra osservazione: Isabel Allende narra la storia in terza persona usando il tempo passato remoto, per creare maggiore ambiguità, sviando in tal modo il lettore dal significato storico dell'opera e contemporaneamente per acquisire distanza dai fatti vissuti in pri-

<sup>17</sup> Ampia e complessa risulta essere la letteratura dell'esilio, proprio perché Ispano-america ha sofferto da *sempre* il problema della dittatura politica con le inevitabili implicazioni – censura, carcere, tortura, morte –. Quantitativamente il fenomeno acquista forza soprattutto nella decade che inizia con gli anni 1964/66, quando i *golpes* scoppiano, come fuochi artificiali, dall'Argentina, all'Uruguay al Cile, senza considerare la condizione del Paraguay sotto dittatura costante. Nell'esiliato si riconosce il discendente diretto del *proscritto*, del condannato all'ostracismo da un potere che impedisce all'individuo di esprimere le proprie idee. Numerosi sono, pertanto, gli scrittori costretti a ricoprire il ruolo di esuli, i quali da ogni parte del mondo, soprattutto dall'Europa e dall'America del Nord, fanno sentire la loro voce di protesta, attraverso scritti di forte polemica, ma anche di rimpianto nei confronti della patria amata ed irraggiungibile. All'esilio politico si aggiunge l'esilio culturale. Secondo Cortázar, non esiste criterio sicuro per individuare i casi di esilio culturale o di esilio politico poiché, più che concetti essi sono tipologie, astrazioni, pur presenti in natura, ma difficilmente visibili, perché suddivisi in un'infinità di casi intermedi a volte più propensi verso l'esilio politico ed altre verso quello culturale (Cfr. SALAS, *Julio Cortázar: la ubicuidad del exiliado*, “Cuadernos hispanoamericanos”, 364-366 (1981). Vi è, infine una terza categoria di esilio: quello interiore definito strutturalmente dalle barriere intellettuali, affettive, emozionali innalzate contro l'auto-emarginato dalla società di appartenenza. Ciò crea, inevitabilmente, un vuoto colmato dalla scrittura. Esistono, pertanto, analogie tra esilio territoriale e marginalità all'interno del proprio paese natale, in quanto sia la separazione, sia la reintegrazione non sono semplici categorie sociali e culturali, bensì valori da rifiutare o da adottare spontaneamente. (Cfr. H. LAVIN, *Literature and exile*, N.Y., Oxford press, 1978, pp. 62).

ma persona e manipolare, con ampia libertà, personaggi ed avvenimenti. È fuori di dubbio che l'autrice si identifichi con Irene Beltrán; lo testimonia la seguente dichiarazione rilasciata a Marisa Rusconi, durante un'intervista: "la dattatura è stata per me – come per gli altri – uno choc [...]. Fino a quel giorno io dirigevo la rivista femminile Paula e conducevo alla radio un programma umoristico; la mia era una vita spensierata, molto superficiale, proiettata solo all'esterno. Da un giorno all'altro tutto questo è cambiato"<sup>18</sup>. Sembrano parole perfettamente adattabili alla protagonista del romanzo, ragazza frivola e superficiale che, improvvisamente, viene scaraventata nel lato oscuro della realtà. Attraverso la creazione di un personaggio fittizio – non esiste, infatti, una identità dichiarata con l'autrice –, si viene a creare una sorta di autobiografia ideale, che dal momento in cui supera i limiti della situazione contingente, si propone come modello.

Per ritornare alle vicende narrate al passato, osserva Roland Barthes, esse "hanno la stabilità e il contorno di un'algebra, sono un ricordo, ma un ricordo utile [...]"<sup>19</sup>. Ed è precisamente questa la funzione che l'autrice vuole dare alla scrittura, anche se, continua il critico citato "[...] non c'è arte che non additi la propria maschera. La terza persona come il passato remoto rende dunque questo servizio all'arte del romanzo e fornisce ai suoi consumatori la sicurezza di una fabulazione credibile e tuttavia continuamente espressa come falsa"<sup>20</sup>. D'altra parte la letteratura vive e si nutre proprio della verità menzioniera e della menzogna veritiera, in un'ambiguità difficilmente risolvibile.

Paradossalmente la scrittrice si nasconde dietro una maschera per raccontare avvenimenti in grado di smascherare il potere e di diffondere la verità. Ciò sembra essere un patto imposto dalla società nei confronti di chiunque voglia cimentarsi in simile impresa; Irene stessa, nella finzione, deve ricorrere al camuffamento per sopravvivere. Il problema della maschera, della trasformazione in altro da sé, del travestimento assunto per combattere uno stato di paura e di debolezza, della finzione come unica e possibile arma di difesa, ruotano intorno al concetto essere/apparenza che costituisce, in definitiva, la vera essenza del romanzo.

<sup>18</sup> M. RUSCONI, *Isabel Allende: vivere è un dovere*, "Tuttestorie", 1 (Dic. 1990), p. 12.

<sup>19</sup> R. BARTHES, *Le degré zero de l'écriture*, Paris, Ed. du Seuil, 1957. Trad. it.: *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1982, p. 24.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 27.



SUSANNA REGAZZONI

EMARGINATI, VAGABONDI E NAUFRAGHI:  
IL CIRCO GROTTESCO DI HAROLDO CONTI

*¿Acaso no somos los sobrevivientes de un gran naufragio?*  
Haroldo Conti

Haroldo Conti<sup>1</sup> (1925-1976), brutalmente assassinato dalla dittatura, pochi giorni dopo il golpe dei militari capeggiati dal generale Jorge R. Videla, nel 1975 pubblica il suo ultimo romanzo *Mascaró, El cazador americano*<sup>2</sup>, premio Casa de las Américas dello stesso anno, “il vertice – come scrive Antonio Melis – della sua arte narrativa che privilegia sempre figure (...) in dissonanza con il mondo istituzionalizzato”<sup>3</sup>. Egli è forse l’unico scrittore al mondo che, in seguito all’affondamento della sua imbarcazione, è in possesso di un certificato di naufrago – concessogli dal governo dell’Uruguay –, a riprova di quella passione per gli imprevisti che caratterizza la sua esistenza e che costituisce la tematica del suo ultimo libro<sup>4</sup>. Fra le varie definizioni date a *Mascaró*, molto pertinente è quella di Mario Benedetti che lo colloca tra i romanzi d’avventure, pa-

<sup>1</sup> Haroldo Conti nato nel 1925 a Chacabuco, nella provincia di Buenos Aires, fu insegnante, giornalista, sceneggiatore, scrittore, impiegato di banca, pilota civile, pescatore e appassionato marinaio. Finisce i suoi studi alla facoltà di filosofia e lettere dopo molte interruzioni. Costruisce un veliero nel quale vive per lunghi periodi. Nel 1960 il suo primo racconto “La causa” ottiene una menzione nel concorso internazionale Time-Life. Le sue opere sono: *Sudeste*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1962; *Todos los veranos*, Buenos Aires, Nueve 64, 1964; *Alrededor de la jaula*, México, Universidad veracruzana, 1966; *Con otra gente*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967; *En vida*, Barcelona, Barral, 1971; *La balada del álamo Carolina*, Buenos Aires, Corregidor, 1975 e *Mascaró: El cazador americano*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.

<sup>2</sup> L’edizione da cui traggio le citazioni, indicate nel testo, d’ora in avanti, solo con il numero della pagina fra parentesi, è H. CONTI, *Mascaró, El cazador americano*, Madrid, Alfaguara, 1985. L’edizione italiana è *Mascaró, il cacciatore americano*, Milano, Bompiani, 1983.

<sup>3</sup> Antonio MELIS, *Voci e silenzi nella letteratura ispanoamericana*, Roma, Centro Informazione e Educazione allo sviluppo, 1992, p. 34.

<sup>4</sup> Cfr. HUMBERTO COSTANTINI, in *Haroldo Conti en vida*, Buenos Aires, Editorial Imagen, 1983, p. 152.

ragonandolo, inoltre, al film *La strada* di Federico Fellini, per la descrizione di un universo, appunto, di emarginati, di vagabondi e di naufraghi<sup>5</sup>.

### *Il prologo: vita e scrittura*

Alla dedica iniziale *Con Marta, a todos los compañeros*, (dove l'autore si riferisce a Marta Acuña, sua nuova compagna) segue un prologo, ricavato dal frontespizio della prima edizione argentina<sup>6</sup>, firmato dallo stesso Conti. In questa pagina lo scrittore segnala che l'originalità del libro diverso dai precedenti, nasce di getto: "Ahí tenía mi próxima novela. Tan clara la tenía que me abalancé sobre un papel y escribí de un saque el plan. Fue la primera vez que tuve el plan del principio al fin" (p. 15). Secondo quanto si legge l'intreccio è dato dal racconto "de la increíble historia del Príncipe Patagón" (ivi) ascoltato dall'autore "de un auténtico vagabundo" (ivi), i cui termini antitetici di "auténtico" e di "increíble" anticipano le due coordinate fondamentali nel testo. Si racconta, infine, come la scrittura del romanzo abbia cambiato la vita dell'autore: "tanto empujó, que otro buen día, para cortar amarras – specifica Conti –, salté de golpe al camino, me marché inclusive de casa, abandoné todo y ahí empezó mi vida con Mascaró" (p. 16). Aggiunge, infine, un'informazione extraletteraria, riferita alla vita privata di Haroldo Conti, e più precisamente alla separazione dalla moglie, Dora Campos. Lo scrittore conclude il prologo rivolgendosi direttamente al personaggio: "Yo sé que volverás. Yo te digo hasta siempre. No te olvides de mí, ni de mi compañera, los que tanto te amamos. Volvé pronto para que podamos seguir viviendo y amando oscuro jinete, dulce cazador de hombres. Mascaró, alias Joselito Bembé, alias la Vida" (ivi) Sono tutte affermazioni che segnalano come l'esistenza dello scrittore si confonda totalmente con il mondo narrativo e indicano il ruolo totalizzante di questo libro nella vita e nella produzione letteraria di Haroldo Conti.

### *La storia o del cambiamento*

La narrazione, preceduta da un'epigrafe – "Cuando yo sea hombre entonces seré cazador" degli *indios* Kwakiul – che idealmente si collega con il termine *cazador* del titolo e ne rende importante il senso, è ambientata nella costa del nord dell'Uruguay e nella regione argentina de La Rioja. Il romanzo è suddiviso

<sup>5</sup> Cfr. MARIO BENEDETTI, in *Haroldo Conti en vida*, op. cit., p. 139.

<sup>6</sup> L'edizione è della casa editrice Crisis libros del settembre del 1975.

in due parti, *el circo* e *la guerrita* le quali ruotano intorno ad azioni diverse. La prima, la più estesa, è a sua volta ripartita in 22 segmenti, separati da brevi spazi in bianco e gira intorno alla formazione del *Circo del Arca*, denominazione che, come molte altre nel testo, presenta un valore connotativo simbolico.

Nel primo segmento o nucleo narrativo una terza persona narrante dal punto di vista di Oreste – personaggio privilegiato in questo senso e perciò protagonista – racconta l’attesa, in una notte trascorsa al ritmo di un’orchestra di paese, di un’imbarcazione con cui intraprendere un viaggio a Palmares.

Finalmente arriva *El mañana* – nome carico di promesse –, la nave, guidata dal capitano Alfonso Domínguez, imbarca un equipaggio e dei passeggeri fuori dall’ordinario; fra questi “el legítimo Príncipe Patagón: versista, recitador, escribiente, mago adivino certificado, algebrista y, en otro tiempo, ministro (...) en la otra vida me llamaban Requena” (p. 50 e 60). Con Oreste, il Príncipe Patagón è soggetto generatore d’azione e incarna nel modo più evidente e completo i connotati esterni e interni del modello eroico del testo. Per quanto riguarda l’aspetto fisico egli “Es un personaje algo extravagante, de modales suaves y pausados, a pesar de su corpulencia (...) Pelado por delante, lo cual le alarga la cara, luce sin embargo una cabellera abundosa que arranca en mitad de la mollera y le cae hasta los hombros. (...) Es de cara grande (...) blanca y lisa, labios abultados y una barba en rizos no muy abundante. Ojos con historia e intenciones. Lleva un manteo o capa que hondea por el viento y si no él mismo la sacude. Debajo de la capa tiene una blusa suelta, blanca y, más cerca, mugrienta. Calza unas sandalias que al caminar hacen un ruido a correas como una cabalgadura.” (p. 50) Per ciò che si riferisce all’anima, egli “En el fondo parece un hombre triste o al menos distraído. Oreste ha visto hombres así en la otra vida” (p. 51).

*Mascaró* rappresenta, perciò, un cambiamento totale: sia dal punto di vista letterario che da quello esistenziale. L’allusione ad una altra vita fa parte del sistema binario implicito attorno al quale sembra ruotare il libro, anticipato fin dallo stesso titolo *Mascaró-cazador* (mare-terra), termini che rimandano a due referenti che acquistano importanza col procedere del racconto; l’uno si rifa all’universo marinaresco – *mascaró(n)* che significa polena – e l’altro a un individuo che esercita una certa attività nel continente. Anche il protagonista, appunto, viene descritto nei seguenti termini: “Este es Oreste Antonelli, o más bien Oreste a secas. Un vagabundo, casi un objeto. El pelo le ha crecido detrás de la nuca hasta los hombros. Tiene la cara chupada y oscura, los ojos deslumbrados, una barba escasa y revuelta (...) Hace tiempo que ha desechado las medias y los calzoncillos, que son prendas de sociedad. (...) Por último está ese bolso marinero que cuando, como ahora, se echa al hombro clausura un tiempo y tuerce la vida” (p. 44). Oreste Antonelli è pure il nome del protagonista del precedente romanzo di Haroldo Conti, *En vida*, dov’è presente pure Re-

quena, un oscuro impiegato, collega del primo. I personaggi di Mascaró subiscono un mutamento totale e si allontanano dall'esistenza vissuta precedentemente. Questi dati contribuiscono alla volontà di cambiamento e di diversificazione che lo scrittore intende affidare al testo – e in parallelo anche alla propria esistenza – in contrapposizione alla produzione antecedente. Il cambiamento dei nomi è una costante di tutto il romanzo; forma parte di un processo di trasformazione oltre a presentare un carico connotativo simbolico.

Ritornando all'intreccio di *Mascaró*, ai passeggeri di *El mañana* si aggiunge un misterioso cavaliere, Mascaró “alias Joselito Bembé, alias la Vida” (p. 16). Il viaggio si struttura in un ulteriore piccolo nucleo narrativo – poco meno di due giorni di navigazione – che assume un valore simbolico importante, perché segna la frattura con le vite anteriori dei passeggeri, avviando Oreste sulla strada della verità. “– ¡Yo digo que en ti hay un príncipe! –” (p. 80). Trascinato dall'entusiasmo del Príncipe, infatti, Oreste scopre inaspettate qualità di mimo e mette in scena il numero del sig. Tesero –anagramma di Oreste – che parla con gli animali. Il numero si ispira al ricordo più vivo e commovente che Oreste ha del padre, il quale negli ultimi anni della vita aveva sviluppato un affetto e una passione, trasmessa al figlio, per gli animali del giardino zoologico.

Alla fine Oreste afferma: “– Tú ya lo sabes, sólo me interesa andar de un lado para otro. – Hay formas de hacerlo. Mascaró lo hace de una, tú de otra. Creo que lo importante es hacerlo con alegría;” (p. 88). Conclusa la traversata, nel porto di Palmares, l'ultimo brandello dell'altra esistenza è spezzato “El viaje a Palmares había terminado. Recién ahora era lo que fue. El largo viaje a Palmares. Camino.” (p. 92 e 93) e Oreste si lascia trascinare dal Príncipe nell'impresa di fondare un circo. A loro si uniscono nuovi personaggi: Nuño, il cuoco della nave, che si scopre il talento di cantante, la padrona di una pensione diventata “Sonia la veggente” o “La ballerina orientale”, Budinetto il leone, il nano Perinola, Carpofofo l'uomo più forte del mondo.

Tutti i personaggi che partecipano all'impresa del circo lasciano l'esistenza antecedente per assumere una nuova identità e nel compiere questa scelta creano una frattura con il passato. Per esempio, il Príncipe Patagón racconta: “Un día, por fin, me eché al camino sin volver la cabeza, y aquí estoy. (...) yo hablaba siempre de ese día, pero no me decidía nunca. La verdad que jamás pensé que llegase realmente. Ni siquiera lo tomé en serio el día que empecé a andar. (...) Yo di un portazo – a sua volta racconta Oreste – y le grité a la “vieja” que iba hasta el club, pero pasé por delante del Club, el Sportivo Victoria, y seguí andando como si tal cosa. (...) Entonces di con el Camino.” Il Príncipe conclude: “Eso es, el Camino. Has usado el tono justo. Por eso sólo te reconocería como un Príncipe.” (p. 137). L'intreccio della prima parte che gira intorno alla formazione del circo continua parzialmente anche nel racconto della successiva – “La guerrita” – composta da sedici segmenti.

Nella seconda parte si ha la descrizione delle rappresentazioni circensi, dell'impatto dello spettacolo con il pubblico nei piccoli paesi, del successo e del progressivo declino. Quest'ultimo inizia in seguito all'incontro dell'uomo uccello – Basilio Argimón<sup>7</sup> – con il Príncipe Patagón, quest'ultimo è travolto dal desiderio di imitarlo. A questo si somma la riapparizione di Mascaró, incorporato immediatamente nel circo come “tirador de fantasía” (p. 260) che afferma: “Desde ahora soy Joselito Bembé (...) – e il Príncipe Patagón risponde: “Alias Rajabalas o iel Cazador Americano!” (p. 261). Con nomi e con aspetti diversi, Mascaró, è invano inseguito dalla polizia: “Y al mismo tiempo que el circo salía del pueblo, de la otra punta entraba al galope detrás del sonido de una corneta de llaves una partida de rurales al mando del furioso capitán Dámaso Alvarenga.” (p. 262).

La visione del circo nei paesi visitati provoca, da parte degli abitanti, una reazione di ribellione contro un'esistenza miserabile, rimanda simbolicamente alla potenza trasformatrice dell'arte e partecipa della crisi che porta allo scioglimento del gruppo. “Después de pasar ustedes por cualquier pueblo de mierda la gente empezaba a cambiar (...) concebían locos proyectos” (p. 246) sono le parole che avvallano la volontà di trasformazione che investe questi paesi operata da Oreste e dal Príncipe, considerati tutti, da quel momento, sovversivi.

Soltanto verso la fine di questa seconda parte – nell'undicesimo nucleo narrativo – si afferma la diversificazione. A un paesaggio diverso si somma lo scioglimento dei componenti del circo, ormai “un ható de locos que marcha a la deriva” (p. 267).

*El gran Circo del Arca* diventa *Transportes del Arca. Fletes y acarreos en general*, e “ese largo camino que habían recorrido juntos a través de toda aquella encendida tierra terminaba allí para siempre” (p. 311), l'atto finale del gruppo, ridottosi a Oreste e il Príncipe è riportare il leone Budinetto tra i suoi compagni, nel giardino zoologico, dove Oreste, trasformatosi un'ultima volta nel signor Tesero, compie il suo miglior numero con gli animali, che culmina con il volo del cigno che “saluda a los señores cisnes, extiende los brazos y con un saltito y otro y otro comienza a revolotear alrededor del lago. La noche, el olor de la tierra humedecida, el perfume de los árboles, el sordo rumor de los animales selváticos lo alivianan, casi lo elevan. (...) El señor cisne, concentrado en su vuelo, no advierte unas luces que se aproximan, ni oye esas voces discordantes que ordenan, ni siente, por último, aquel preciso garrotazo que lo tumba sobre la tierra.” (p. 317).

Il contrasto con il successivo e ultimo nucleo narrativo è drastico e totale. L'ambientazione è data da una buia cella, senza tempo, dove si trovano Oreste

<sup>7</sup> Anche questo personaggio proviene da un testo precedente di Haroldo Conti *Ad Astra*, racconto inserito in *Todos los veranos*, op. cit.

e i suoi torturatori. La descrizione dei brutali e gratuiti supplizi a cui è sottoposto il protagonista raggiunge un grado tale da diventare grottesca come nell'interrogatorio che l'aguzzino fa ad Oreste: "¿Es usted Príncipe? Sí, ¿Es usted artista? ¡Aaaay!..., ¿Es usted artista? ¡Sí! ¿Es usted tiesto? Sí, sí, Diga sí una sola vez. Sí, ¿Es usted hijo de puta? Sí (...) El tipo se frotó los bigotes y pareció satisfecho. Sin embargo, al rato se inclinó sobre Oreste y después de un puazo que le hizo temblar hasta los dientes preguntó con calma: ¿Cómo puede ser todo eso a la vez? ¡Por composición!... gritó Oreste, con una brasa entre las piernas" (pp. 319 e 320). In mezzo al dolore e alla miseria umana Oreste riafferma, comunque, il valore dell'arte paradossalmente esplicitato e incompreso come conciliazione integratrice dei vari frammenti che compongono la dispersa identità dell'individuo.

Nel carcere aguzzini e prigionieri si identificano solo attraverso i numeri, Oreste è Cero e i suoi torturatori sono Uno e Cinco, riproponendo, ancora una volta, il sistema del doppio nome come in altre occasioni nel testo. Nel caso specifico si tratta dell'identità pubblica e di quella all'interno di un organismo di tipo militare quale il carcere, dove l'anonimato è necessario per poter esercitare la violenza narrata. Curioso, a questo proposito, è, inoltre il vincolo che unisce Oreste a uno dei torturatori, questi, infatti, in un momento di sfogo alla rovescia, gli rivela il vero nome, invertendo i ruoli tra i due: "¡A Cero! Tú eres feliz en cierta forma. No tienes que volver ahí afuera y arreglártelas solo contra un mundo que no entiende. No nos engañemos. Nadie aprecia este oficio aunque no lo demuestre. No ven su utilidad. (...) El dinero no alcanza para nada. Mira. Se quitó los botines y exhibió los agujeros de las medias. Cero aguantó la respiración y sacudió la cabeza con lástima." (p. 322). Così mentre il torturatore si scinde dal suo ruolo, manifestando il malcontento e la sfiducia nei riguardi di un regime in cui non crede, il prigioniero recupera la libertà sognando. Nel sogno egli ritorna ad essere il signor Tesero. Si ripete l'inversione dei ruoli poiché, in quella circostanza sono gli animali a dare da mangiare agli uomini: "Otras veces sueña con el más grande Jardín Zoológico del mundo, universo en el cual los animales discurren libremente, arrojan galletitas a unos señores y muy formales con uniforme y trajes de buen paño que miran el aire con expresión abstraída, pero recogen las galletitas cuando ellos le dan la espalda." (p. 324).

L'incomprensione di capire il significato di un'esistenza quale quella di Oreste da parte dei miliziani è totale. Essi, infatti, concludono: "Hemos perdido el tiempo miserablemente. Este mierda es sencillamente un loco." (p. 327).

Di nuovo libero, Oreste decide di ritornare alla sua vecchia passione, il mare. Così annuncia con voce di Príncipe: "*¡Damas y caballeros.!! ¡Respetable público.!! ¡La función ha terminado!*" (p. 331). L'affermazione è negata dalla voce narrante che sostiene: "En realidad, la verdadera función comenzaba recién ahora." (p. 332).

Il complicato viaggio di Oreste è giunto alla fine, il protagonista si ritrova arricchito dalla consapevolezza del significato della sua esistenza e possiede la certezza del futuro, infatti l'ultima frase del romanzo è: "Acababa de reconocer su camino." (p. 332).

### *Del grottesco*

Salvo in due occasioni – nel processo di formazione del circo e verso la conclusione – l'azione del racconto è lineare e i tempi verbali più usati sono il presente storico che attualizza i fatti e il passato che narra ciò che è già avvenuto.

Per quanto riguarda i nomi dei due protagonisti secondo Eduardo Romano, Oreste si rifa all'*Orestiade* per il senso di sradicamento e vagabondaggio di cui è portatore e il Príncipe Patagón si relaziona con le leggende diffuse al sud del continente come quella riguardante il francese Orélie Antoine de Thou-nens, avvocato e avventuriero, che, sbarcato nel porto cileno di Coquimbo, nel 1858, si proclama re di Araucania e Patagonia, con il segreto beneplacito di Napoleone III<sup>8</sup>.

*Mascaró* si distingue dal resto della produzione di Haroldo Conti perché, pur mantenendo una forte percentuale di referenzialità con la situazione storico sociale dell'Argentina degli anni '70, presenta un'importante dose d'immaginazione, inusuale nell'opera precedente, che lo spinge all'iperbole e all'enumerazione – per esempio nelle descrizioni riguardante "Sonia la vidente o la bailarina oriental" –. In questo caso la scrittura presenta un parziale debito all'implicita lezione del realismo magico per la ricchezza poetica che rivela il fascino dell'immaginario collettivo latinoamericano e racconta della capacità rivoluzionarie di trasformazione dell'arte. "De *Sudeste* a *Mascaró* surge – scrive Marta Morello<sup>9</sup> – una propuesta ideológica que va de la negación y soledad de la primera al activismo y participación de la segunda. A nivel de la enunciación, el tono elegíaco y la narración lineal lenta dan paso a la epopeya humorística, incluso en la situación de peligro y tortura".

Romanzo polifonico, *Mascaró* presenta un registro verbale variato – gergo marinairesco e circense – fondato su mescolanze dissociative di discorsi diversi: lirico, scatologico, umoristico, filosofico. Il linguaggio del narratore è, inoltre, incline alla metafora che esclude l'elemento banale, attraverso l'ellissi e l'opposto, la proliferazione. Si tratta di una scrittura tesa a costruire l'estetica del

<sup>8</sup> Cfr. EDUARDO ROMANO, *Haroldo Conti Mascaró*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1986, pp. 31-34.

<sup>9</sup> MARTA MORELLO-FROSH, *Actualización de los signos en la ficción de Haroldo Conti*, "Revista Iberoamericana", n. 125, octubre-diciembre 1983, pp. 839-851, p. 846.

grottesco dove si avvicina il tono alto a quello basso, quello sacro al profano, ecc. L'estetica del grottesco si rifà alla narrativa di Roberto Arlt e alla sua ironia selvaggia e disperata. Una delle caratteristiche della generazione del '55, infatti, di cui fa parte Haroldo Conti, è riscoprire e continuare la lezione di Arlt. Gli emarginati e i vagabondi, tuttavia, nell'ultimo romanzo di Haroldo Conti abbandonano l'inerzia e la sconfitta grazie a un piano artistico che diventa motore propulsore di cambiamento, di progettualità comune<sup>10</sup>.

Il finale così esplicitamente compromesso con la realtà politica della repressione militare degli anni '70, è stato giudicato contraddittoriamente; critici come Eduardo Romano, per esempio, esprimono "Lástima la necesidad de darle al relato ese sesgo comprometido de la última parte, "La guerrita". En todo caso, su mensaje más revulsivo estaba, para mí, en lo anterior, no en la exigencia de una decodificación precisa. Es decir, en aquella escritura abierta y respetuosa de la libre actuación del lector"<sup>11</sup>. Altri come Umberto Costantini, invece, sottolineano: "un palpito, una premonición que aparece en la última parte, cuando Oreste – Conti, de alguna manera – es atrapado por los rurales (los torturadores) y encarcelado. Primero se establece una relación casi cordial entre él y sus torturadores, y eso no es ni un disparate ni un efecto literario. Estoy seguro de que aun detenido y torturado Conti debe haber charlado con sus carceleros por la curiosidad que tenía frente al hombre, tal como se ve con Oreste y sus torturadores"<sup>12</sup>.

In realtà la scrittura di Haroldo Conti non è condizionata da una visione politica in senso stretto. Egli stesso ha dichiarato: "Essere rivoluzionario è una forma di vita, non un modo di scrivere (...) Non so se uno scrittore, per il solo fatto di esserselo proposto possa diventare uno scrittore rivoluzionario, vale a dire possa produrre una letteratura rivoluzionaria"<sup>13</sup>. Per quanto riguarda *Mascaró*, l'elemento rivoluzionario risiede nell'abbagliante scoperta dell'arte come "una intera cospirazione". Dopo la prigione, l'interrogatorio, la tortura, arriva, inaspettata la libertà grazie soprattutto alla rivoluzionaria potenzialità trasformatrice dell'arte, incompresa da Uno, il capo dei torturatori, "Oreste hubiera querido explicarle que los nombres son cosa de capricho. Que así como él, en su nueva condición, podía dejar de llamarse Oreste para ser más razonablemente Cero (...) lo cual se avenía mejor con sus nuevas encarnaciones. Pero no le dieron tiempo, ni lo habrían entendido" (p. 328).

Haroldo Conti è sempre stato identificato nell'ambito di una certa narrativa di sinistra; infatti, anche in quest'ultimo romanzo, si descrive la politicizzazio-

<sup>10</sup> *Ivi*, pp. 850 e 851.

<sup>11</sup> *Haroldo Conti con vida*, op cit, p. 115.

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 157 e 158.

<sup>13</sup> ROSALBA CAMPRA, *America Latina. L'identità e la maschera*, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 93.

ne-metamorfofi dei componenti – in questo caso – del circo: “Marcharon en cuanto despuntó el día con el Bembé y el Fajardo a la cabeza. El circo iba entremedio de las cabalgaduras, pero de lejos figuraba una sola cosa, algo bastante distinto a cuando salieron de Palmares, más que un circo una tropa” (p. 78). Tuttavia nonostante l’evidente collegamento con tale letteratura, sfugge il frequente tributo che questa paga allo schematismo. Conti riesce a saldare elementi caratteristici della scrittura impegnata – la vita degli emarginati, dei vagabondi – con un linguaggio poetico e originale. Invece di creare rotture verbali, frequenti nelle avanguardie e fondamentali all’epoca della sua scrittura, egli ri-semantizza audaci metafore dell’immaginario comune e le riformula con l’originale pregnanza<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Cfr. EDUARDO ROMANO, *Haroldo Conti Mascaró*, op. cit., 1986, p. 80.

ALDO ALBÒNICO

CONTRAVIDA DE AUGUSTO ROA BASTOS,  
O EL MACROTEXTO REBAJADO A CAJÓN DE SASTRE

El escritor paraguayo más conocido vuelve a asomarse a las librerías con una nueva novela, *Contravida*<sup>1</sup>.

El texto está dividido en dieciséis partes, cada una de las cuales presenta un número variable de secuencias numeradas, especie de capitulillos de una página o poco más. También los párrafos son breves, así como bastante uniforme resulta la sucesión de descripciones, meditaciones y diálogos: esto proporciona en conjunto un tono pausado y sentencioso, en parte ya empleado por el autor en algunos de sus cuentos. Toda la historia está relatada en primera persona por el protagonista, excepto las secuencias finales, en las que un narrador externo describe el suicidio de dicho personaje, ahora enfocado sencillamente como “el hombre”.

El argumento de *Contravida* es mínimo. Un preso político, que ha conseguido sobrevivir al fusilamiento de sus compañeros, intenta escapar de Asunción a la Argentina en tren; sin embargo, las personas que encuentra a lo largo del viaje y, aún más, los recuerdos que se amontonan en su cabeza lo empujan a bajarse en el pueblo en que transcurrió su infancia, a pesar de que conoce los muchos peligros, antiguos y nuevos, que están al acecho: ahí pone punto final a su vida de manera mágica o, de todos modos, insólita antes de que lo maten los dos enemigos que tuvo cuando era niño.

La historia resulta muy floja y, si se la considera autonomamente, deja perplejo al lector. El hecho es que *Contravida* puede entenderse sólo dentro de toda la producción de Roa Bastos y remontando a su afición a verter, en los personajes novelescos, materiales muy ligados a sus propias vivencias. Por lo que se refiere a esta inclinación, ya podría francamente hablarse de debilidad, porque en la vejez del autor ésta aparece cada vez más apremiante y artísticamente poco cuidada, como ya enseñó hace tres años el personaje de Félix Mo-

<sup>1</sup> Madrid, Alfaguara, 1995, pp. 303.

ral en *El fiscal*. En *Contravida* hay abundantísimos ejemplos, a través de la práctica de la autocitación: el protagonista ha sido escritor y afirma haber redactado cuentos y novelas que sabemos que son de Roa Bastos; su infancia transcurre en el mismo pequeño pueblo paraguayo, Iturbe, en que vivió el autor; las señas de identidad de sus padres coinciden en gran medida con las de Roa Bastos, etc. Por supuesto, a pesar de las numerosas e insistentes referencias a la biografía del autor, la narración no siempre se uniforma perfectamente con el modelo. Por ejemplo, en el final del texto un episodio realmente ocurrido en su familia (el dramático reencuentro de la madre de Roa Bastos con su marido que trabajaba como peón) se recrea insertando en él detalles nuevos, tremendistas y erúditos a la vez (en las pp. 292-294 se acompaña la descripción de las repugnantes llagas de la leishmaniosis con referencias cultas al descubrimiento de ese parásito); a continuación el narrador cuenta que su madre se murió muy joven, lo que no corresponde con la realidad.

Respecto a la desmedida afición del escritor paraguayo a la intertextualidad, ya desde el comienzo de *Contravida*, el lector avezado en las narraciones robastinas se da cuenta de que la mayoría de los hilos vienen directamente de sus anteriores cuentos y novelas. Así, sabemos poco a poco que el protagonista había intentado escaparse de la cárcel a través del túnel en que terminó por morir Perucho Rodi (véase el cuento «La excavación»<sup>2</sup>), que al comienzo de su segunda fuga se topa con un bulto que se revela ser un niño (remóntese al cuento «El baldío»<sup>3</sup>), etc.

Especialmente masivo es el empleo de los personajes de *Hijo de hombre*<sup>4</sup>, desde Macario Francia hasta los mellizos Goiburú. Además, el protagonista afirma que ha escrito «Misión» y los demás relatos-capítulos que constituyen dicha novela. Por eso él se permite añadir al respecto una serie de revelaciones, como la de haber pedido permiso personalmente al escritor y político boliviano Augusto Céspedes para inspirarse en sus narraciones de la guerra del Chaco, o como la de que el personaje de Sebastiana Rivero, apodada Saluí, era al comienzo una puta a la que el narrador iba a visitar con frecuencia al burdel, sólo para conversar. Se trata, en realidad, de revelaciones de poca importancia o francamente decepcionantes. Así, por ejemplo, la ya enigmática figura del médico ruso Sergio Miscovski pierde todo misterio al quedar revelados algunos detalles baladíes de su vida (era médico del zar, su perro era siberiano, etc.) y, sobre todo, cuando se informa sobre que le pasó después de haber abandona-

<sup>2</sup> Fue publicado en *El trueno entre las hojas*, Buenos Aires, Losada, 1953.

<sup>3</sup> Está en la colección que tiene igual título: *El baldío*, Buenos Aires, Losada, 1966.

<sup>4</sup> Buenos Aires, Losada, 1960. Sucesivamente apareció una edición revisada, primero en francés (Paris, Belfont, 1982) y luego en español (la primera editorial en publicarla fue una de Asunción: El Lector, 1983).

do el Paraguay (p. 26: «Al cabo de muchos años, se supo que el médico ruso era sacerdote en un poblado de Kenia. Yo tuve en mis manos copia de los documentos de las ordalías a que le sometieron en el Vaticano tras un largo proceso de expiación y penitencia cumplido bajo las más duras penas en un convento de capuchinos.»).

No hay duda de que los aficionados a *Hijo de hombre* se llevarán muchos disgustos, pues el narrador revisa numerosos episodios y termina destruyendo a algunos personajes. Uno de los afectados es Cristóbal Jara, que ya no muere de manera heroica, aunque sangrienta y tremendista, en su camión aguatero, sino que fallece sepultado vivo, por casualidad, en la tumba del cementerio en que se había escondido (de manera que, deduce el lector informado, Kiritó no podrá seguir salvando de la sed en el Chaco a Miguel Vera y a los demás soldados de la primera línea paraguaya). Igualmente, vuelve – pero ahora puesta en tela de juicio – la historia de Miguel Vera, niño, en el cráter de las bombas de Sapukai (presente en el capítulo de *Hijo de hombre* titulado «Estaciones»).

Las «profanaciones» de Roa Bastos apuntan también a otras anteriores obras suyas. Quizá la mayor sea la realizada en contra de Gretchen, la niña de «Carpincheros», el primero de los cuentos reunidos en *El trueno entre las bojas*: la imagen entre mítica y mágica de la hijita de los emigrantes alemanes en Paraguay que se fue con los «hombres de la luna», en *Contravida* queda estropeada en un perverso arrebató de actualización del autor, que induce al protagonista-narrador a explicar que, posteriormente, Gretchen se comprometió en la lucha político-social y terminó por ser matada en una emboscada. Respecto a otro cuento que pertenece siempre a *El trueno entre las bojas*, «El viejo señor obispo», el narrador confiesa haber plagiado la historia de una carta que le envió su padre.

Por lo que se refiere a *Yo el Supremo*<sup>5</sup>, elementos ya de esta novela vuelven a través de las meditaciones sobre el proceso de escritura – tema en que me detendré posteriormente – y también a través de algunos personajes, véase, por ejemplo, la figura del padre del protagonista de *Contravida*: como se dice que éste fue matado por una onza, el mismo queda automáticamente enlazado con análogos sueños parricidas del Dictador Supremo cuando era mozo. En este juego intertextual cuajado de acusado biografismo tampoco falta una larga referencia al cuento juvenil de Roa Bastos *Lucha hasta el alba*<sup>6</sup>, que el narrador de *Contravida* explícitamente recuerda haber escrito: dicha historia en la novela en examen se presenta con cambios que acrecientan la tendencia anti-bíblica del escritor paraguayo; una trasparente metáfora – el protagonista sufre

<sup>5</sup> Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.

<sup>6</sup> Asunción, Arte Nuevo, 1979.

una punición por escribir semejante historia blasfema –continúa también la autorevelación del autor.

Aún más acusados son los elementos de contacto y cruce con *El fiscal*<sup>7</sup>. Si pronto descubrimos que el protagonista de *Contravida* es protegido por la madre de Pedro Alvarenga y se pone el roído traje de pastor menonita que ése se puso como disfraz para atentar contra el dictador (es uno de los episodios de dicha novela), hay que fijarse en que la historia del maestro de escuela que se creía «nonato», que es quizá la parte más importante de *Contravida*, está también en *El fiscal*. A pesar de que, aquí, dicho maestro se llame Don Chiquito, y Gaspar Cristaldo en la última novela de Roa Bastos, la anécdota es de hecho idéntica: la primera versión, además de bastante más rápida<sup>8</sup>, emplea un punto de vista externo y casi objetivo, mientras que la que leemos ahora está contada de manera más íntima y el narrador participa emocionalmente.

Podría continuar pasando lista a las autocitaciones: los conocedores de la narrativa roabastina sabrán detectar de inmediato las demás referencias. Es oportuno, sin embargo, llamar explícitamente la atención sobre el hecho de que el presente escrito se enlaza no sólo con el macrotexto efectivo del autor paraguayo (las novelas, cuentos, etc. publicados por él) sino también con algunos elementos virtuales del mismo. En efecto, el protagonista de *Contravida* evoca otra narración suya, *La Caspa*, que escribió en la cárcel, y da un breve resumen de su espeluznante contenido (pp. 148-150): otra vez el juego de autorreferencias/discrepancias sale al descubierto, pues sabemos que igual título tenía una novela empezada por Roa Bastos, de la que hasta llegó a publicar un fragmento, en 1982, en la revista literaria española *Quimera*<sup>9</sup>.

Otra muestra se encuentra si tiene uno la paciencia de hilar la madeja conecada con el título y la fecha de redacción de la novela. En *Contravida* encontramos una clave sencilla, pues el narrador afirma «resurgía, denso, entrañable, insistente, el deseo de retornar a contravida al pueblo de mi niñez» (p. 265), y dos páginas más adelante aclara que esta gana de recuperar la infancia perdida es «Lo último que le queda al hombre cuando todo lo demás se ha perdido». Respecto a la redacción, en la página final de la novela, el lector encuentra que fue escrita entre el 7 de marzo y el 1 de julio de 1994. Ahora bien, hay que recordar, sin embargo, que en la revista *Letras de Buenos Aires* apareció en 1981 un fragmento de seis páginas de *Contravida*, titulado «Chepé Bolívar»; el año siguiente, en ocasión de la estadía en Asunción que terminaría con su expulsión del país, Roa Bastos aclaró en dos entrevistas que *Contravida* había nacido para ser la

<sup>7</sup> Madrid, Alfaguara Hispánica, 1993.

<sup>8</sup> *El fiscal*, cit., 1993, pp. 75-79.

<sup>9</sup> Véase la «Introducción» de Milagros Ezquerro a *Yo el Supremo*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 23 .

primera pieza de su «Trilogía Paraguaya» pero que, cuando aquélla estaba ya bastante adelantada, la dejó para ponerse a escribir *Yo el Supremo*, en que luego hizo confluir parte del material de dicha novela. Siempre en las mismas entrevistas el escritor dijo, de *Contravida*, que era como una especie de retorno no sólo a la tierra natal sino a un lugar que permitiera «ver el mundo como al comienzo, cuando éramos fetos [...] era un retorno a contrapelo, a contravida de toda una obra escrita, tratando también de destruirla, de fragmentarla, de abolirla para ver qué queda entre esos restos»<sup>10</sup>. Podemos deducir, pues, que el texto que acaba de editarse conserva todavía algo del carácter que le dio el autor en su época, pero que el plan original de la «Trilogía Paraguaya» se cambió en gran parte y que lo publicado hace quince años en la revista porteña ya no tiene nada que ver con la *Contravida* actual. Al fin y al cabo, seguimos sin saber cuánto de la primera versión de la novela ha terminado publicándose y en qué medida de veras Roa Bastos ha escrito nuevas páginas en la primavera de 1994. El asunto tiene varios puntos de contacto con lo que pasó con *El fiscal* cuya primera versión el escritor dijo haber quemado en 1989<sup>11</sup>: una vez más el crítico tiene pruebas de lo poco fiable que es el narrador guaraní hablando de sus obras y por su afición a enredarlas. Pero hay más, porque los enigmas de *Contravida* se conectan directamente con *El fiscal*. En efecto, el protagonista-narrador de dicha novela, Félix Moral, explica la figura del «nonato» relacionándolo con un ensayo psicanalítico-antropológico, por él redactado en su época universitaria pero que luego dejó sin concluir, sobre el misterio del nacimiento: «Creo que en aquel ensayo, a partir de un hecho a medias real, a medias fantástico, existía el prurito de demostrar que el hombre de todas las épocas, nonato perpetuo, busca succionar con ansias en esa cicatriz del nacimiento la nostalgia del delicado alimento prenatal; acaso el presentimiento de su vida futura»<sup>12</sup>. Luego la narración pasa a hablar de otros ombligos, míticos y artísticos, hasta que se conecta con la anécdota de la búsqueda del «pez-útero». Lo que importa subrayar es que en el mismo pasaje de *El fiscal* se afirma que dicho ensayo del joven Félix Moral precisamente se titulaba *Contravida*, y que se extravió en el exilio<sup>13</sup>: así pues, la cuestión de los textos de igual título se complica y, de admitir que haya algo de verdad en lo contado por los «heterónomos» de Roa Bastos, sus albaceas literarios tendrán mucho que hacer.

Como ya especialmente en *Yo el Supremo*, en *Contravida* se da también una intertextualidad realizada a través de la evocación no de obras propias sino

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 21-23.

<sup>11</sup> Ulteriores referencias al tema en mi reseña a *El fiscal*: «Si concluye con un tonfo la "Trilogía Paraguaya" de Augusto Roa Bastos», in *Quaderni Ibero-Americani*, 75, junio de 1994, pp. 103-109.

<sup>12</sup> *El fiscal*, cit., p. 79.

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

ajenas. Aunque no sea abundante, se presenta de diferentes modos. Encontramos así, a través de la invención de un abuelo masón y ácrata del protagonista, al escritor anglo-hispano-paraguayo Rafael Barret, uno de los mentores de Roa Bastos<sup>14</sup>. Otras referencias son quizá menos claras: por ejemplo, creo que la recreación de la infancia del narrador, por algunos acentos («Inventaba el fuego y la ceniza», p. 80), alude a Neruda. Puede ser que el nombre del monito «cachondo» que aparece en la novela, *Salieri*, también quepa dentro de este apartado siendo un estrafalario homenaje a *Concierto barroco* de Carpentier. Es evidente, al contrario, la referencia al maestro cubano que se advierte en un sucesivo pasaje, el del metafórico combate librado por los personajes literarios que el maestro «nonato» esconde. Aquí, guiados por el mismo dictador José Gaspar Rodríguez de Francia, éstos derrotan a las autoridades civiles y eclesiásticas que querían desalojarlos: el desfile de las criaturas de las obras maestras de García Márquez, Onetti, Casaccia, Rulfo, y del mismo Roa Bastos (a través del tamborero del Supremo), sin embargo, no es más que un flojo sucedáneo del grandioso aquelarre que pone fin al juicio canónico de Cristóbal Colón en *El arpa y la sombra*.

Ser exhaustivo en la reseña obliga a detectar otras conocidas aficiones y debilidades de Roa Bastos. De entre las menos llamativas – por lo menos en *Contravida* – encontramos lo anacrónico de algunos elementos: por una parte, en efecto, hay vestimentas y juegos de niños antiguos, y el trencito de 1857 sigue funcionando; de otro lado está presente la televisión, las edades de algunos personajes son incompatibles, etc. Como personas y situaciones quedan cronológicamente dislocadas, se vuelven a encontrar formas de confusión en el marco temporal ficticio de la novela en cuyo desarrollo Roa Bastos se había esmerado en *Yo el Supremo*. Aquí lo repite en una escala mucho menor e inocua, y es difícil afirmar si el escritor lo hace por inercia y por el simple gusto de enredar, o si eso responde a algo más urgente y sincero, quizá a la necesidad vital de regresar a épocas lejanas, enlazar distintos cabos de su vida real y de su vida narrativa, borrar algunos e inventar otros.

Ulterior apartado que contrasta con la grandiosidad de la novela dedicada al Doctor Francia es el de los juegos de palabras, ahora reducidos a poco (p. 81: «La vejez es la enferma-edad: la enfermedad»; p. 132: «me enseñó que si el amor existe es gracias a Dios pero que si el amor se hace es gracias a dos»). Igual de limitado es en *Contravida* el cuño de neologismos o de palabras que pudieran serlo (recuerdo sólo «escueleros», que aparece varias veces); por el contrario, igual que en *Yo el Supremo* y en *El fiscal*, no se renuncia a salpicar el

<sup>14</sup> A. ROA BASTOS, «Rafael Barret, descubridor de la realidad social del Paraguay». Prólogo a R. Barret, *El dolor paraguayo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

texto de alguna que otra manifestación del más retórico antiimperialismo (en la p. 21 se vuelve a explicar la guerra del Chaco como exclusivo producto de los intereses petroleros; en la p. 184 la denuncia política se condimenta con mofa anticatólica cuando el cura condena a los países protestantes que no hacen sino empobrecer al Paraguay).

Otro punto menor, entre los muchos que dejan perplejo al lector, es el de la utilización del guaraní en la novela. Como ya en anteriores escritos de Roa Bastos, el problema queda sin resolver: a veces se dan en castellano expresiones que deberían ir en guaraní, como aclara la acotación (véase, p. 32 *et passim*); sin embargo, el texto está salpicado de palabras guaraníes que no siempre se explican con paráfrasis, así que a menudo son ininteligibles para el lector no paraguayo, como en las peores narraciones costumbristas o regionalistas del pasado (por ejemplo, no sabremos nunca lo que gritó el asesino que aparece en la p. 182). Además, Roa Bastos ha condenado siempre el empleo del *yopará*, esto es, de la acomodada mezcla de castellano y guaraní, pero como su narrador heterónimo lo hace e increpa al mismo tiempo a quien se da a dicha práctica, el escritor llega a tomarse el pelo a sí mismo...

El hecho es que casi nada convence en *Contravida*. Como ya en *El fiscal*, muchos pasajes y anécdotas resultan decepcionantes por lo fútiles que son y porque revelan una cursilería buscada e insistida. Si el elogio de las prostitutas cabe dentro de lo más trillado, la presencia de otros episodios parece justificarse sólo con el fin de sorprender y desagradar al lector medio: indicativo en este sentido es el episodio del monito que, mimado por su gorda dueña, le frota las tetas, se excita y la inunda con su semen; igualmente emblemática – pero esta vez también por incomprensible y abortada – es la anécdota de la muchacha sordomuda a la que se le incendia el vestido acrílico. Lo dicho se aplica también a lo que de «realismo mágico» hay en la novela. Manorá resulta ser la porción mítica del pueblo de Iturbe, pero los inventos son modestos, porque los acontecimientos «maravillosos» que ocurren en *Contravida* o son una repetición de lo que ya está en anteriores novelas del autor o resultan una evocación barata de *Cien años de soledad* (como la helada que afecta al pueblo y termina con el maestro Crystaldo) o no convencen, porque a menudo algunas afirmaciones gratuitas o banales destruyen, tal vez adrede, dicho contexto «mágico»: así, tratando del portón que tenía vida propia y hablaba con el protagonista cuando era niño, en la narración se encuentran frases como (p. 76): «Con el portón no se podía conversar mucho tiempo. Se ponía pesado en seguida. Era preguntón y quería dar consejos».

En fin, tampoco podía faltar algún que otro atisbo de meditación sobre la escritura como proceso. Hay varios ejemplos de reflexiones decepcionantes al respecto. La primera cuando, dando diferente final al baile de los leprosos de *Hijo de hombre*, el narrador afirma (p. 27): «Esto es lo mal de escribir historias

fingidas. Las palabras se alejan de uno y se vuelven mentirosas. Los personajes que viven y mueren en un libro, cuando las tapas caen sobre ellos, se esfuman, no existen, se vuelven más ficticios que el ficticio lector». Interesante, aunque un poco críptica, es la sucesiva referencia, porque la afirmación de que los torturadores tienen un punto de vista omnisciente (p. 63) no puede sino orientar al lector hacia un símil entre el narrador todopoderoso y el torturador, lo que evoca las añejas y conocidas polémicas ético-estéticas de Roa Bastos sobre el oficio de escritor, la historia oficial y otros argumentos conflictivos<sup>15</sup>. La obsesión con los torturadores vuelve a darse a través de un sueño que exhibe, como ya en *La excavación*, pautas borgesianas: en el cuento publicado en los años 50, los que mataban y los que eran matados en la cárcel se identificaban a través de la superposición de soldados paraguayos y bolivianos; en *Contravida* la identificación se realiza en el sueño del choque de trenes, cuando las partes del cuerpo del protagonista y de un torturador se intercambian.

Dentro del apartado que medita sobre el proceso de creación literaria se insiste también en afirmar – como se encuentra en *Yo el Supremo* y como dijo directamente Roa Bastos en muchos de sus escritos teórico-explicativos – que «La palabra escrita es siempre robada» (p. 93). Sin embargo, la parte más reveladora llega cuando el narrador de *Contravida* alude a la oscuridad de sus historias y (p. 97) a cómo «a mí mismo me costaba encontrar la línea verdadera, el sentido de esos relatos superpuestos, atravesados, enredados entre sí, destrozados, malogrados, arruinados, destruidos, por imposibles. Por destrucción de lo real». A continuación (p. 98) afirma: «Si alguna virtud tiene lo que escribo se reduce al hecho de que lleva en sí mismo el germen de su negación, de su destrucción.» Más adelante encontramos – junto con rápidas y cansadas referencias a lo desarrollado en *Yo el Supremo* (p. 150: «la realidad del poder [...] la irrealidad de la escritura») – otros importantes corolarios explicativos de las aspiraciones teóricas del último heterónimo robastino cuando el narrador revela (véanse detenidamente las pp. 151-154) que la novela que intentó redactar en la cárcel era muda, sin nombres ni pronombres ni verbos ni otras partes del discurso, era abstracta, immaterial, y los «ectoplasmas de vagas y monstruosas figuras humanas» que la constituían al final se esfumaban y desaparecían sin dejar rastro. Le puse como título *La Caspa* – continúa el narrador – porque a la naturaleza de dicha costrita seborreica ha quedado reducida la condición del hombre último» y ahora le parece estar repitiendo esa experiencia: «Por muchas vueltas que se les dé a las palabras, siempre se escribe la misma histo-

<sup>15</sup> He tratado el tema en «Un rompecabezas político y literario paraguayo: el Doctor Francia», en R. DI PRISCO-A. SCOCOZZA (coordinadores), *Literatura y política en América Latina. Actas del Congreso. Salerno 6-8 de mayo de 1993*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1995, pp. 111-151.

ria.» Dicho texto no escrito «trató de convertir el olvido en delirio. Pretendió la anulación de todo lo que había escrito, de modo que no quedara ningún vestigio de obra alguna escrita por mí. El intento fracasó en parte. [...] Estoy tratando de repetir la prueba. Estas anotaciones desaparecerán conmigo muy pronto. [...] El mito de la infancia perdida, perverso, astuto, falaz, me tiene prisionero. [...] Sólo quiero preservar los ensueños que me desvelaron, desde mis siete a mis trece años, en aquella misteriosa aldea de Manorá [...]». Y una veintena de páginas más adelante, al interrogarse sobre la necesidad y posibilidad de los recuerdos, el narrador remata la cosa con frases abrumadoras: «Lo importante no son las palabras del relato sino el hecho que no está en las palabras y que precisamente rechaza las palabras» (p. 171).

En conclusión, Roa Bastos parece atrapado en la red de las eternas repeticiones borgesianas y de las elucubraciones deconstructivistas de Derrida; tampoco faltan, por lo menos en la ambientación de *La Caspa*, ecos del Pasolini de las películas más desesperadas, y hasta me atrevería a encontrar la estela de un Donoso Cortés («vamos hacia la universal putrefacción») en versión atea.

No cabe duda de que *Contravida* no es una gran novela intertextual, a diferencia de *Yo el Supremo*, sino una narración remendada, en la que Roa Bastos ha prescindido del período de reposo y revisión que toda novela necesita: por eso el texto resulta mal ensamblado, los episodios desivanados y la lectura poco gratificante. Poniéndome a la zaga de los juegos de palabras de Roa Bastos, podría decir que la novela no es un encaje – tratándose de cosas paraguayas, también sería tentador hablar de ñandutí, a pesar de la cursilería exótica de la evocación – sino un cajón de sastre. Es triste constatar la verdad de lo que decía Borges (por ejemplo, en el cuento *Veinticinco de agosto, 1983*), esto es, que «todo escritor acaba por ser su menos inteligente discípulo.» Es posible que el autor haya querido precisamente terminar siendo la caricatura de sí mismo, por hastío o por un fuerte sentido de culpa. No queda espacio aquí, sin embargo, para discutir sobre ello. Ahora me quedo con el análisis más bien externo de *Contravida*, y destino para otra ocasión el intento de encontrar las razones oscuras de la conducta del más grande, a su pesar, escritor paraguayo.



## NOTE

Franco Meregalli

### *Sor Juana Inés de la Cruz e Antonio Vieira*

A proposito della *Carta atenagórica* di Sor Juana Inés sorge il sospetto che alcuni studiosi, tra cui Octavio Paz, forse troppo legati al testo e all'ambiente messicano, abbiano tralasciato di tener conto dei rapporti che stanno a monte di essa.

Juana Inés apparteneva fino dall'adolescenza (non cessò d'appartenervi nei decenni passati in convento) all'*entourage* dei viceré. Questi erano mandati da Filippo IV, poi da Marianna d'Austria, infine da Carlo II (o da chi per lui): cioè rappresentavano gli Asburgo. Antonio Vieira era stato, come portoghese e come sostenitore dei Braganza, un nemico della casa d'Asburgo. Alla fine, questa dovette riconoscere l'indipendenza del Portogallo: lo fece nel 1668, quando Juana Inés aveva almeno diciassette anni e lasciò la corte vicereale per entrare nel convento di San Gerolamo. A monte della questione trattata nella *Carta* stava la contrapposizione tra lei, sostenitrice del re di Spagna, e il di lui attivo ed efficace nemico Antonio Vieira. Immaginate cosa avrà detto alla sua damigella Juana, di Vieira, la viceregina marchesa di Mancera.

Attaccando Vieira, Sor Juana (che si dichiarava dalla parte di Sant'Agostino, di San Tommaso, di San Giovanni Crisostomo) attaccava non "un gesuita", ma un portoghese (gesuita) nemico del suo re, di colui che mandava in Messico i viceré (e le viceregine con cui Juana faceva spesso amicizia). Non sembra che tale attacco potesse veramente danneggiarla presso le autorità ecclesiastiche messicane. Del resto fu un alto prelato a pubblicare la *Carta atenagórica*, non sor Juana.

Vieira, personaggio importantissimo nella vita portoghese e brasiliana, e quindi, come accade, soggetto a disgrazie presso lo stesso potere portoghese, aveva un atteggiamento sociopolitico molto diverso da quello che Sor Juana mutuava dal suo ambiente. Sor Juana poteva rivendicare la dignità intellettuale ed anche la funzione di educatrice "della donna" (concretamente della donna di un certo rango, oltre che di una certa capacità), ma godeva della sua condizione privilegiata di creola. Nel convento di San Gerolamo si faceva servire da sorelle indigene, che appartenevano allo stesso ordine religioso, ma con uno *status* ben differente. (Forse ciò non sarebbe stato possibile nell'ordine delle Carmelitane Scalze, in cui era restata solo pochi mesi). Vieira difendeva in Brasile gli indigeni dalle prepotenze portoghesi e di creoli: già vi erano attivi i "bandeirantes". Sor Juana accettava la sua condizione; non penso che fosse crudele con le "sorelle" indigene. Ma presto giunse alla stessa capitale del vicereame la ribellione dei nativi affamati; seguì inevitabile la repressione violenta, e quindi la pestilenza. Dovette essere una

presa di coscienza tremenda per una persona così intelligente e così colta, ed anche così in buona fede. Chi sa se allora avrà pensato a Vieira, a quello più vero, non a quello delle sottili controversie teologiche?

Comunque Vieira, non la Decima Musa, rappresentava l'avvenire sociopolitico.

*Immagini del mondo coloniale nella cultura veneziana dei secoli XVI e XVII*

Accanto alle relazioni della conquista messicana fiorisce un tipo di letteratura in grado di descrivere ai lettori del vecchio continente le meraviglie incontrate dagli spagnoli nel regno di Moctezuma; tra esse Tenochtitlan, capitale degli aztechi la cui descrizione acquista particolare importanza. Si tratta, soprattutto, dell'*Isolario* di Benedetto Bordone e *Delle isole più famose del mondo* di Tommaso Porcacchi, opere che riguardano non solo la geografia delle isole maggiori, ma anche quella di parziali territori delle Indie occidentali.

Apparso nel 1534 per volontà degli editori Zoppino, l'*Isolario* scritto dall'intellettuale padovano, abile miniaturista, si compone di tre parti disomogenee nella dimensione: la prima, riguardante le isole atlantiche, consta di ventinove mappe, la seconda, la parte più estesa con quarantatre mappe, si riferisce alle isole mediterranee e la terza, con sole dieci mappe, concerne i mari orientali. Ciascuna isola è corredata da una legenda illustrativa basata su di uno schema fisso. Evidente è lo sforzo dell'autore nel dare validità scientifica alle discipline geografiche e alla propria opera, considerata un libro di topografia<sup>1</sup>.

Di particolare interesse risulta la descrizione di Tenochtitlan, per molti aspetti simile all'immagine di Venezia, comprese le difficoltà incontrate nell'iniziale edificazione della città, sita su alcune isole artificiali del lago di Texcoco. Per giungere in essa, infatti, "si trova una strada tutta di mattoni fatta, la quale è nel bel mezzo del lago fabbricata, per la quale, alla gran città di Temistitlan per sedici miglia si perviene, che nel mezzo di questo lago è posta"<sup>2</sup>. Persino le maree, hanno la stessa intensità di quelle veneziane: "[...] et non longi vi è un ponte di legno de passi dieci largo, e è posto a fine per il crescere e sciemar dell'acque, perché questa palude cresce e sciemma come le marine acque fanno, e anchora per defensione della città. Ce ne sono anchora di molti altri per esser la città come Venetia, posta in acqua"<sup>3</sup>. L'acqua in questione è quella dolce di un lago e quella salata di un secondo bacino, su cui è edificata la città. Leggiamo, infatti, "[...] con barche della detta città e ville si conducono gli'huomini, e il lago salso, cresce e scema come fa il mare e la città di Temistitlan siede nel lago salso"<sup>4</sup>.

La connotazione "veneziana" della capitale degli aztechi è un palese riconoscimento delle abilità tecniche degli ingegneri del luogo e costituisce un'implicita ammirazione per lo stile di vita più vicino agli europei, se si considerano le usanze degli indigeni della Española, di Giamaica, di Cuba e delle altre isole atlantiche. Non è una casualità che la città abbia "i portighi [...], la piazza [...] il palazzo dei dieci over dodici huomini [...] li quali fanno giudicio di tutte le cose che nella piazza intervengono"<sup>5</sup>. I nobili aztechi, inoltre, "nel loro vivere, il modo tengono che gli Spagnoli di Castiglia tengono"<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. M. DONATTINI, *Introduzione* a B. Bordone, *Isolario*, Modena, Edizioni Aldine, 1983 (riproduzione della seconda edizione, Venezia, 1534), p. 14.

<sup>2</sup> *Ivi*, f. 6v.

<sup>3</sup> *Ivi*.

<sup>4</sup> *Ivi*, f. VIIIr.

<sup>5</sup> *Ivi*.

<sup>6</sup> *Ivi*, f. VIIIv.

La struttura dell'opera – che attinge notizie dalla *Preceara narratione di Ferdinando Cortese* di Nicolò Liburnio<sup>7</sup> – è puramente descrittiva, in quanto l'autore elimina tutte le componenti narrative, pervenendo a una dimensione astratta, atemporale e pertanto irrealista. La capitale messicana, intatta e inviolata, si staglia in un paesaggio idilliaco, dove il re più potente di ogni altro al mondo, continua a vivere nelle sontuose residenze nonostante sia già storicamente deceduto quando il libro è dato alle stampe.

Uguale atteggiamento suscita la pubblicazione avvenuta nel 1576 per opera degli editori Simon Galignani e Girolamo Poro, *Dell'isole più famose del mondo* scritta dal toscano Tommaso Porcacchi. Il Nuovo Mondo, trattato nel terzo libro riguardante le Indie occidentali ed Orientali, è considerato dall'autore come un'isola, in quanto privo di connessione terrestre con l'Europa e con l'Asia<sup>8</sup>. Anche in quest'opera viene evidenziata la somiglianza di Tenochtitlan con Venezia, dovuta alle maree, alle strade lastricate, alle piazze per il mercato ... Più di qualsiasi commento è eloquente la seguente descrizione: “[...] la città e isola di Temistitlan Messico è nella provincia del Messico nella nuova Spagna, o Mondo nuovo: e tanto viene commentata per bella, bene ornata, e ricca da tutti gli Scrittori, che non senza meraviglia vediamo un'altra Vinetia nel mondo, fondata da Dio benedetto, piamente parlando; con la sua santissima mano: dove l'altre son fondate da gli huomini”<sup>9</sup>.

Con “altre” il Porcacchi intende Venezia e Amsterdam ponendo, al di là dell'analogia esteriore, le due capitali europee e la città azteca al medesimo livello. Non è così, in effetti, in quanto l'autore ha un concetto negativo – espresso più volte all'interno dell'opera – degli indigeni convinto della validità di molteplici stereotipi, come quello riguardante l'abbondanza d'oro che esce dalla terra “e a guisa di viti andarsi avviticchiando attorno agli alberi”<sup>10</sup>. Per tali ragioni, ma soprattutto per giustificare le descrizioni più incredibili, il Porcacchi cita frequentemente Pietro Martire e Gonzalo Fernández de Oviedo<sup>11</sup>.

Se Venezia manifesta certa ammirazione per la civiltà azteca, la pubblicistica filospagnola rimane insensibile dinanzi alle grandi opere e persevera nelle accuse di violenza, di sodomia e di antropofagia per giustificare moralmente la conquista territoriale e religiosa. Questo in definitiva il senso del messaggio di José de Acosta: gli europei si apprestino a conoscere gli *indios* senza pregiudizi e con rispettosa attenzione. Ciò significa che i lettori devono studiare il comportamento delle nuove genti e approfondire la propria conoscenza degli aspetti diversi del mondo indigeno, per il piacere intellettuale di entrare in contatto direttamente con l'identità di tali abitanti, tralasciando le apologie o le polemiche nei confronti delle potenze colonizzatrici. Negli ultimi anni del secolo XVI acquistano fama diffusa, anche nel territorio della Repubblica, i repertori iconografici illustranti le abitudini dei popoli mondiali; genere letterario questo che soddisfa le sollecitudini di Acosta e il gusto enciclopedico.

Tra i primi titoli figurano i *Diversarum nationum habitus* di Pietro Bertelli il quale presenta “Athabalippa rex”, ultimo re degli *incas*, con l'arco, le frecce e gli ornamenti

<sup>7</sup> N. LIBURNIO, *La preclara narratione di Ferdinando Cortese della nuova Hispagna del mare Oceano*, Venetia, Bernardino de Viano, 1524.

<sup>8</sup> I. PORCACCHI, *Dell'Isolle più famose del mondo*, Venetia, Simon Galignani et Girolamo Poro, 1576, p. 162.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>11</sup> *Ivi*, pp. 168-169.

piumati: immagine modellata sul tipo del guerriero antico, presente fin dalla seconda metà del secolo XVI; egli viene affiancato da una “nobilis femina in America”<sup>12</sup>, vestita con abiti sontuosi.

L'opera che senza dubbio ottiene maggiore successo di pubblico e diffusione su larga scala è *Habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo* (Venetia, Zenaro, 1590 libri 1-2) del pittore, incisore cadorino Cesare Vecellio. Nella prima edizione, Vecellio si dedica soprattutto al continente europeo, mentre nella seconda del 1598, include i costumi orientali e una sezione completa relativa al Perù, al Messico, alla Florida e alla Virginia, zone ancora sconosciute alla gran parte del pubblico. I disegni sono accompagnati da lunghi commenti in latino e in italiano nei quali l'autore, oltre a richiamare l'attenzione del lettore su particolari visibili nell'illustrazione, dà informazioni riguardanti lo stile di vita e le usanze degli americani. Si tratta di un'operazione interessante anche se a volte il Vecellio dà eccessivo spazio alla tradizione e agli stereotipi, in grado di rafforzare la supremazia europea sulle ulteriori parti del mondo. Per esempio, gli “huomini del Perù”, afferma l'autore “poi che sono venuti alla divotion di Spagna, hanno preso miglior modo di vivere, et, divenuti catholici, lasciati i loro idoli, adorano hora il vero Dio”<sup>13</sup>. Ad essi, inoltre, “gratissime li sono le camicie, se alcuna ve n'è donata da i Spagnuoli”<sup>14</sup>. I messicani, poi, sono per lo più ingenui, in quanto considerano “qualche specchio [...] come gioie portatili dalli Spagnuoli dall'Europa”<sup>15</sup>.

Per quanto concerne la religione, le sue affermazioni sono a volte contraddittorie e a volte confuse: descrivendo un nobile, egli evidenzia che tutti i messicani “adorano il sole e anco la luna, et li fanno sacrificio accioche gli ajutino”<sup>16</sup>, mentre nell'illustrazione successiva che tratta delle “donne di Messico”, rileva l'autore, che esse “ora ubbidiscono alla chiesa”<sup>17</sup>. Le popolazioni della Virginia, in cambio “hanno infiniti Dei, ma uno sopra tutti che tengono capo et rettore di tutte le cose. Credono l'immortalità dell'anima et che dopo la morte siino i buoni premiati, et i cattivi puniti”<sup>18</sup> e i loro sacerdoti “si esercitano nell'arte magica”<sup>19</sup>.

L'aspetto più importante dell'opera evidenzia che, a nord della sfera ispano-portoghese, esistono nuovi spazi sconosciuti e popolati da genti. Tuttavia i lettori veneziani continuano ad avere un'immagine dell'indio stereotipata, come figura nelle molteplici opere, pubblicate in città. Una presenza non del tutto captabile all'interno della cultura veneziana; lo testimonia la mancanza di maschere indigene, durante il carnevale.

Tuttavia, il ruolo svolto dal Nuovo Mondo non è del tutto irrilevante, in quanto la cultura del tempo presenta interessanti iconografie del concetto d'America. Una tra le decorazioni più diffuse che si trova frequentemente nel *póртего*, stanza di passaggio, situata al primo piano nelle case, è la riproduzione antropomorfa delle quattro parti del

<sup>12</sup> P. BERTELLI, *Diversarum nationum habitus*, I, Patavii, apud Alciatum alcia et Petrum Bertelium, 1589, tavv. 65-66.

<sup>13</sup> C. VECCELIO, *Costumes antiens et modernes. Habiti antichi et moderni di tutto il mondo. Di nuovo accresciuti di molte figure*, II, Paris, Tip. di Fermin Didot, 1859-60 (riproduzione dell'edizione pubblicata a Venezia nel 1598), II, fig. 494.

<sup>14</sup> *Ivi*, fig. 495.

<sup>15</sup> *Ivi*, fig. 499.

<sup>16</sup> *Ivi*, fig. 500.

<sup>17</sup> *Ivi*, fig. 501.

<sup>18</sup> *Ivi*, fig. 502.

<sup>19</sup> *Ivi*, fig. 511.

mondo, simile alle figure umane che rappresentano le quattro stagioni. Tale concezione quadripartita del mondo è visibile anche negli affreschi di molte ville venete di terra ferma in cui vi è, generalmente, una donna nuda, come gli altri abitanti, dotata di arco e di frecce, con il copricapo di piume tipico dei cacicchi, straiata in attesa della scoperta, con una passività priva di dignità e lontana da ogni presunta autonomia<sup>20</sup>. Nessuno ha mai descritto l'America secondo i canoni europei di civiltà presenti in Messico o in Perù. Solo con il pittore fiammingo Maerten de Vos, l'immagine del Nuovo Mondo acquista solenne dignità. Si tratta, però di un caso isolato, in quanto nell'ambiente veneziano manca assolutamente quello spirito antiasburgico, diffuso nelle Fiandre.

Al contrario il panorama letterario contemporaneo è pregno di stimoli polemici, dovuti alla pubblicazione delle opere del Las Casas, a cura di Ginammi. Bisogna considerare, però, la presentazione antropomorfa delle quattro parti del mondo come un'esigenza pratica ed estetica, di ornamento e di decorazione, soprattutto nelle ville di campagna, luogo di tranquillità e di rifugio dalle preoccupazioni cittadine.

Un'America trionfante come quella di Maerten de Vos o oppressa come quella denunciata dal Las Casas ha il difetto di indurre colui che la guarda a confrontarsi con problemi concretizzanti esattamente le inquietudini che il veneziano del tempo cerca di dimenticare, dirigendosi verso la pace della campagna: l'artista rifiuta di dare appigli allo spettatore per qualsiasi tipo di reazione all'ideologia dominante. Così, alla fine del secolo XVII, Venezia constata con indifferenza la caduta dell'ideale imperiale, delle accuse del Las Casas e della potenza economico-politico della Spagna: l'America dei primi conquistatori non esiste più, espropriata son solo degli dèi e dei governanti, ma dell'intero universo di valori tradizionali.

<sup>20</sup> Cfr. F. AMBROSINI, *Rappresentazioni allegoriche dell'America nel Veneto del Cinque e Seicento*, Venezia-Wien, Irsa-Licosa, 1980.

Patrizia Spinato

*Fantasmî di altri mondi: Arturo Uslar Pietri in Italia*

In un panorama editoriale caratterizzato da scelte sovente non corrispondenti all'effettivo valore dell'opera se non addirittura dell'autore tradotto e commercializzato, emergono con sempre maggior frequenza case editrici poco conosciute ma estremamente attente ai fenomeni poetici e narrativi d'oltreoceano.

Nel caso dell'America Latina, infatti, in seguito al «boom» letterario, risulta spesso difficile reperire i lavori dei numerosi esclusi dal suddetto: è pertanto scontato l'aggiornamento bibliografico di autori quali Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa o anche della più recente Isabel Allende, mentre è pressoché inane attendere ristampe di Miguel Ángel Asturias o di Mario Benedetti. Fortunatamente, in questi ultimi anni, i cultori della letteratura ispano-americana hanno cominciato a godere dell'appoggio di una serie di editori emergenti, le cui oculute scelte editoriali non appaiono dettate se non da un effettivo interesse per determinati autori ed opere, spesso del tutto sconosciuti al pubblico europeo. Oltre alla riscoperta dei colossi della letteratura del Novecento, vengono selezionati nomi nuovi dell'America ispanofona, proposti in volumi monografici o antologici che, seppur tradotti in modo non sempre ineccepibile e magari poco attenti all'originale, consentono un'effettiva apertura prospettica su un continente culturalmente ancora tutto da scoprire.

Mi propongo in questa sede di evidenziare l'attività editoriale della Massimiliano Boni di Bologna, che da oltre quindici anni dà spazio alla produzione saggistica e poetica di Arturo Uslar Pietri, pietra miliare della cultura venezuelana ma decisamente poco noto in Italia (le uniche traduzioni di cui sono a conoscenza sono quelle de «La casa bianca», nel *Carosello di narratori Ispano-Americani* del 1959, di Tentori Montalto tra i *Narratori ispanoamericani del Novecento*, del 1960, e nel volume *Latino americana, 75 narratori*, del 1973, del racconto «Il cervo»).

La prima iniziativa della casa editrice consiste nel pubblicare, nel 1980, una raccolta di saggi di Arnold Joseph Toynbee, *Leconomia dell'emisfero occidentale*, preceduta da una prefazione inedita di Uslar Pietri, esclusiva per l'edizione italiana. L'approccio al testo è decisamente critico: il venezuelano inquadra brevemente, dal punto di vista storico e politico, le iniziative sorte per impulso dell'*Alleanza per il Progresso*, fondata nell'agosto del 1961 dagli Stati Uniti per finanziare i programmi di sviluppo e realizzare la «rivoluzione pacifica» in Sudamerica. Con sguardo disincantato, Uslar Pietri considera la reboante superficialità con cui le istituzioni del ricco nord si adoperano per dare rilievo ed autorità alle varie iniziative: la fondazione Weatherhead, per esempio, organizza in Porto Rico un simposio su un'economia dell'emisfero occidentale non meglio determinata, ed invita l'illustre Toynbee ad inaugurare i lavori. L'inglese, in un certo senso simbolo del movimento, ha una marginale conoscenza del mondo spagnolo e ispano-americano, e si limita ad applicare meccanicamente le categorie della storia universale da lui postulate sulla base della situazione europea e mediorientale, alla realtà dello spazio geografico in esame: i risultati, naturalmente, sono estremamente parziali e discutibili, per la scarsa attenzione attribuita alla cultura locale, soprattutto alla luce degli avvenimenti storico-politici di questi ultimi trentacinque anni. La giustizia socio-spaziale, in sintesi, non è realizzabile con la pedissequa applicazione di schemi generali, aprioristici, sebbene positivamente sperimentati ad altre latitudini.

A distanza di un anno, nel 1981, esce *Il romanzo e la storia* «volumetto à due mani» firmato da Arturo Uslar Pietri e Massimiliano Boni: quest'ultimo, nella nota informativa

d'introduzione alla miscellanea, racconta che, in seguito alla lettura di *Fantasma de dos mundos* (1979), rimane talmente colpito dal rifiuto del venezuelano delle norme e delle ricette dei generi letterari, e di conseguenza anche della definizione di romanzo storico, da essere indotto a tradurre in italiano il saggio in oggetto. Uslar Pietri infatti, «un po' come il Manzoni», pur coltivando con notevoli risultati la narrazione storica, ne nega l'esistenza specifica in virtù delle difficoltà di definire il genere: inoltre, giacché ogni atto letterario è per sua natura temporale e congela un momento dell'accadere, tutti i romanzi sono storici a parte quelli convenzionalmente definiti come tali, in quanto fittizi ed artificiosi. A seguito delle tesi uslariane, espone nello scritto «La storia nel romanzo», il Boni inserisce un «Breve intermezzo», costituito da due lettere del 1980: nella prima, che l'editore bolognese indirizza allo scrittore carachegno/di Caracas, egli espone brevemente i criteri in base ai quali il romanzo storico avrebbe ragione di esistere, mentre nella seconda ottiene da Uslar Pietri il permesso di tradurre il saggio di cui sopra. A questo punto Massimiliano Boni coglie l'occasione per pubblicare la sua «postilla»: «Arturo Uslar Pietri e il romanzo storico (Il romanzo nella storia)», in cui riprende con maggior agio le opinioni già esposte nel carteggio, con richiami a Luckacs, Wellek, Warren, Bocelli e Genette, mentre taccia Daix come scontato e Steiner come esagerato. Tenendo conto delle più sagge prese di posizione di Uslar Pietri nel passato, Boni attribuisce le nuove riflessioni ad una frettolosa adesione all'ormai diffusa moda della negazione dei generi letterari. Il confronto prosegue con una doppia appendice: nella prima viene tradotta la prefazione del venezuelano alle sue «Opere scelte», del 1953, in cui è appunto contenuta la sua adesione di partenza alla legittimità dei generi, strumenti indispensabili per avvicinarsi, con le relative modalità, alla conoscenza ed alla rappresentazione dell'umanità. La seconda appendice è costituita da una «notarella o capriccio» degli anni giovanili dell'editore, dedicata a «Francesco De Sanctis, Alessandro Manzoni e il romanzo storico» in cui si cominciano ad esaminare i problemi dei due specifici approcci negativi al tema della codificazione e della normativa della categoria teorica.

Ultimo, in ordine di tempo, è l'«Omaggio a... Arturo Uslar Pietri», sul numero del giugno 1995 della rivista *Libri nuovi e usati*: la rubrica, motivata da nobili intenzioni, è infatti dedicata «a scrittori, a scienziati di ieri e di oggi, con particolare riguardo a quelli che ci sembrano alquanto dimenticati o, per lo meno, che non abbiano quel nome che meriterebbero». Ad un breve profilo biobibliografico dell'autore in oggetto, più sotto completato da una bibliografia essenziale con maggiori dettagli tecnici, segue una serie di traduzioni che per Massimiliano Boni, evidentemente, rappresenta un esaustivo campione della produzione saggistica e poetica del venezuelano. Le tre liriche («Una tumba en Palermo», «La cárcel» e «La lagartija de Delos») sono tratte dalle raccolte *Manoa* e *El hombre que voy siendo*, mentre varia è la provenienza dei saggi. Molteplici le tematiche: dai problemi d'identità del Nuovo Mondo, a partire dall'usurpazione della denominazione «America» da parte degli Stati anglosassoni («L'invenzione del Venezuela», «L'altra America»), al significato corretto da attribuire al termine «scoperta» («Chi ha scoperto l'America?»). Viene in seguito riproposta la prefazione al volume del Toynbee, per finire il florilegio con il racconto della seconda visita del Boni ad Uslar Pietri, a Caracas, nel 1990: è un rapido scambio di pareri ed impressioni, viziato dalla forma indiretta, ma utile a delineare il profilo di una personalità che ha caratterizzato tutto il Novecento culturale venezuelano.

La «Visita ad Uslar Pietri» rappresenta un valido campione dell'impostazione editoriale della Massimiliano Boni, che con chiarezza e semplicità propone al proprio pubblico una rosa di nominativi di spicco, per quanto lasciati in disparte dai grandi circuiti. I testi pubblicati, inoltre, non sono mai scelti tra i più facili ed accomodanti: si preferisce il taglio contro corrente, a volte addirittura distruttivo, anche ad introduzione di un intero volume, che rischia pertanto di perdere credibilità agli occhi del lettore poco curioso. Vengo-

no in tal modo profondamente stimolati l'emozione e lo spirito critico quiescente di tanta parte del pubblico, che si trova così nella condizione di dover riflettere sulle diverse prese di posizione dei mittenti del messaggio letterario e di dover ampliare quegli orizzonti che i principali mezzi di comunicazione di massa vorrebbero già determinati.



## RECENSIONI

*Hispania. A journal devoted to the teaching of Spanish and Portuguese*, vol. 78, n. 1, March 1955, n. 2, May 1995, pp. 445.

Dal 1917 esce *Hispania*, pubblicata dalla American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, e dal 1971 la riceviamo a Venezia; ma devo confessare che molto raramente ha attirato la mia attenzione, benché sia stato, prima e dopo il 1971, professore visitante di "Spanish" in "America". Ora ho preso in mano i due ultimi numeri ricevuti, per farmi un'idea attualizzata e della AATSP e dell'insegnamento di Spagnolo e Portoghese in "America", cioè negli Stati Uniti.

Il *Journal* è suddiviso in tre sezioni: "Articles on Language and Literature", "Departments", "Hispania Features". La prima sezione è composta da articoli e da recensioni. Gli articoli compresi nei due numeri che esamino sono dieci, e si occupano di Antonio Gala, José Donoso, Quevedo, Machado de Assis, Salinas, Lope de Vega, Octavio Paz, Concha Espina, Maria de Zayas e di *The contemporary Hispanic Novel: Is there a Canon?*. Già da quest'elenco è possibile dedurre qualcosa a proposito dell'insegnamento di spagnolo e portoghese negli Stati Uniti: su dieci articoli solo uno riguarda un autore che scrive in portoghese. Sei riguardano scrittori di questo secolo; tre autori del cosiddetto "siglo de oro" spagnolo. Dei dieci autori degli articoli nove sono donne. Particolarmente indicativo è lo scritto sull'"eventuale canone" del romanzo ispanico contemporaneo. Si tratta di un'inchiesta (non sono riuscito a stabilire in che preciso periodo fatta; ho avuto l'impressione che risalga a un tempo non immediato, cosa che spiegherebbe la modesta presenza di Isabel Allende) riguardante "58 leading Ph.D. – granting Spanish faculties in the United States". Risulta che il romanzo spagnolo più presente è *Tiempo de silencio*, il romanziere più presente è Cela; che il romanzo ispanoamericano più presente è García Márquez. Mi ha sorpreso il fatto che Sender risulti al decimo posto tra i romanziere spagnoli. Bisogna comunque rilevare che si tratta degli autori e delle opere suggeriti dalle facoltà, non degli autori e delle opere preferiti dal pubblico in generale.

Delle recensioni pubblicate nei due numeri ventiquattro riguardano la storia e la letteratura peninsulare (spagnola; nessuna portoghese); ventisei le latino americane (di lingua spagnola 25, di lingua portoghese 1); undici "Linguistic and Pedagogy" (una sola si riferisce al portoghese); infine si occupano di "new fiction" undici recensioni (tutte di testi in lingua spagnola). È da rilevare che delle ventiquattro recensioni riguardanti la

penisola più della metà si riferisce alla Spagna anteriore a Bolívar. In ultima istanza tutto ciò dimostra l'autenticità e insieme il condizionamento storico-geografico dell'ispanismo statunitense. Lo spagnolo è la lingua straniera più presente nel territorio statunitense, anzi in qualche caso non è nemmeno da considerare una lingua straniera. Il passato spagnolo è parte del passato statunitense. Lo spagnolo si parla come lingua ufficiale nei Caraibi e nel Messico. Invece il portoghese si parla in territori lontani. La Spagna fa parte dell'Europa e c'è un ispanismo nel resto d'Europa; ma questo ispanismo si esprime in altre lingue, ed è, si può dire, ignorato negli Stati Uniti. L'ispanista nordamericano è rigorosamente limitato dal suo bilinguismo. Se si pubblica in francese un libro importante sul mondo ispanoparlante lo ignora.

Che si dedichi un'apposita sezione alla linguistica e alla pedagogia è segno di un'accentuata preoccupazione professionale riguardante l'efficacia dell'insegnamento linguistico. Mi sembra questo un punto di forza decisivo dell'ispanismo americano nei confronti del nostro più tradizionale, che si occupa piuttosto del passato letterario, sia pure in senso lato, che dei problemi dell'insegnamento linguistico.

Nel 1993 furono discusse negli S. U. 161 dissertazioni per il ph.D, contro 134 nel 1986; dovute a 105 donne e a 56 uomini, contro le 92 di donne e 42 di uomini nel 1986. In questo periodo si è dunque attenuata la prevalenza numerica delle donne sugli uomini, cosa che non mi pare di notare in Italia. Nel 1993 risultano in preparazione 305 tesi, di cui 188 a carico di donne e 117 di uomini: anche in questo caso si attenua la prevalenza femminile (era del 67% contro 33% nel 1986, è ora del 62% contro 38%).

Delle dissertazioni completate nel 1994 poche non riguardano la lingua spagnola: sei solo o anche la letteratura brasiliana, una la catalana, nove la portoghese. Non molte meno si riferiscono alla letteratura spagnola che all'ispanoamericana. Una trentina si occupa di linguistica, spesso in riferimento esclusivo allo spagnolo, mai in riferimento esclusivo al portoghese.

Nel 1992, in occasione del centenario colombino, *Hispania* pubblicò un numero straordinario, sussidiato anche dal Ministero della cultura spagnolo ed aperto a scrittori non membri della AATSP. Vi si leggono scritti sul "Descubrimiento", come è naturale; ma anche uno sui Catalani in America (di Pedro Grases, Caracas) e quattro riguardanti la letteratura brasiliana. Uno di questi, di S.W. Foster, tratta di *Spanish American and Brazilian Literature: A History of Disconsonance*. Si direbbe una presa di coscienza, come è uno scritto su *Brazilian Literature Studies in the United States* (pp. 1000-1005), in cui comunque si ricorda che il numero di *Hispania* del settembre 1991 è dedicato interamente al portoghese.

Franco Meregalli

PIETRO LUIGI QUARTA, *Aspectos políticos, económicos y sociales de España y América (1469-1621)*, Roma, CISU, 1995, vol. I (XII+304), vol. II (X+200).

La intensa y escrupulosa investigación y labor de consulta llevadas a cabo para la realización de esta obra, articulada en dos volúmenes, hacen de ella un manual de consulta necesario, dado que propicia y posibilita con gran claridad y rigor el acceso a un

conocimiento profundo de los avatares que configuran un período crucial en la historia de España. Años importantes tanto por sí mismos y por sus derivaciones inmediatas en España, América y en el ámbito europeo, como porque en ellos se gestan muchas de las líneas que caracterizarán la sociedad española posterior.

En el primer volumen, estructurado en dos amplios capítulos (1. El reinado de los Reyes Católicos, 2. La hegemonía española en tiempos de Carlos I, Felipe II y Felipe III), el autor pasa revista con gran objetividad, que no asepsia, como él mismo afirma, a los eventos políticos, económicos y sociales que se producen en tal período, sorteando mitos y prejuicios que durante siglos han condicionado en cierta manera la visión de la evolución y desarrollo de un pueblo. Son muchas las obras que se han escrito sobre el tema. Ésta se integraría entre aquellas de visión más abierta, en las que el espíritu crítico hace posible un estudio más justo de las realidades.

El segundo volumen no es una continuación lineal del primero, que constituye la monografía propiamente dicha, sino un excelente complemento a éste. Los cuatro apéndices de que consta están estructurados de la siguiente manera: los dos primeros (1. Casa de Trastámara y Casa de Austria, 2. Virreinos y Gobernaciones) nos ofrecen una útil guía cronológica. El tercero, constituido por textos y documentos reales, es de inestimable valor, pues ofrece al lector la posibilidad de crearse una opinión personal partiendo de las fuentes directas. Destaca también, por su riqueza, el último apéndice, dedicado a la bibliografía, que con más de mil títulos hará las delicias del estudioso.

Nos encontramos, por lo tanto, ante una obra completa en todas sus partes, dirigida sea a un público especializado, investigadores y estudiosos de la historia, sea a un público más amplio formado por estudiantes y por todas aquellas personas que desean conocer a fondo un período decisivo de la historia de España.

Pilar Hernández Mercedes

CARLOS GARCÍA GUAL, *El zorro y el cuervo*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 138.

È la vicenda secolare di una fiaba famosissima attraverso dieci testimoni di grande autorità: tre antichi, Esopo, Fedro, Babrio, tre medievali, il *Roman de Renard*, Juan Manuel, l'Arcipreste de Hita, quattro moderni, La Fontaine, Samaniego, Lessing (e il suo traduttore Hartzenbusch), R.J. Crespo. Ai dieci testi, tipologicamente classificati secondo due procedimenti, quello della variazione e quello della deviazione, l'autore aggiunge, ammiccando al lettore, due esempi un po' anomali di parodia con intenti politico-satirici: la versione scritta di F. Grillparzer (col povero corvo che perde il suo cibo per gridare "libertà") e quella orale d'un'amarissima barzelletta russo-sovietica.

Carlos García Gual, grecista e comparatista, ama produrre saggi agili che si fanno leggere a differenti livelli e da lettori diversamente orientati; pubblica spesso nella collezione del "Libro de bolsillo" della Alianza, e il tono dei suoi scritti vuole essere quello divulgativo; ma la bibliografia è sempre aggiornatissima e ben selezionata, il taglio rigorosamente scientifico sia nella scelta degli strumenti teorici che nella precisione del percorso filologico. Così insieme ad una informazione che mira all'essenziale anche questo libro, peraltro di piacevolissima lettura, può suggerire a chi si è già occupato dell'argo-

mento non poche idee. Quelle che sono venute a me sono dunque solo una piccola parte di un consistente potenziale.

Partirò dai problemi relativi allo schema argomentativo della favola. Nella introduzione e nel primo capitolo, prendendo le mosse dal modello narrativo tripartito proposto da M. Nørgaard (situazione iniziale, messa in atto attraverso una libera scelta, risultato o valutazione del comportamento del personaggio), García Gual definisce due caratteristiche fondamentali nello sviluppo del genere favolistico (e forse del racconto breve): un procedere argomentativo che può riportarsi alle forme del sillogismo ipotetico, e insieme un proposito, ben chiaro anche prima di La Fontaine, di *égayer la fable*, di render la favola gioiosa, capace cioè di produrre gioia, d'essere recepita con un sorriso.

Proprio perché arcinota la favola animale parrebbe esclusa dai processi del lavoro arguto; basta però seguirne lo sviluppo in diacronia per renderci conto che, sin da Esopo (o meglio dalla raccolta *Augustana* e dalla redazione anonima a noi pervenuta del II s. d. C.), essa gioca con furbizia sul risparmio di energia del *déjà vu*: ogni volta essa si presenta con le sue marche risapute, offrendo un percorso che pare solo formalmente aperto alle ipotesi e alle opzioni, ogni volta noi ci disponiamo a sentire la medesima storia e ci chiediamo tutt'al più se essa sarà raccontata meglio delle volte precedenti. In termini freudiani, non crediamo possibile se non un piacere che derivi dallo spirito di parola: quasi ogni volta la fiaba riesce invece a enucleare un senso nuovo: non proprio un doppio senso, ma senza dubbio un diverso caso di "impiego del medesimo materiale" discorsivo. Gioca tra la *condensazione* della parola (in ciò consiste probabilmente la sua proclamata *brevitas*) e lo *spostamento* concettuale dell'arguzia di pensiero. Ma c'è di più: essa fa direttamente appello alla esperienza narrativa (e perciò letteraria) della nostra infanzia e si presenta pertanto con i tratti di uno spirito innocente e inoffensivo, ci predispone a un piacere astratto, qualcuno direbbe "puramente letterario", giocato cioè sulle forme, sull'apparenza: ma proprio l'appello ai desideri più profondi dell'infanzia, a un luogo dove vige la regola del minimo dispendio energetico, scatena il meccanismo liberatorio al più esiguo spostamento di pensiero: che, detto tra noi, avviene tra il cinico e lo scettico, e grazie alla tradizione della fiaba, nell'accezione piuttosto storica e filosofica di questi due aggettivi, che non in quella proposta da Freud nella classificazione delle forme del *Witz*.

Se seguiamo il percorso della fiaba studiata da García Gual, l'efficacia di questi procedimenti si evidenzia su un doppio versante: anzitutto quello dello sviluppo di alcune forme brevi o "semplici", nel senso proposto da Jolles, ora verso forme più complesse e "romanzate" (si veda il bellissimo incontro tra esseri umani e animali parlanti dell'ampio episodio del *Roman de Renard*), ora verso forme brevi destinate al maggiore successo, come la novella (già predisposta nell'elegantissima e arguta versione del *Libro de Buen Amor*). Imprescindibile è però anche l'altro versante, quello percorso dalle istanze pragmatiche dell'originaria fruizione orale della fiaba e dell'*exemplum* nel contesto di un patto di lettura ideologicamente definito e dunque d'un contratto letterario efficace e trasgressivo. Infatti, a ben considerare le dieci versioni e le loro varianti, la lode ingannevole dell'astuta volpe mira a blandire due tipi d'ambizione distinta: una più estetica e artistica – il corvo non solo si vorrebbe bello, ma anche, come il poeta, buon cantore – e una sociale e politica. Già in Esopo la volpe fa balenare al corvo la possibilità di un trionfo regale ("Se tu avessi la voce saresti il re degli uccelli"), salvo a rovesciare la sua stessa adulazione in beffa una volta afferrata la preda ("se oltre alla voce tu avessi senno,

non ti mancherebbe nulla per essere re”); la vena cinica, e diatribica, è qui evidente nella parodia del linguaggio stoico (“solo il sapiente è re”), a cui peraltro predispone proprio la struttura del sillogismo ipotetico, introdotto e praticato dagli Stoici.

A partire da La Fontaine si sa che le due istanze si intrecciano, in un *bouclage*, per usare il termine proposto da Dominique Maingueneau, in cui il poeta, implicato in un rapporto ambiguo con il sovrano e la corte, si rispecchia ambigualmente nella sua favola: operazione a cui non sarà estranea la condanna della favola pronunciata non solo da Rousseau, ma dall'intero secolo dei Lumi. Con alcune felici eccezioni, tuttavia: intervento di sintesi letteraria e insieme di sorridente pedagogia morale la favola di Samaniego propone nel ritmo veloce dei suoi ottosillabi una visione del mondo già separata dalla visione centralizzata del grande secolo francese. Nella società voluta dai nobili illuminati del País Vasco, nei loro programmi sociali ed educativi, non vi è spazio per la vana adulazione; e tuttavia una ideologia di più equa ripartizione delle risorse produttive ed economiche, che esalta la libera iniziativa, può comportare i suoi rischi, se le classi ricche e emergenti sognano solo di sostituirsi alle vecchie classi nobiliari e di perpetrarne i modelli di vita. Il corvo, “bien ufano y contento”, solo perché possiede il suo formaggio, non dubita di dover già meritare onori aristocratici (addirittura regali) e “el muy astuto Zorro” ben lo sa quando pronuncia le parole fatali, “juro a la diosa Ceres / siendo testigo el cielo, / que tú serás el fénix/ de sus vastos imperios”, passando dall'Ud. dovuto ai nobili al più alto “tu” dovuto al sovrano. La parodia del linguaggio mitologico caro alla vecchia società aristocratica che la nuova aristocrazia illuminata rifiuta, in nome di una roussoviana semplicità, si sposa qui con la satira di una borghesia (“el señor Cuervo”) che, qualora volesse agire da sola, mancherebbe degli strumenti culturali necessari per operare una vera trasformazione.

E però, se è vero che la volpe è vittoriosa non per una volgare adulazione, ma soprattutto perché sprigiona un messaggio a favore del valore creativo e liberatorio della menzogna letteraria, il razionalismo settecentesco getta un'ombra di dubbio proprio sulla liceità di questo comportamento. Parallelamente anche la pesante ipoteca che il puritanesimo riformato aveva posto indistintamente sopra ogni tipo di menzogna, segnava la fine della bella favola scherzosa (e ne abbiamo un esempio nella versione formalmente elegante, ma ideologicamente greve e priva di sorrisi di Lessing). Essa si aprirà una nuova strada solo attraverso la parodia moderna, amore e rimpianto per “uno spirito poetico che non si ritiene più possibile” (Thomas Mann).

Paola Mildonian

*Atti delle Giornate cervantine*: Venezia 1991, Padova 1992, Venezia 1993, a cura di C. Romero, D. Pini Moro, A. Cancellier, Padova, Unipress, 1995, pp. 135.

Nel 1992 si pubblicarono gli Atti della prima Giornata Cervantina, tenutasi a Padova nel maggio 1990, col titolo *Don Chisciotte a Padova*. Il volume era caratterizzato dal riferimento a un ciclo pittorico padovano riguardante Don Chisciotte ed ancor più da un'amplissima (pp. 149-270) bibliografia su Cervantes in Italia, a cura di Donatella Pini e Giacomo Moro, che non può essere ignorata da chi intenda fare la storia della presenza

di Cervantes nella letteratura, anzi nella cultura italiana in generale, incluso il teatro musicale.

Ora appaiono gli *Atti* delle successive giornate cervantine: Venezia 1991, Padova 1992, Venezia 1993; ma i curatori alludono a fortunate vicende che hanno reso tardiva e parziale la pubblicazione. Qui non appaiono suggestive aperture interdisciplinari; ma dei dieci scritti cinque sono di autori italiani e cinque di autori stranieri, sicché il volume documenta una maggiore apertura internazionale. La raccolta è così limitata che non è legittimo dedurre conclusioni circa le tendenze generali degli studi cervantini; comunque ho rilevato, perché è in contrasto con le mie preferenze, l'assenza di riferimenti biografici. Non ricordo una sola citazione di Astrana Marín, né la presenza della seconda epoca di Américo Castro, eccessiva nella sua polemicità, ma a mio modo di vedere non ignorabile nella sua problematica, direi tanto più in riferimento a Cervantes. Formalismi e strutturalismi funzionano, come metodi di ricerca, più in determinati casi e meno in altri. Poco funzionano a proposito del *Chisciotte*, che a mio modo di vedere deve essere esaminato particolarmente da un'angolazione esistenziale. Il *Chisciotte* è più una avventura dello scrivere che una struttura. Se non si sente la vita come illusione e *desengaño*, come sogno e successiva ironia non si giunge, credo, a questo Cervantes più profondo. Più strutturate sono altre opere di Cervantes, che comunque sono pure collocabili anzi da collocare nel contesto vitale.

Essendomi occupato, in un breve scritto pubblicato precisamente in questi Atti, di *Cervantes in Calderón*, ho letto con particolare interesse *Las dos Rosauras* di Aurora Egido. Questa non afferma senz'altro una derivazione della Rosaura di *La vida es sueño* dalla Rosaura del libro quarto di *La Galatea*; ma ritiene "no inverosímil" il rapporto. "El perfil de la arriesgada pastora cervantina tiene en sus trazos muchos rasgos de esa Rosaura calderoniana". In effetti, è immaginabile che il giovane Calderón abbia letto *La Galatea*, citata molto intenzionalmente nel sesto capitolo del primo *Chisciotte*.

Tra le altre comunicazioni hanno attirato la mia particolare attenzione le due riguardanti il *Persiles*. Una è di Mariarosa Scaramuzza Vidoni: è la sola delle dieci letta nella seconda Giornata, nel maggio 1991. Redatta nell'imminenza del Cinquecentesimo della Scoperta, essa è in effetti collocabile nell'ondata di studi occasionati dalla circostanza, coi riferimenti all'utopismo e al vagheggiamento del buon selvaggio, più o meno "naturaliter" cristiano. La Scaramuzza Vidoni è incline a pensare "che l'intenzione fondamentale di Cervantes" "non stia nell'esaltazione di una religiosità controriformistica", ma piuttosto di una religione "avulsa da riti e strutture istituzionali". La Roma a cui giungono i pellegrini del nord non risulta esemplare nella vita quotidiana ed è "proprio l'aspetto gerarchico-cerimoniale della Chiesa romana ad essere lasciato da parte".

Il punto di vista del nostro rimpianto amico Maurice Molho, autore del secondo scritto, è naturalmente diverso (oltre tutto, egli era di radici ebraiche); ma è abbastanza analogo. Anche per lui la fede di Antonia e di Ricla è cattolica, ma "contrasta con la de los técnicos de la fe". Il libro "describe ese vacío frustrante que ahora asume la fe católica contenida en los límites de su ortodoxia". Insomma, il *Persiles* lascia in Molho come nella Scaramuzza una parziale impressione di vuoto. Simile impressione lascia anche in me. Visto dalla mia angolazione, che chiamerò esistenziale, o più semplicemente biografica, il *Persiles* appare come l'opera di uno scrittore che lo è ormai di professione, e quindi pensa al successo pratico, come del resto aveva già fatto quando aveva concepito

to *La Galatea*, anche se ormai le sue aspirazioni si riferiscono più alla sussistenza che al successo nell'avvenire. Naturalmente occorre un'opportuna dose di conformismo.

In realtà, non troviamo nel *Persiles* la profondità dell'esperienza esistenziale e l'ironia che troviamo nel *Chisciotte* e in altre opere, direi particolarmente in alcune opere teatrali. Tuttavia il teatro, negli Atti di cui riferisco, è assente: accade spesso negli studi cervantini.

Franco Meregalli

CARMEN FERNÁNDEZ DAZA ALVAREZ, *El primer conde de la Roca*, Junta de Extremadura, Badajoz, 1995, pp. 691

L'autrice dichiara che questa sua ponderosa ricerca sulla totalità della vita e opere di J.A. de Vera, I° conte de la Roca, ebbe origine dal proposito iniziale rivolto allo studio del *Centón Epistolario*, dall'analisi delle lettere contenute in questo libro che – secondo lei – era stato concepito dal suo autore come una unità chiusa, la quale rivendicava il valore letterario del genere, in quanto si adeguava ai canoni della epistola fittizia, nata per la stampa.

Già i primi passi di questa analisi su quel testo epistolare, recante il nome del baccelliere di Ciudad Real come autore, condussero la studiosa alla figura scarsamente conosciuta di J.A. de Vera per spiegare tanti enigmi di quell'opera complessa.

Oggi, sul punto di concludere l'edizione stessa del *Centón*, la Fernández pubblica questo suo lavoro come prologo che dia garanzia della certezza nei riguardi dello stesso Vera come autore di quell'opera.

Gli studi precedenti sul *Centón*, iniziati già nel secolo XVII, e qui puntualmente riferiti e discussi, erano basati, continua la Fernández, sulla ricerca di orme storiche, tipografiche, genealogiche, allo scopo che dessero la prova della falsità del nome che si sospettava già allora apocrifo, cioè quello del baccelliere suddetto, che si qualificava medico di Juan II; nessuno di quegli studi, in realtà, capì e tanto meno interpretò giustamente il *Centón* come opera che la Fernández per la prima volta giudica ora essere squisitamente letteraria, concepita dentro i canoni della letteratura, con il messaggio della parola nata per sopravvivere attraverso il tempo.

Per questo motivo la Fernández intraprese il suo lavoro con l'analisi interna del *Centón*: smembrando il rompicapo delle sue coordinate, guidata dal filo dell'ironia che invece le univa e dall'intromissione di persone che non erano comparse nella *Crónica di Juan II* (nella versione di Galíndez de Carvajal) giunse al nome di J.A. de Vera che, del resto, era già sospettato come autore di quella falsificazione letteraria.

Per avere la prova sicura, bisognava, però, aver compreso l'opera; ma per comprenderla bisognava farlo attraverso la vita dell'autore sospettato, attraverso la conoscenza esterna dell'attività di un essere che sempre più prendeva consistenza nella funzione di autore, attività di un essere che visse dentro una precisa cronologia e con concrete limitazioni; la complessità del *Centón* – continua la studiosa – non dipendeva da un elemento isolato, ma doveva dipendere da tutto un processo di vita e di scritti anteriori al *Centón* stesso.

Personalmente dubito che il lettore di questa recensione si possa fare una idea (finché non lo prenda in mano e non passi alla lettura diretta) dell'enorme lavoro compiuto da questa giovane e valorosa ispanista: le circa 700 pagine che la compongono, di grande formato, dedicano metà di esse – se non più – alle note che citano sia documenti d'archivio, molti dei quali inediti, sia pubblicazioni antiche e moderne, aggiornatissime, compresi opuscoli che, magari indirettamente abbiano a che fare con il suo tema.

Già avevamo avuto occasione di segnalare, con recensione della sottoscritta (pubblicata in *Rassegna Iberistica*, 52, pp. 62-64), una precedente biografia di J.A. de Vera, pubblicata dalla Fernández.

Si trattava di una biografia che ora risulta riassuntiva rispetto a questa; già allora mettevamo in rilievo i meriti di questa giovane studiosa che (fra l'altro, insegna all'Università), nel darci tante notizie di prima mano, frutto di attenta e paziente ricerca archivistica. Lamentavamo, invece, il fatto che un capitolo, almeno, non fosse riservato al *Centón*, ma che i riferimenti a quell'opera fossero dispersi qua e là lungo la ricostruzione di quella vita.

Qui, in questo nuovo studio, si dà l'opportuno rilievo a quella raccolta epistolare e ciò è fatto nell'ultimo denso capitolo che raccoglie i dati precedentemente disseminati, i quali servono di contrappunto a quell'analisi; questa confronta i vari elementi esterni con gli interni dell'opera stessa, va dal "fuori" al "dentro" e dal "dentro" al "fuori", in continuo soppesare, valutare, mettere in relazione reciprocamente vita e letteratura.

Il lavoro che ora recensiamo comprende – come dicevamo – la ricostruzione biografica del Vera che si basa fundamentalmente sulla pubblicazione precedente, dalla quale non si discosta se non per ampliarla con maggiori dettagli; contiene poi, nella seconda parte, l'analisi critica delle opere dell'autore in questione. L'analisi è valida per se stessa perché finalmente fa emergere nella giusta luce questo personaggio del Secolo d'Oro; di lui sono illustrati i vari aspetti del poeta lirico, che raccolse i temi letterari tipici della scuola sivigliana, ma che valorizzò anche la lingua poetica di un Medio Evo carico di tinte mitiche, quello che porterà il Vera successivamente verso il mondo dell'epica e di buona parte della sua produzione storiografica: ci riferiamo alla parte vicina alle cronache dei re di Castiglia, che sarà punto di partenza della sua ispirazione per il *Centón*.

Come poeta epico, che tradusse in *redondillas* le ottave in endecasillabi della *Gerusalemme* tassiana e le "amplificò" anche per introdurre materia nuova, la Fernández si richiama alle stesse dichiarazioni del Vera sul valore eroico del metro spagnolo che seguiva il filo di una polemica che ci riporta a Castillejo (come del resto aveva osservato la sottoscritta nel suo studio su questo poema – cfr. da *Da Castillejo a Hernández*, Bulzoni, Roma, 1986, pp. 121-186), con l'aggiunta degli addentellati posteriori, compreso Lope de Vega che si trova su questa linea in opposizione a Góngora.

Altri preziosi capitoli sono dedicati al Vera trattatista di diplomatica, allo storico, al falsario, al letterato epistolografo, aspetti che comprendono la complessa figura di questo scrittore.

Il lavoro della Fernández, inoltre, ci mostra, secondo quanto detto prima, come l'autrice abbia tenuto presente il suo scopo di ricerca di elementi, sia biografici che letterari, da far funzionare poi nel capitolo finale che riguarda il *Centón*.

Quando uscirà dalle stampe l'edizione di quest'opera, che è in avanzata preparazione e che già in questo libro ci viene promessa, potremo anche maggiormente apprezzare

zarla, arricchita di dettagliati commenti, di note chiarificatrici, altrettanto puntigliose e precise di quelle contenute nel libro che recensiamo. Lo possiamo dire, poiché ormai conosciamo qual'è lo stile, il modo di fare ricerca di questa studiosa.

Restiamo quindi in attesa della nuova edizione del *Centón* che finalmente ha un autore preciso e che tanto interesse e tante polemiche ha suscitato negli ultimi secoli.

Bruna Cinti

ROSAMARIA LORETELLI, *Storie di vagabondi. Dai libri del picaresco ai romanzi del Settecento*, Torino, Eureka Edizioni, 1993, pp. 208.

L'autrice, affascinata dal vagabondo, in un certo senso simbolo di libertà, si avvicina ai romanzi picareschi spagnoli, storie di vagabondi per eccellenza, approfondendone in un primo momento le proiezioni in Inghilterra, col presente volume ampliando l'orizzonte al mondo europeo.

Nell'*Introduzione* spiega la genesi del genere picaresco spagnolo e la sua fortuna in Europa attraverso traduzioni e rifacimenti.

Il primo capitolo (*Povertà e onore. La Spagna tra Cinque e Seicento*) inizia con la testimonianza di Francesco Guicciardini sulla Spagna del primo Cinquecento: terra ricca di risorse naturali, ma povera di gente che sappia sfruttare le ricchezze che finiscono in mano di stranieri senza pregiudizi di casta e onore.

Una politica economica condizionata dall'inflazione dovuta al flusso dei tesori americani, penalizza le classi più basse e più deboli creando squilibri, instabilità sociale, corruzione, miseria, vagabondaggio e un'egoistica difesa dei privilegi della classe più alta.

Una certa tolleranza religiosa che aveva favorito il propagarsi del pensiero di Erasmo da Rotterdam, ha vita breve; si cade ben presto nella più bieca repressione del carcere e nel 1557 appare l'*Index librorum prohibitorum*.

In questi anni di crisi, di critica e di analisi della crisi stessa appaiono i romanzi picareschi in cui la Loretelli individua due nuclei tematici che si legano alla società del tempo: l'idea dell'onore, l'immagine del povero.

Un senso dell'onore falsato fondato sulla "limpieza de sangre" e la "limpieza de oficio" che permette l'esercizio di pochissime professioni, ha caratterizzato la mentalità spagnola del Cinque-Seicento ed è ancora oggetto di studio e di dibattito. I libri picareschi sarebbero scritti borghesi che mettono in guardia la società del tempo dal pericolo costituito dai poveri che per la loro situazione di diseredati covavano potenziali ribellioni.

Sul tema del povero e del vagabondo a metà del Cinquecento si fronteggiano due opinioni: c'è chi valorizza lo stato di povertà e c'è chi li disprezza e li teme. Economisti e umanisti condannano e temono i rischi di troppo pericolose divergenze tra ricchi e poveri. Martin Lutero pensa che i vagabondi siano strumenti del diavolo.

Nella seconda metà del Cinquecento la povertà, anche quella vera, cade in discredito; la difesa della proprietà porta a considerare i poveri come viziosi, pigri e scioocchi e, spesso, anche criminali contro i quali si moltiplicano leggi e bandi in tutta Europa.

I romanzi picareschi mostrano comprensione e condiscendenza verso i poveri. L'autrice sottolinea che proprio tali opere, apparentemente specchi di un certo strato della

popolazione, in realtà creano uno spazio di finzione in cui il protagonista ha un'immagine ben precisa e ricorrente e, combinato con l'ambiente, lancia un messaggio che propone una visione del mondo.

Il secondo capitolo (*La picaresca come genere letterario*) affronta un argomento dibattutissimo, per il quale si continuano a proporre aggregazioni diverse a seconda delle caratteristiche ritenute più connotanti. La Loretelli, però, pur consapevole dell'arbitrarietà del giudizio, propone una sua ipotesi di canone che concretizza riconoscendo il maggior numero di caratteristiche comuni in un gruppo originario di libri del primo quarto del '600: *La Pícaro Justina*, *La bija de la Celestina* e il *Buscón*.

Dopo aver accennato alla 'somiglianza' tra il romanzo cavalleresco e il picaresco, la curatrice procede all'esame dei tratti specifici della picaresca: la genealogia degradata, l'iniziazione, le beffe, il finale non conclusivo, la struttura per episodi, il picaresco come polimorfo, l'ambiguità della voce narrante.

L'indegnità degli antenati, il rifiuto e la derisione dell'onore, la rescissione dei vincoli familiari, il doloroso ingresso nel mondo ingannevole e prepotente che il picaresco conosce e al quale si adegua senza mai accettarlo e senza inserirvisi, la conseguente beffa di cui il picaresco può essere autore o vittima, un finale aperto ad altre avventure senza arrivare ad una definizione o a un messaggio, ma lasciando spazio all'ambiguità dell'incompiutezza, sono qualità connotanti. Iniziazioni, esiti delle azioni e finali saranno i punti che nel romanzo settecentesco subiranno i maggiori cambiamenti dovuti a una nuova realtà che ammette la scalata e l'integrazione sociale.

I libri picareschi hanno una struttura a episodi senza legami formali e tematici. La continuità del racconto è data dalla presenza del picaresco. Il picaresco letterario è ben diverso dalle testimonianze del vagabondo pigro, ignorante, vizioso e senza religione: il picaresco letterario è colto, religioso, attivo, nato buono e rovinato dalla società, frequentatore di varie classi sociali con le quali non può e non vuole integrarsi; per avvalorare strategicamente le differenze ricorre all'ambiguità della voce narrante, che dice e non dice nel "tranello della forma autobiografica" come afferma Aldo Ruffinatto. I libri picareschi mettono in atto un gioco sottile e attraverso qualcosa di nuovo danno testimonianza della presenza di una coscienza critica non dogmatica, tollerante e assetata di libertà che in una cultura dogmatica e conservatrice trova una possibilità di espressione col gioco della dissimulazione.

Nel terzo capitolo (*Il picaresco oltrepassa i Pirenei*) la Loretelli parla della diffusione seicentesca della convenzione picaresca in Francia, Germania, Italia e Inghilterra.

La diffusione dei libri picareschi in Europa è stata immediata e corposa. Il tema è apparentemente simile a quello della letteratura popolare locale: dall'unione risulta un ibrido che ha una sua parte importante nella nascita del romanzo settecentesco europeo. In Francia la prima versione del *Lazarillo* appare nel 1560, ristampata nel 1561; il testo è presentato come comico. A due traduzioni del *Guzmán de Alfarache* di Mateo Alemán segue un fortunato rifacimento in cui si alleggerisce la pesante atmosfera spagnola, e sul piano formale si cerca una maggiore compattezza testuale. La stessa operazione è condotta anche sul *Buscón*.

In Francia, dunque, la picaresca conosce un grande successo pur trasformata nella visione ottimistica del mondo propria della letteratura popolare. Successivamente il

picaro diventa libertino, senza tuttavia raggiungere posizioni estreme, e come tale si diffonde in Europa quando l'influenza culturale spagnola è sostituita da quella francese.

In Germania i libri picareschi vengono tradotti più tardi ed assumono una fisionomia religiosa: la traduzione del *Lazarillo* si basa sul *Lazarillo castigado*, il testo censurato del 1573, dove la vita del picaro appare come fallimento per soddisfare le esigenze del mondo controriformista.

In Italia i testi picareschi grazie a Barezzo Barezzi, primo traduttore, subiscono vari tipi di *amplificatio*. Scompare l'essenzialità rinascimentale per lasciare posto alla decorazione barocca in un'atmosfera moralistica ed esemplare già vecchia.

In Inghilterra, come in Francia, i libri picareschi sono presentati come comici e divertenti, ma nella traduzione del *Lazarillo* non mancano sentimenti antispagnoli che suggeriscono un'immagine della Spagna sull'orlo dello sfacelo. È la conseguenza della situazione politica del momento che registra la fine dell'accordo tra Inghilterra e Spagna. In ogni caso la picaresca in Inghilterra ebbe successo, forse soddisfacendo i rozzi gusti del popolo inglese, tuttavia per quell'epoca sufficientemente alfabetizzato per aiutare un fiorente mercato editoriale proprio con l'acquisto e la lettura di testi picareschi o che a questi in qualche modo si rifacevano.

In Germania le imitazioni, come le traduzioni, danno particolare importanza all'elemento morale e religioso.

In Inghilterra la picaresca si incorpora nella tradizione di raccolte popolari di beffe e inganni: i *jestbooks*. Il suo riflesso è lungo e duraturo: lo si trova in opere teatrali e nei periodici e la sua fruizione è ipotizzabile presso una abbastanza vasta gamma di persone. È importante, secondo l'autrice, l'influenza della picaresca su un filone di gran successo: le biografie dei criminali del tempo, che introducono il grande romanzo settecentesco di Defoe, Fielding, Smollet.

Dopo l'accoglienza, l'assimilazione, la trasformazione della picaresca nei vari paesi, dopo il successo e la diffusione che ebbe nel Seicento, nel Settecento l'interesse comincia a diminuire: non a caso la Loretelli intitola il quarto capitolo *Estinzione di un genere letterario* che imputa al cambiamento del mondo che aveva generato la picaresca di cui si conserverà un eco nella Francia e nella Spagna del Settecento.

In Francia l'uscita della *Histoire de Gil Blas de Santillane* di René Lesage determina la fine del ricordo della picaresca spagnola, anche se strutturalmente è molto simile alla tradizione del secolo precedente.

In Inghilterra il ricordo della picaresca è vivissimo nella prima metà del Settecento e lascia le sue tracce nella nascita del romanzo moderno. In queste tracce, però, molte cose sono cambiate: i personaggi sono ormai autonomi nel loro rapporto con il mondo già borghese, le motivazioni sono già laiche e razionali.

Nel quinto e ultimo capitolo (*Verso un nuovo modo di narrare*) l'autrice sottolinea che solo nel Settecento si raggiunge quella fusione narrativa che definisce «rete di legami formali e tematici che fanno percepire un testo come un tutto, con un suo ordine preciso e inalterabile» (p. 105). La 'apertura' del romanzo che permette lo spostamento di episodi all'interno senza sostanziali cambiamenti, sparisce nel Settecento quando si cerca di legare gli episodi e rendere compatto il testo e tenere accesa l'attenzione del lettore con la concatenazione dei fatti. Questa unità, secondo l'autrice, è connotata da

quattro elementi testuali: l'azione, il raccordo tra azioni, il personaggio, il portato emotivo del testo.

Un terzo del volume offre al lettore *Testi a corredo*, brani antologici tratti da opere picaresche, a esemplificazione delle caratteristiche, delle invarianti del genere. Chiude il volume una bibliografia essenziale, ma ragionata.

Il lavoro è indubbiamente intelligente e interessante. Affronta un tema molto vasto, reso ancora più difficile, paradossalmente, dalla troppo abbondante bibliografia. Una ulteriore nota positiva è data dalla scorrevolezza e piacevolezza della scrittura, dote rara in un libro di valenza scientifica.

Donatella Ferro

BENITO PÉREZ GALDÓS. *L'ombra*, a cura di Augusto Guarino. Traduzione "Taller de Traducción Literaria - Napoli". Lecce. Argo, 1995, pp. 125.

*La Sombra*. la seconda opera narrativa pubblicata da Benito Pérez Galdós, si presenta come un breve romanzo dai toni fantastici e tardo-romantici, e dunque apparentemente anomalo rispetto alle grandi opere del maestro del realismo spagnolo. Fu pubblicato in tre puntate sulla "Revista de España" nel periodo 28 gennaio - 28 febbraio del 1871. Venne poi raccolto in volume, insieme ad alcuni racconti, in un'edizione madrileña del 1890 (*La sombra, Celín, Tropiquillos, Theros*). In quell'occasione Galdós sembra rivendicare una estrema precocità dell'ideazione e della scrittura del testo: "*La sombra* data de una época que se pierde en la noche de los tiempos [...] relacionándola con otros hechos de la vida del autor, puedo referirla vagamente a los años 66 o 67", sicché la sua redazione si può considerare antecedente o almeno contemporanea a quella della *Fontana de Oro*.

Questa traduzione di *La Sombra*, curata da Augusto Guarino per la collana "Il Pianeta Scritto" dell'editore Argo di Lecce (presso la quale era già apparso l'anno scorso, a cura di Danilo Manera, un volume di racconti di Emilia Pardo Bazán, *Uno squartatore di altri tempi*), fornisce almeno due motivi d'interesse. Anzitutto, ha il merito di riportare l'attenzione su di un'opera che, pur nei limiti di un esperimento giovanile ancora acerbo e incompiuto, sembra anticipare alcune tendenze riscontrabili nei capolavori del Galdós maturo (come ad esempio il tema della crisi dell'istituto del matrimonio:) e soprattutto nei romanzi *fantastico-allegorici* scritti nei primi anni del Novecento (*El caballero encantado* ad esempio). Singolare è inoltre il procedimento di traduzione del testo, portata a termine nell'ambito delle attività del *Taller de Traducción Literaria* coordinato nel 1993 da Augusto Guarino presso l'Instituto Español de Cultura "Cervantes" di Napoli.

La storia narrata nel breve romanzo e in apparenza pienamente inseribile nel filone della narrativa fantastica che in quegli stessi anni comincia ad essere frequentato un po' in tutta Europa – basti ricordare nomi come Balzac, Hoffman e più tardi Poe e Dostoevskij. Anselmo, il bizzarro protagonista, che vive in un modesto appartamento della Madrid isabelina dove ha attrezzato un improbabile laboratorio di alchimista, racconta a un suo incredulo conoscente – trasparente alter ego dell'autore – la vicenda che in gio-

ventù lo ha trascinato negli abissi della follia. Sposo innamorato di un'adorabile ragazza, Elena, dai primi giorni di matrimonio è ossessionato dalla possibilità che ella gli sia infedele, finché una notte la visione fugace di un'ombra che esce in fretta dalla camera di sua moglie non scatena in lui un vero e proprio delirio di gelosia. Anselmo giunge ad immaginare che a portargli via la sua bella Elena sia un'incarnazione di Paride, che egli vede "fuggire" da un quadro che è esposto nel proprio salone, che successivamente identifica nel fine gentiluomo Alessandro, e che cerca poi in vari modi di uccidere, riuscendo infine a liberarsi della figura che lo ossessiona, ma solo a costo di portare alla morte la moglie.

Se finora la critica ha colto in questo romanzo tratti anticipatori della psicoanalisi freudiana (Rodolfo Cardona) o elementi di rappresentazione allegorica della società spagnola contemporanea (Joaquín Casaldueiro), Guarino nell'introduzione al testo propone una lettura alla luce della tradizione critica sul tema del doppio, ma tenendo in debito conto gli elementi specificamente ispanici della realizzazione galdosiana. *La Sombra*, sulla cui struttura tra l'altro sembra avere influito l'esempio cervantino del *Casamiento engañoso y coloquio de los perros*, è infatti attraversata da risonanze chisciottesche, da riflessi della figura del don Juan, da echi calderoniani.

La storia raccontata da Anselmo – con l'affannosa persecuzione dell'ombra, l'improbabile duello con Paride, le ostinate discussioni con l'apparizione e con gli altri personaggi, la passeggiata al Paseo del Prado proprio alla vigilia della morte di Elena – non intende certo proporre un "caso clinico", una vicenda anomala e strettamente personale, che *a posteriori* possa apparire coerente e razionale, ma anzi vuole lasciare al lettore margini di dubbio e di inquietudine che lo spingano a continuare a riflettere su quanto è stato narrato. *L'Ombra* è anzitutto un discorso sull'identità dell'individuo, entrata in crisi proprio in quell'ambito familiare e domestico che non riesce più ad essere stabile e rassicurante. È evidente – e tra l'altro lo stesso testo lo ribadisce più volte – che Paride è uno sdoppiamento del protagonista, "l'incarnazione di una personale mitologia forgiata da Anselmo, una figura capace di trasfigurare in una dimensione astorica la sua incapacità di realizzazione all'interno della realtà sociale" (*Introduzione*, p. 12). L'apparizione di Paride cerca di colmare un vuoto, vorrebbe compensare mediante una storia comunque eroica (fatta di palazzi sfarzosi, tradimenti, duelli) la fatale inadeguatezza di Anselmo. "La morte di Elena" – scrive Guarino – "è il simbolo del fallimento del matrimonio, della sua mancata realizzazione sia nell'ambito sociale che come manifestazione dell'*eros* [...] Anselmo evoca i fantasmi di Paride e di Alessandro per allontanare da sé – con una sorta di 'elaborazione del lutto' – la colpa di aver ucciso Elena con la sua cronica incapacità di amare" (p. 13).

La traduzione, agile e ben documentata, non risente del lavoro a più mani (hanno partecipato al laboratorio ben sette persone: Giusi Ciarcia, Maria Damiano, Paolo Gimmelli, Carmen Morgera, Anna Scognamillo, Giuliana Tregua, Danila Vigliar), anche se talvolta vari errori di stampa interferiscono nella sua scorrevolezza. "La stesura finale", scrive Guarino nella *Nota sui procedimenti e i criteri di traduzione* (p. 19) "è stata elaborata attraverso varie fasi di discussione, di revisione, di confronto, esaminando volta per volta in gruppo le versioni e le soluzioni elaborate autonomamente da ciascuno dei partecipanti". Va dunque ulteriormente rilevata la volontà di coniugare coerentemente un'attività in parte "artigianale" come quella della traduzione con operazioni critiche

più approfondite sulla natura del testo e i suoi rapporti con il complesso della produzione dell'autore.

Giovanni Battista De Cesare

MIGUEL DE UNAMUNO, *Come si fa un romanzo*, a cura di Giuseppe Mazzocchi, Como-Pavia, Ibis, 1994, pp. 139.

La quarta di copertina del volumetto dichiara *Come si fa un romanzo* "l'opera più profonda e universale" di Unamuno. Nella sua prefazione Giuseppe Mazzocchi si accontenta di dichiararla "una delle sue opere più importanti", e dice di aver ritenuto indispensabile tradurla, per la prima volta, in italiano. A quanto sembra il superlativo relativo della copertina è attribuibile a Mazzocchi. Comunque per questo si tratta d'una "opera", cioè di un "libro" (così lo chiama a p. 23). Non è certo il solo a farlo. Paul R. Olson, che nel 1977 pubblicò il testo che Mazzocchi segue, in un'edizione che secondo questo (p. 26) "non ha goduto della fortuna che meritava", lo dichiarava "obra clave", "durante más de cuarenta años el libro menos conocido", "peor conocido" (p. 8 della sua introduzione all'ed. di *Cómo se hace una novela*, Madrid, Guadarrama) di Unamuno. In effetti, non avevo mai letto *Como se hace una novela* come è qui.

Ortega si chiedeva se *La rebelión de las masas* si potesse chiamare un "libro". A maggior ragione possiamo chiedercelo in questo caso. Lo stesso Unamuno si chiedeva nel luglio 1927 come si potesse chiamare il suo testo pubblicato nel *Mercure de France* il 15 maggio 1925: un saggio, o romanzo, o "nivola", o poema? Lo scritto, tradotto in francese dal suo giovane amico Jean Cassou, occupa, insieme a un ritratto di Unamuno dello stesso Cassou, ventinove pagine della rivista. Racconta della sua vita sospesa di Parigi. Siamo alla metà del 1925. Ha letto il terribile *Peau de chagrin* di Balzac. Cosa sono le opere di finzione? Ogni personaggio è autobiografico; tutte le creature sono il loro creatore. Stava pensando di scrivere un romanzo in cui porre la sua esperienza dell'esilio; ma ora si è convinto che il modo migliore di fare tale romanzo è di raccontare come farlo. Chiamerebbe il suo personaggio Jugo de la Raza, "succo della razza", dal momento che sua madre si chiamava, di cognome, Jugo. Va in giro, lungo la Senna; si accosta alle bancarelle di libri usati, legge qua e là. Torna a casa, si butta sul letto. Cosa farà dire al suo Jugo? "Sarò pazzo?" Ma i pazzi hanno perso la ragione, non la verità: la ragione è sociale, la verità personale. Perché non torna in Spagna? Potrebbe farlo. Recita la parte del proscritto? Legge intensamente le lettere di Mazzini a Giuditta Sidoli; pensa all'altro proscritto, Dante. (Legge molto italiano, anche Carducci, Abbagnano). Il suo romanzo dunque consiste nel dire al lettore come si fa un romanzo. Ma deve finire il romanzo di Jugo? Finire è morire. "Il lettore che cerca romanzi finiti non è degno di essere mio lettore". Jean Cassou cerca di far capire ai lettori del *Mercure de France* questo autore che scrive opere "così irte di disordine", "che non si possono classificare in alcun genere". Il monologo di Unamuno è un monologo inesauribile. La sua solitudine è estrema. "Liberiamoci del sociale".

Nel maggio 1927, ad Hendaye, Unamuno scrive un *Prólogo*: racconta che aveva dato il testo a Casou; che ora lo ritraduce dal francese. traduce anche il ritratto che gli ha

fatto Cassou. Egli fa seguire un commento. È pazzo? Pazzia! Il più divino dei pazzi è Gesù, il Cristo. La saggezza non è che stupidità. La forma più corrente di istupidimento nasce leggendo libri “che non si mangiano”. tradurrà dunque se stesso; ma aggiungerà dei commenti, che manterrà distinti da quello che aveva scritto a Parigi in quell’inverno 1924-1925. Commenti e commenti di commenti. “E il romanzo? Se per romanzo intendi, lettore, l’argomento, non c’è romanzo”.

E così leggiamo, tra parentesi, ciò che nel 1927 aggiunge a ciò che ha scritto a Parigi. Adesso scrive tra le sue montagne basche. Il tono è diverso; le aggiunte sono più polemiche contro “l’inguaribile stupidità di Primo de Rivera”; tende a prevalere la semplice irritazione, a questo proposito. Ma Unamuno vede le sue montagne; ricorda la lingua basca della sua infanzia; va in alto, al castello, tra le case “in cui hanno dormito tre secoli” e dove grazie a Dio non possono salire le auto dei “collezionisti di chilometri”. A Madrid i letterati parlano del centenario di Góngora. Gli pare “un tacito omaggio di servitù alla tirannide”. Si rende però conto “del deplorabile effetto che deve produrre” il suo rifiuto di essere perdonato.

Terminata l’operazione dei commenti al testo del 1925, Unamuno, nel giugno 1927, aggiunge una “continuazione”. Racconta dei tentativi fatti dalle autorità francesi, per accontentare Primo de Rivera, di indurlo ad allontanarsi da Hendaye; ma anche ritorna ai ricordi. Bayonne lo “riinfantilizza”, gli dà “l’essenza della sua Bilbao di più di cinquant’anni fa”. E dice di aver letto un libro di Johannes Hessen, intitolato *Gottes-Kindschaft* (parola che Unamuno traduce con “filialidad de Dios”; che in effetti significa “l’essere figli di Dio”; ma in fondo l’attribuire la filialità a Dio sta bene nell’ambito dei giochi etimologici e semantici cari a Unamuno). Il bambino scopre il padre. Unamuno ricorda quando, avendo egli sei anni, suo padre ricevette qualcuno nel salotto delle visite, “proibito e liturgico”, e con l’ospite parlò francese. In realtà egli non scoprì la sua “filialità” se non quando fu padre. Gioca a carte da solo: fa dei solitari, e cerca “nell’arte suprema di approfittare del caso” la superiorità del giocatore, che consiste nel decidersi ad abbandonare per tempo la partita per cominciarne un’altra. Si accorge che sta scrivendo un giorno dopo l’altro: attenzione a non diventare l’uomo del diario, che pensa *per* scrivere (come Amiel). Ci sono uomini che brillano di autocompiacimento. Ma non conosce se stesso chi non si preoccupa di conoscere gli altri.

E così finisce (finisce?) questo “libro”. Unamuno intendeva finire con un’autocritica?

È un libro o una stratificazione di testi? Unamuno non sembra aver dato alla cosa particolare importanza.

Franco Meregalli

FULGENCIO CASTAÑAR, *El compromiso en la novela de la II República*, Madrid, Siglo veintiuno de España editores, 1992, pp. XXI-468.

Nel 1992 acquistai, come sempre affascinato ed angosciato dalla storia di quella repubblica, che ho vissuto di lontano ma attentamente nella mia prima giovinezza, questo libro; l’ho preso e ripreso in mano più volte, ma l’ho letto tutto solo nel 1995, e per una decisione impostami, più che per attrazione. Nel frattempo ho letto il poste-

riore libro di A. Trapiello (su cui scrissi una recensione pubblicata in questa *R.I.*, 53, giugno 1995, 54-56). È chiaro che il libro di Castañar non mi convinceva o non mi convinceva del tutto. Perché? Intanto perché non mantiene quel che promette il titolo. La seconda repubblica spagnola ebbe inizio il 14 aprile 1931 e terminò al più presto con l'occupazione dell'intero territorio spagnolo da parte di Franco il 1° aprile 1939; ma il libro di Castañar riguarda, come rileva insistentemente lo stesso, il decennio che va dal 1926 all'inizio del 1936; non giunge nemmeno ad occuparsi del periodo che va dalle elezioni del febbraio 1936 al fatale 18 luglio. L'autore sembra giustificarsi affermando che "hemos optado por un título más corto" di quello della tesi dottorale discussa all'università di Salamanca, che si riferiva a "la década anterior a la guerra civil". Avrei acquistato il libro se fosse stato intitolato come la tesi? Comunque anche il titolo originale era inesatto.

D'altra parte il decennio non è esplicitamente studiato nel suo divenire. La parola "decennio" si riferisce al tempo; e quello specifico decennio fu segnato da tali avvenimenti che sembrerebbe ovvia la sua suddivisione in diversi periodi: continuazione della dittatura di Primo De Rivera; Berenguer; epoca delle Cortes Constituyentes; Centro Destra. Invece Castañar organizza la sua tesi in tre parti, intitolate rispettivamente *El compromiso: contexto sociocultural y presupuestos estéticos*, *Características temáticas de la novela comprometida de la década anterior a la guerra civil de 1936-1939*, *El compromiso y los aspectos formales*. Devo confessare che mi sarebbe stato più facile capire se la settantina di "novelas" che studia (non chiarisce molto cosa sia per lui "novela" e cosa non lo sia; non tutte le "novelas" studiate sarebbero da tutti considerate tali) fossero analizzate secondo l'ordine di pubblicazione, e se la trentina di autori esaminati fossero presentati in singole schede biografiche, come poi ha fatto Trapiello. A p. 109 l'autore afferma che "la falta de una biografía detallada de cada uno de los escritores impide conocer cuáles fueron los momentos y formas" della loro formazione ideologica; ma certo sarebbe stato facile per lui, almeno nella maggior parte dei casi, fornire al lettore un'idea della collocazione storico-geografica degli autori studiati, che si riferiscono per lo più a situazioni spagnole molto specifiche. Tra l'altro, in una scheda biografica avrebbe potuto almeno alludere ai rapporti tra le diverse opere degli stessi autori. Così la settantina di opere viene sì studiata, ma le singole analisi sono collocate in funzione della struttura dello studio, che, devo dire, non ho compreso molto bene. Per esempio, Castañar ha "seleccionado dos obras para mostrar las relaciones que el escritor establece entre el narrador, la materia narrada y el lector" (p. 364) l'opera non è studiata per se stessa, ma in funzione di uno specifico problema che il ricercatore si pone; in tal modo non è collocata nel contesto storico-politico, che è senza dubbio importante, poiché si tratta di opere "impaginate" in questo senso e non è collocata nella dinamica d'impegno politico e di impegno letterario dell'autore.

Naturalmente, e direi inevitabilmente, si giunge alla valutazione letteraria delle singole opere, in modo più o meno esplicito. *Imán* di Sender è "una novela de gran calidad" (p. 147). *El blocao* di José Díaz Fernández dimostra che "el compromiso puede dar también excelentes frutos estéticos" (di cui comunque il lettore non riesce a farsi un'idea leggendo le pagine senza nerbo che Castañar dedica all'opera: pp. 143-146);

*Engranajes* di Rosa Arciniega non fa che il lettore capti “con precisión el proceso que sufre el protagonista” e ciò è “una de las causas de la endeblez de la novela” (p. 352).

Uno si chiede perché mai l'autore abbia scelto come periodo da studiare un decennio, il decennio anteriore alla guerra civile. Direi che più o meno esplicitamente il punto di partenza è *La deshumanización del arte* di Ortega y Gasset, che è del 1925. Castañar cita nella sua bibliografia quest'unico scritto di Ortega: è uno dei molti spagnoli attuali per cui “Ortega” è questo scritto, speriamo letto, almeno (occupa 32 pagine delle *Obras completas*, che, pur non essendo “completas”, ne contano circa settemila). Castañar conclude (p. 436) il suo libro affermando che “el acta de defunción de la novela, que firmara Ortega y Gasset en 1925, era apócrifa”. Dove ha trovato tale atto? Si può supporre che alluda allo scritto *Ideas sobre la novela*, che è del 1925; ma è chiaro che non lo ha letto (e del resto non lo cita). In esso Ortega non annuncia affatto la morte del romanzo.

Ciò che pensavo di trovare nel libro, quando lo acquistai, era anche una documentazione del concreto impatto dei romanzi “impegnati” nella formazione dell'opinione a livello popolare; per questo era importante studiare il grado di diffusione delle singole opere. In effetti qualche notizia in proposito troviamo; ma non sembra essere questo aspetto tra le preoccupazioni dell'autore.

Malgrado le riserve che abbiamo espresso, il libro di Castañar risulta utile. Possiamo dedurne una topografia degli atteggiamenti che si dicono ideologici, e sono in gran parte emotivi, contrapposti, dei narratori impegnati che volevano influire sulle masse; anche di narratori pochissimo noti altrimenti.

La *Historia social de la literatura española* di Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas e Zavala, pubblicata nel 1981, si conclude con una sezione intitolata *El nuevo realismo*, che tratta della narrativa impegnata di sinistra: Arconada, Más, Arderius, Díaz Fernández, Carranque, il primo Sender. Castañar aggiunge non pochi altri, non sempre di sinistra. Se quella *Historia social* appare pesantemente ed anacronisticamente determinata da schemi marxisti (tale apparirà ora agli stessi autori) anche l'opera di Castañar, redatta in realtà verso il 1989, risulta lontana. Resta comunque una tradizione e direi un'opportunità: in una storia della letteratura spagnola al capitolo riguardante il gruppo del ventisette segue un capitolo riguardante la narrativa impegnata dell'epoca che precede immediatamente e comprende la seconda repubblica; un capitolo, che già non può essere l'ultimo, in cui emerge l'opera di Sender, quella anteriore al 1938 (data della scomunica di Sender da parte del Comintern), ma anche quella posteriore, poiché egli fu sempre un narratore in qualche modo “impegnato”.

Franco Meregalli

CÉSAR AUGUSTO AYUSO, *El realismo mágico (Un estilo poético en los años '50)*. El toro de barro. Carboneras de Cuenca, 1995, pp. 240

Si tratta di uno studio quasi esclusivamente storicista della poesia spagnola, non solo degli anni '50, come dice il sottotitolo, ma anche ricollegato al decennio precedente, in cui il “realismo mágico” trova le sue radici.

L'autore, in una nota, riconosce l'aspetto esterno, preso in esame dal suo studio, ricollegato ai fatti (antecedenti culturali, riunioni, mostre di pittura e poesia, pubblicazioni, manifesti, relazioni personali fra artisti) e aggiunge che riconosce la deficienza di una analisi più profonda delle questioni stilistiche e semantiche di libri concreti.

Per tale analisi rimanda alla consultazione della propria tesi dottorale inedita presentata alla Università di Oviedo nel 1988.

Tuttavia, il lettore trova nella presente opera, oltre a citazioni documentali particolarmente ricche, diversi spunti di queste analisi stilistiche, e caratteri generici riassuntivi delle poetiche relative ai poeti in questione, in modo da trarne utilità.

L'opera che stiamo recensendo si riferisce al recupero del "postismo" (avanguardia poetica del dopoguerra spagnolo), recupero che si è effettuato solo negli ultimi anni: sul primo "postismo" della metà degli anni 40, qui si dà un resoconto più complesso di quanto gli specialisti del movimento abbiano fatto finora; sul secondo "postismo", sul disintegrarsi successivo del movimento oltre che sull'influenza esercitata da fondatori e discepoli dello stesso nei riguardi della poesia degli anni '50, tratta la seconda parte dello studio di Ayuso: questa seconda parte si intitola, appunto, "realismo mágico" e dà il titolo al libro.

Il fatto sintomatico che la dedica di tutta l'opera sia rivolta in omaggio a Eduardo Chicharro, a Carlos Edmundo de Ory e a Silvano Sarnesi, è un chiaro atto di dimostrazione della volontà di riconoscere nei fondatori del "postismo" (fondatori effettivamente furono i tre nomi testé citati), tutto il movimento postista che diede le basi delle innovazioni, sia tematiche che tecniche che si estesero alla generazione degli anni 50 che qui è caratterizzata o definita come "realismo mágico".

Il libro più completo, uscito precedentemente sul "postismo" è quello di Jaime Pont (*El postismo, un movimiento estético literario de la vanguardia*, Barcelona, 1987): però, dice l'autore, solo Pilar Gómez Bedate, in un pregiato saggio degli ultimi anni, ha messo a fuoco il panorama poetico spagnolo del dopoguerra, prestando al gruppo "postista" la dovuta attenzione, avvalorando gli apporti che esso diede all'opaco realismo di allora, cioè inserendo organicamente il "postismo" nel quadro generale contemplato (v. *La poesía española del posguerra (1940-1970)* che sta in AA. VV. *Historia de la literatura española* II, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 1205 e segg.).

Aggiungiamo, per conto nostro, che della Gómez Bedate comparve nello stesso anno in Italia il saggio, ritenuto importante, non citato da Ayuso, perché fu inserito in *Storia della civiltà letteraria spagnola*, diretta da Franco Merelli vol. II, Torino, 1990.

Ci consta, inoltre, che il pubblico italiano sia stato recentemente informato su questo argomento ancora più capillarmente (dato che si tratta di pubblicazione in rivista), perché la Gómez Bedate ha manifestato la propria autorevole opinione sulla poesia contemporanea spagnola, opinione, già espressa nei saggi precedenti, pubblicandola in *La nuova Tribuna letteraria*, Padova, I trimestre 1995.

"Il postismo, dice, nacque e si sviluppò ai margini del 'tremendismo' e del 'garcilasismo', con l'intenzione di rompere il ristagno dei problemi nazionali e prosaici, rivendicando il diritto alla fantasia e l'eredità degli 'ismi'. Il seme di questo movimento germinò poi nell'opera di alcuni poeti del '50 che, nei dibattiti della poesia sociale partecipavano dell'intenzione e dei compromessi di questa, ma ne ricacciavano il suo realismo prosaico'.

Ayuso si allinea su questa posizione e la documenta con dovizia di particolari: troviamo citato Angel Crespo con particolare rilievo per la sua pubblicazione nel 1950 di *Una lengua emerge*, raccolta di poesie che codificano, si può dire, lo stile del “realismo mágico” per quell’alone di mistero in cui appaiono avvolte le cose, per l’approfondimento gnoseologico, il sotterraneo “enfoque” spesso ironico, il respiro vivo della natura, il debordare dei piani, dei livelli dell’animato e dell’inanimato, la rinuncia allo stile cultista ed esoterico per farsi più diretto e semplice, atto anche ad esprimere ambiente chiusi, l’interiorità domestica, dove gli oggetti anche minimi acquistano valori inediti; per quest’ultimo argomento tematico la sua poesia fu anche definita “neorealista”, comprendendo così i due aspetti di questa prima generazione del ‘50.

Un altro nome posto in rilievo di questa generazione è quello di Gabino Alejandro Carriedo, che curò in modo particolare la rivista *El pájaro de paja*, la quale rappresentò vivamente la personalità del gruppo; in questa rivista si possono rinvenire molte poesie di Angel Crespo, così come si trovano altre poesie che Ayuso definisce “memorabili” di altri autori di questa prima generazione del ‘50. La rivista era semplice, modesta tipograficamente: non giungeva al livello raffinato di *Deucalión* che pure accolse poeti dello stesso gruppo, ma fu importante per la storia e la critica di quei movimenti.

L’anno 1953 fu quello in cui queste due riviste si accaparrarono l’attenzione maggiore da parte del pubblico; ma a partire da allora, andarono spegnendosi a poco a poco. I giovani pubblicarono i loro primi libri; i capi, come Carriedo, Crespo, Fernández Molina, continuarono ancora sulla breccia, ma sentivano i vuoti intorno, vuoti dovuti a cambi di residenza, al lavoro assorbente, a ragioni reali di contingenza che si imposero ai sogni, in anni difficili per la Spagna di allora; essi finirono per distaccare poeti come Gabriel Celaya e M. Labordeta, che pure erano stati iscritti al gruppo. Fu *El molino de papel*, nato nel 1955, che da Cuenca diffuse lo spirito dell’estinto *Pájaro de paja*; a questa rivista confluirono poeti del gruppo precedente, tra i quali Federico Muelas, A.F. Molina, Gloria Fuertes, Angel Crespo, Carlos de la Rica, Gabino A. Carriedo; collaborarono anche Gerardo Diego, Gabriel Celaya, M. Pinillos, R. Millá, Angeles Fernández, César González Ruano...; un intero numero fu dedicato a J.R. Jiménez, in occasione del suo Nobel.

Negli anni ‘50 sorgeva un’altra generazione, la seconda, definita e sorretta dal “Premio Adonais”, principalmente, ma anche dalla rivista universitaria *Alcalá* edita dalla S.E.U., così come faceva *Laye* che riuniva il gruppo catalano; sorresse questa seconda generazione anche la rivista *Ateneo* che vide coagularsi – come altre qui nominate – intenti di raggruppamenti di poeti “giovani” i quali estesero la propria attività fra gli anni ‘55 e ‘70: essi – dice Ayuso – non possono fare a meno di riconoscere l’eredità ricevuta dai loro predecessori immediati, quella del gruppo Carriedo-Crespo: questa eredità è stata messa in luce da Florencio Martínez Ruiz (mentre, invece, varie antologie e riviste del decennio precedente non l’avevano fatto): Martínez espresso questo suo giudizio apertamente, quando pubblicò *La nueva poesía española. Antología crítica*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1971.

Tuttavia, Carriedo tornerà, come effettivamente è tornato, insieme ad Angel Crespo, a ottenere il rilievo dovuto. Con la rivista *Poesía de España* i due daranno prestigio al “realismo critico”, lo stile per antomasia degli anni ‘60: ma dice Ayuso, “eso ya es otra historia”.

Il saggio ora recensito è completato da un’antologia degli autori più rappresentativi e da una ricca bibliografia, sia dei movimenti estetico-letterari del dopoguerra (“post-”

smo” e “realismo mágico”) sia delle opere poetiche degli autori antologizzati, e degli studi relativi ad esse.

Bruna Cinti

JAVIER MARÍAS, *Cuando fui mortal*, Madrid, Alfaguara, 1996, pp. 241.

Venticinque libri in venticinque anni sono una produzione ragguardevole per uno scrittore nato nel 1951. Romanzi e racconti, articoli e saggi, una serie di brevi biografie letterarie, un'antologia di racconti di autori anglosassoni, molte traduzioni in prosa e poesia dalla lingua inglese: un fiume di parole che Javier Marías sente tutte come proprie (con un'acuta consapevolezza dell'aspetto creativo della traduzione) e che, nell'insieme, disegnano una mappa sofisticata della sua poetica. Qualunque cosa scriva, di qualunque genere letterario si occupi, questo autore ha sempre coltivato gli aspetti più insoliti della realtà, cioè quelle esperienze anomale del mondo che, non essendo condivisibili né confrontabili, si ascrivono a un'estetica del tutto slegata dall'etica. Posto entro l'orizzonte metafisico di una morte che non si può spiegare né accettare, ogni agire umano condizionato da una forte volontà di potenza, appare – nelle sue pagine – non solo privo di senso, ma anche carico di pericolo: un contributo ulteriore all'ingarbugliato compiersi del destino degli uomini che, solo per l'arbitrio di una ragione presuntuosa, si può disporre in quell'ordinata sequenza di cause ed effetti che di norma è indicata come il discorso della verità. Un discorso che, appunto, non può riguardare la morte, passaggio ineffabile per tutti, vittime e testimoni. Tuttavia, questo è l'evento fondamentale intorno a cui ruota la maggior parte delle creazioni letterarie che Javier Marías ha realizzato negli ultimi dieci anni. Nelle sue storie, la morte è diventata non solo espressione massima del mistero, ma principio stesso di un'arte del raccontare sempre più allusiva e simbolica, spezzata da continui rinvii ad un altrove che oltrepassa il sapere di questo mondo, le frontiere del suo tempo, i confini del suo spazio.

Non stupisce allora che questa seconda raccolta di racconti, che segue *Mientras ellas duermen* (Barcelona, Anagrama, 1990), si intitoli *Cuando fui mortal*, dall'omonimo testo che ne forma parte e che si apre con la voce di un fantasma. Questo essere dolente, condannato a tornare ai luoghi che gli appartennero da vivo, adesso possiede solo malgrado la conoscenza sincronica e ubicua del passato che lo riguarda, fino a descrivere anche il movente del suo assassinio o penetrare le più segrete intenzioni di chi gli stava accanto. Egli dice, infatti: “ahora no sólo recuerdo lo que vi y oí y supe cuando fui mortal, sino que lo recuerdo completo, es decir, incluyendo lo que entonces no veía ni sabía ni oía ni estaba a mi alcance, pero me afectaba a mí o a quienes me importaban y acaso me configuraban” (p. 86). La conclusione è che la conoscenza totalizzante del fantasma implica una condizione di crudeltà, mentre la pietà della vita consiste proprio in quella sottrazione di nessi e di scenari che danno alla necessità la parvenza della possibilità. Tale come si configura in questo racconto, solo al fantasma spetta davvero il ruolo del narratore onnisciente.

Sua è, infatti, quella perfetta e disumana memoria che Javier Marías ha ormai cancellato dai suoi ultimi quattro romanzi, tutti narrati in prima persona da soggetti che go-

vernano in modi assai discontinui le proprie esperienze. Tuttavia, mentre circoscrive il punto di vista del personaggio nel campo della finzione, egli allarga il punto di vista dell'autore nel campo della testimonianza, raccogliendo articoli, saggi e ricordi autobiografici di vario genere in due miscellanee che si chiamano, rispettivamente, *Literatura y fantasma* (Madrid, Siruela, 1993) e *Vida del fantasma* (Madrid, El País-Aguilar, 1995). Nel "Prólogo" a quest'ultimo libro, Javier Marías non solo afferma di identificarsi sempre più spesso con la prediletta immagine del fantasma, ma estende la somiglianza a chiunque faccia letteratura, in quanto si dichiara convinto che ogni scrittore "habla e influye, pero no siempre se deja ver; a veces desaparece o calla durante largo tiempo, en otras ocasiones arma grandes estrépitos con sus ficticias cadenas o intenta ahuyentar con su sábana blanca de intangibles palabras. No está del todo presente, pero asiste a los acontecimientos, y sobre todo ronda". Lo scrittore, insomma, è una creatura disincarnata da non confondere con l'essere che porta il suo stesso nome. Arte e vita non solo non coincidono, ma si escludono a vicenda, poiché l'una appare quando l'altra declina o si spegne. In linea con le tendenze nichiliste che hanno attraversato il Novecento, per Javier Marías la materia principale della letteratura appare dunque la perdita, ovvero quella consapevolezza del divenire circoscritto dal nulla, in cui si origina il sentimento della nostalgia come dolore del ritorno impossibile. A partire da queste premesse, se scrivere è un atto di immaginazione che evoca gli assenti *come se* fossero presenti, allora non vi è nessuna differenza sostanziale fra il ricordare e l'inventare, fra il discorso della realtà e il discorso della fantasia.

Solo per una passiva conservazione dei generi letterari possiamo infatti considerare l'articolo "La muerte de Aliocha Coll" – sobria commemorazione di un amico suicida, inserita nella miscellanea *Pasiones pasadas* (Barcelona, Anagrama, 1991) – una scrittura geneticamente eterogenea rispetto al racconto "Todo mal vuelve", che è una delle dodici storie raccolte in *Cuando fui mortal*. Da un confronto che lo stesso Javier Marías ci invita a fare quando, nella "Nota previa" a quest'ultima raccolta, dichiara che "es lo más autobiográfico que he escrito en mi vida" (p. 12), fornendo poi i dati bibliografici dell'articolo precedente, chiunque può facilmente verificare che non solo il referente è il medesimo, ma che nei due testi vi sono molte analogie fra la disposizione dell'intreccio, la struttura della sintassi, la scelta del lessico. Il racconto permette però una libertà che nell'articolo sembrerebbe indiscrezione. Rispetto allo statuto veridico della testimonianza autobiografica, che non può mentire, lo statuto fittizio della letteratura a sfondo autobiografico, cui è fatto obbligo di inventare, protegge l'intimità di questo affetto con un patto reticente e costitutivamente ambiguo. Nel rivelare al lettore che quella storia è tratta dalla propria vita, lo scrittore lancia l'eterna sfida della letteratura, che può *anche* lavorare con i materiali della realtà, ma per inserirli in una relazione simbolica, che dice una cosa per significarne sempre un'altra. Inutile chiedersi, a questo punto, se i tanti frammenti di lettere che riporta il racconto e non l'articolo corrispondono effettivamente alle parole che Aliocha Coll scrisse a Javier Marías, nel corso di una lunga amicizia epistolare. Consegnate all'ambito della finzione dall'autore che, come il fantasma del racconto "Cuando fui mortal", possiede la completa e inaccessibile memoria della vicenda personale che al lettore manca, quelle parole diventano pietose perché lacunose, aperte cioè all'effervescente ipotesi di ciò che potrebbe essere, oltre che al sofferto ricordo di ciò che non è più.

Il gioco di rimandi fra scrittura e scrittura caratterizza anche altri testi, come per esempio “En el viaje de novios”, che fu a suo tempo un’anticipazione del romanzo *Corazón tan blanco* (Barcellona, Anagrama, 1992) e che, con qualche ritocco, appare estrapolato nella raccolta *Cuando fui mortal* come situazione autonoma. Al pari di “La herencia italiana”, “Prismáticos rotos” e “Figuras inacabadas”, questa storia forma parte dei racconti in cui la morte è una minaccia incombente e non un fatto compiuto, mentre tutti gli altri, dal lunghissimo “Sangre de lanza” all’essenziale “Domingo de carne”, iniziano o si concludono con fini violente e inspiegabili. L’unica eccezione è costituita da “No más amores”, un inedito che chiude la raccolta e ha per tema il fragile legame sentimentale che una donna stabilisce con un fantasma. L’ordito intertestuale è fittissimo, come svela lo stesso Javier Marías, precisando di aver già trattato l’argomento nell’articolo “Fantasmas leídos”, ora in *Literatura y fantasma*. Ma la vertigine dei legami semantici non è che all’inizio. L’autore spiega ancora che il racconto contiene echi deliberati del film *The Ghost and Mrs Muir*, di Joseph L. Mankiewicz, a proposito del quale aveva già scritto il lungo articolo “El fantasma y la señora Muir”, raccolto in *Vida del fantasma*, e del racconto “Polly Morgan” di Alfred Edgar Coppard, da lui stesso selezionato nella sua antologia di racconti anglosassoni (cfr. *Cuentos únicos*, Madrid, Siruela, 1989). Tuttavia, quanto più si arricchisce di dati referenziali, tanto più il testo si apre a nuovi percorsi ermeneutici, fino a far perdere la percezione del limite e la certezza della meta. Le cornici di ogni scrittura, come insieme codificato di convenzioni e istituzioni, si sbriciolano, aprendosi a intersezioni in cui il silenzio diventa competitivo con la parola. In definitiva, questa pratica letteraria di Javier Marías va letta anche come esempio di una concezione estetica sempre più depurata da ogni realismo, ma non per questo invischiata nelle simmetriche negazioni del genere fantastico. Al fantasma, cioè allo scrittore che, come un morto, domina in anticipo l’intera materia del suo mondo possibile, compete decidere quali parti della storia mettere in scena, nel gioco di luci e ombre che caratterizza comunque il territorio dell’arte. All’uomo, cioè al lettore che, come un vivo, inserisce gli eventi che gli sono rappresentati nella prospettiva della propria realtà concreta, spetta il privilegio di decifrare l’ignoto a partire dall’evidenza, connettendo ogni apertura di senso a specifiche capacità di comprensione e interpretazione. Non bisogna però dimenticare che, per Javier Marías, la salvezza viene più dai fallimenti che dalle scoperte. Supporre anziché sapere distingue non solo la letteratura dalla storiografia, ma anche il futuro dal passato, ciò che può ancora essere o non essere, da ciò che non può non essere stato: l’illusione di una vita sempre nuova, dalla malinconia di una vita già spesa.

Elide Pittarello

\* \* \*

*Poesie e Canti degli Incas Quechua*. Antologia dal Quechua allo Spagnolo all’Italiano di Sebastián Salazar Bondy, Alessandro Romualdo, Gianni Toti. Prefazione di Gianni Toti, Roma, Fahrenheit 451, 1995, pp. 168.

La poesia quechua, come si sa, è giunta a noi affidata ad un solo mezzo, la memoria. Il sistema di cordicelle colorate e nodi utilizzato nell’impero incaico, quand’anche avesse

costituito un vero e proprio sistema di scrittura, non venne mai decodificato, cosicché i testi giunti fino ai nostri giorni prescindono da tali reperti e noi ci basiamo sulla trasmissione orale di poesie, leggende e racconti, che cronisti e religiosi spagnoli e indigeni, o, in tempi più recenti, esperti “quechuologi”, raccolsero dalla viva voce degli indios.

Niente di più adeguato, per evocare la trasmissione della poesia quechua, che pubblicarne un'antologia per i tipi di una casa editrice che si richiama al noto romanzo di Bradbury, alludendo al salvataggio, clandestino, dei capolavori della letteratura mondiale affidati alla memoria dei protagonisti. Il richiamo è confermato dal titolo della prefazione “La zattera della poesia nel naufragio di una cultura”, che Gianni Toti, direttore della collana, curatore dell'antologia e cotraduttore, ha scelto per ribadire icasticamente il concetto di sopravvivenza, anche se esigua, di una cultura conculcata, che, “dopo una pausa oscura di quattro secoli”, dagli elementi tenacemente tenuti in vita del proprio mondo originario trae linfa per una rinascita, per un “reinizio di una storia latino-amerindia”.

Gianni Toti, come ben risulta anche dalla prefazione, è egli stesso poeta: poeta cui piace lavorare sul linguaggio, forzare il senso grammaticale delle parole, usare ispanismi, creare termini del tutto nuovi, come la “poesicipazione” che stimola il lettore fin dalla prima riga, sfidato a divenire parte attiva nell'interpretazione del testo, – partecipazione con la poesia? – e che si conclude con la firma *Gianni Toti poesimista*, che ancora lascia libero spazio a chi legge di accogliere il nuovo termine assegnandogli il significato a lui più congeniale: se il poeta intendeva creare un'associazione tra ‘poeta’ e ‘pessimista’ possiamo tuttavia sentirci liberi, in questa rottura di schemi, di pensare ad un'unione dei termini ‘poesia’ e ‘alchimista’, trascinati dall'aura di laboratorio sperimentale che emana dal libretto.

Il gioco linguistico è peraltro introdotto dal titolo della collana, “Upoetie” che dà una misura, oltre che, come si diceva, dello sforzo di comunicazione stimolante, anche dell'impegno ideale di Gianni Toti, che, accanto alla poesia, evoca il diritto all'utopia.

Il sottotitolo ci crea l'aspettativa di un'antologia di poesia quechua con immediati riferimenti al testo spagnolo e a quello originario, aspettativa rafforzata dalla presenza, oltre che dello stesso Toti, anche dei poeti peruviani Sebastián Salazar Bondy, oggi scomparso, e Alejandro Romualdo, noto in Italia anche grazie agli studi di Antonio Melis. L'aspettativa è solo in parte soddisfatta, in quanto ad alcune poesie è sì affiancato l'originale quechua, costituendo una grande novità per il pubblico italiano, ma manca l'anello spagnolo, che avrebbe meglio permesso di apprezzare la traduzione italiana, tanto più che la sperimentazione linguistica rende in alcuni casi oscuro il testo.

È un vero peccato non avere a fronte almeno le splendide traduzioni di Arguedas, che differiscono in alcuni punti dalla versione italiana. Si veda ad esempio: *Su cabellera es su almobada,/ sobre su cabellera está durmiendo/ la niña...* tradotto con “Sui suoi capelli sul suo cuscino sta sognando la bambina” che non rendono l'immagine poetica della folta e morbida capigliatura. Oppure l'altra canzone-lamento che dice nella versione di Arguedas: *O acaso fue mi madre la vicuña de las pampas/ o fue mi padre el venado de los montes,/ para ser errante/ para andar sin descanso/ por los montes y las pampas/...* diventato “*Mi dev'esser stata madre/ la vigogna della pampa/ mi dev'essere stato padre/ il cervo delle montagne/ se così errabondo lo sono/ e vado senza stancarmi...*” in cui stupisce il rovesciamento di “*sin descanso*” in “*senza stancarmi*”.

Ma Gianni Toti è poeta che della poesia recupera la connaturata essenza di arte orale. La musicalità delle parole acquista un valore superiore a quello della mera correttezza grammaticale. L'importante è, anche nella traduzione, la "sonorità" del verso. Per questo se "colluvie", ad esempio, suona bene, usa tale termine affiancandolo a "dolce", in un arduo accostamento non previsto dai dizionari.

"I lettori italiani dovranno leggere empaticamente questa poesia", avverte Gianni Toti nell'introduzione. E questo necessario impegno richiesto al lettore per l'interpretazione dei frammenti proposti è tra gli elementi più interessanti della traduzione.

I brani raccolti appartengono a vari periodi e generi: aprono l'antologia i testi più antichi, che hanno le loro origini nel mondo preispanico, trasmessi nei *Comentarios reales* dell'Inca Garcilaso, nelle *Fábulas y ritos de los Incas* di Cristóbal de Molina e nell'opera dell'indio Juan de Santa Cruz Pachacuti. Sono frammenti di poemi che evocano i fenomeni naturali primigeni o che invocano l'Essere Superiore perché conceda di moltiplicare le genti. Il tono solenne, la richiesta del patto tra la divinità e gli uomini richiamano alla mente passi analoghi della Bibbia. È ai primi di questi brani che è affiancata la versione *quechua*, perché il lettore si possa fare una sia pur approssimativa idea dei parallelismi, delle ripetizioni e delle assonanze proprie del testo originario, che contribuiscono a conferire un andamento sacrale allo scritto.

Nella sezione immediatamente successiva sono raccolte le orazioni composte in lingua *quechua* dai primi catechisti, per facilitare la conversione degli indios. Gli inni furono tradotti in spagnolo da José María Arguedas e dal padre Jorge A. Lira.

Di più ampio respiro sono le sezioni dedicate agli "arawis", brevi composizioni di tema amoroso, in cui compare spesso la metafora della colomba, canzoni delicate raccolte da Adolfo Viendrich o tratte dalla raccolta del musicologo Daniel Alomías Robles e dall'opera sulle sopravvivenze musicali degli indios quechua di R. e M. D'Harcourt: in effetti, l'espressione lirica più completa degli incas sembra essere stata una composizione che univa poesia, musica e danza.

Non mancano i testi legati al lavoro agricolo, predominanti in un popolo dedito al lavoro della terra fin dai tempi più remoti, ma sono presenti anche poesie legate a lavori introdotti dagli europei, quali la marchiatura e la ferratura del bestiame. Le collezioni da cui sono stati tratti i brani, oltre alle già citate di Arguedas e Padre Lira, sono quelle di Sergio Quijada Jara, e di Teodoro L. Meneses.

Nell'antologia sono riportati anche due frammenti del dramma *Ollantay*, l'unica opera preispanica drammatica di cultura incaica giunta fino a noi, la cui scoperta in epoca recente, nel 1837, rese discorde l'interpretazione della critica se ritenerla genuinamente indigena o considerarne il sentimento tragico un dato acquisito in epoca coloniale e non originario: tesi questa per la quale opta il curatore del libro.

Chiude la selezione una sezione dal titolo molto promettente *Strofe e romances popolari della Conquista*, che è costituita tuttavia da un solo breve *romance* del ciclo di Pizarro, confermando quella che è un po' la caratteristica di tutto il volumetto: molto documentato, frutto di un lavoro che nella prefazione viene presentato come più che trentennale, debitore a molteplici fonti, curato nell'edizione, che fa precedere ogni sezione da epigrafi e brevi introduzioni, corredato da riproduzioni di disegni attribuiti a Felipe Guamán Poma de Ayala, eppure in qualche modo tale da generare l'impressione di essere stato dato alle stampe in modo affrettato. L'opera, apparentemente pensata

con un più ampio respiro e messa forse in crisi dalla morte di uno dei tre curatori, sembra aver compiuto una corsa contro il tempo per essere pubblicata entro l'anno che segna il centenario della nascita di Mariátegui, giustamente tributando un doveroso omaggio all'"amauta" degli indigeni peruviani. Anche se il sogno di un'edizione trilingue con trascrizioni e traslitterazioni non si è potuto ancora compiere, è senz'altro un'iniziativa positiva l'aver reso per la prima volta accessibile ad un largo pubblico una poesia non facilmente avvicicabile e aver insieme richiamato l'attenzione sull'esistenza di un popolo che non si ritiene annichilito e cerca di ridefinire la propria identità anche grazie al richiamo alla cultura originaria e ad uno dei propri maggiori interpreti, Mariátegui.

Clara Camplani

ANTONIO JULIÁN, *Monarquía del diablo, en la gentilidad del nuevo mundo americano*, transcripción e introducción por Mario Germán Romero, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1994, pp. 225.

La colonizzazione del continente americano continua ad essere, da cinque secoli a questa parte, fonte di aspre polemiche, dovute sovente alla scarsa serenità con cui si affronta l'argomento. Ma se la ristrettezza di vedute dei primi cronisti è riconducibile ai limiti culturali medi della società cinquecentesca, con il passare degli anni si affina la dimestichezza con il mezzo letterario ed è sempre meno giustificabile la parzialità con cui si giudica il nuovo continente.

È certamente il timore medievale per l'ignoto che fa desistere per lungo tempo Isabella dall'appoggiare il progetto esplorativo di Cristoforo Colombo, ma dopo tanti sforzi per dare solidità e coesione al Regno di Castiglia, con le *Capitulaciones de Santa Fe* vanifica i suoi piani accentratori ed isolazionistici. Neanche lontanamente la regina sospetta che le differenze culturali e sociali che aveva violentemente relegato oltre i suoi confini sarebbero presto tornate a minare l'ostentata stabilità della monarchia ispanica, soprattutto in campo religioso. L'impresa americana è foriera di numerose problematiche, che si rendono immediatamente manifeste nella cronachistica, testimonianza letterariamente involontaria che sintetizza con candido realismo le impressioni del rivoluzionario scontro culturale.

La fondamentale positività dei primi commenti cede presto il posto a giudizi non semplicemente più disincantati, bensì influenzati dalle circostanze e orientati verso determinati fini: le polemiche riguardano la natura dell'indio, spesso massivamente demonizzato, e la legittimità dell'invasione spagnola, prepotente e brutale anche per i cronisti ufficiali. Se da un lato si cerca una giustificazione dell'impresa, dall'altro si sviluppa la *leyenda negra* ad opera delle nazioni rivali, invidiose dell'immenso impero coloniale ispanico. Si interpretano e si traducono liberamente le opere dei primi viaggiatori e in tal modo si innescano violente diatribe, soprattutto nel XVII secolo. I gesuiti in particolare, sebbene espulsi dai territori spagnoli nel 1767, reagiscono violentemente alle istanze anti-ispaniche di studiosi quali Cornelius de Pauw, Guillaume Raynal, William Robertson.

La lettura de *La historia del Mondo Nuovo* (1565) di Girolamo Benzoni, nella versione del 1594, e in particolare della sua traduzione al latino con commenti del polemico Chauveton (1578), scatena le ire del padre Antonio Julián dal suo esilio italiano: «No pueden mostrarse insensibles a tamaños agravios y universal descrédito de la nación, ni el amor a la verdad, ni el afecto patriótico, ni la ternura de la piedad y ardor del celo de la Religión que respira el pecho de un español honrado» (p. 39). Quella che per il pastore svizzero è l'unica opera storica di tema americano credibile per imparzialità e puntualità, per il gesuita spagnolo è un'ingiuriosa satira contro i sovrani e la nazione. Così mosso da un desiderio di verità e di giustizia, Julián rivede sia il titolo che i contenuti di una storia americana che aveva scritto nei momenti d'ozio, e, sulla base della propria esperienza sul campo, a più di due secoli di distanza, si propone di confutare le tesi dell'«audaz» Benzoni e del «mordacísimo» Chauveton.

Il contributo di Antonio Julián, nonostante le nobili premesse teoriche, eccede nello zelo di nobilitare *in toto* l'opera spagnola in America per la specifica azione evangelizzatrice. È curioso vedere come il gesuita si faccia carico degli stessi difetti che aveva aspramente criticato agli stranieri, partendo dal presupposto di voler difendere gli interessi della fede cattolica, rappresentata dalla corona spagnola, contro la monarchia americana del diavolo, sostenuta dalle «calunnie» delle altre potenze europee. Secondo il gesuita, gli oracoli e le negre predizioni che annunciavano in America l'arrivo degli spagnoli non erano altro che un prodotto diabolico atto a proteggere i suoi domini d'oltreoceano dopo la rovinosa caduta nelle altre tre parti del mondo.

Fino all'incarnazione di Cristo, infatti, è Lucifero l'incontrastato padrone di Asia, Africa ed Europa: a lui si devono le pratiche idolatriche, le superstizioni, i sacrifici. L'avvento della Luce e della Verità spodesta dalle regioni più colte, fiorenti e famose del globo, il demone, che è così costretto a fondare un nuovo impero in America, terra ancora sconosciuta e pertanto indisturbata. Sulla falsariga del Regno di Cristo, egli si fa erigere templi, ordina sacerdoti, istituisce festività solenni, ispira cerimonie sacrileghe e si fa adorare come un dio, fino a quando il Signore, stanco di tali usurpazioni, sceglie la nazione spagnola per scacciare l'intruso. A questo punto emerge l'anima aragonese del padre Julián, il quale, nativo della provincia di Gerona, attribuisce al «real y magnánimo» re Ferdinando il dono delle tre caravelle, addirittura «prontas y bien armadas» (p. 65), al geniale Colombo.

La *Monarquía del diablo* è un susseguirsi di invettive contro la malizia, certamente amplificata, dei «nemici stranieri»: il Julián sostiene, attingendo sia dalla propria esperienza che da quella di altri cronisti spagnoli, l'incredibile diffusione del culto diabolico in America, e indulge in particolari alquanto fantasiosi per poi poter esaltare la preziosissima opera evangelizzatrice degli spagnoli. Questi sono sempre mossi da sane intenzioni ispirate, dai pietosi sentimenti dei monarchi: non per altro Dio avrebbe fatto ricadere la scelta sulla valorosa Spagna a scapito di altri Stati europei, certamente meno degni di fiducia. Cristoforo Colombo pare proprio un'eccezione nello scadente panorama umano: «¿qué tal si entran en tal gloriosa empresa los genoveses y portugueses? Prudentísimamente se puede creer que aquellos, a los primeros flechazos de los indios hubieran vuelto la espalda a tomar los aires de la patria más saludables» (p. 66), abbandonando i poveri indigeni al loro misero destino di tenebre. Per non parlare poi di un'eventuale impresa olandese o inglese, che avrebbe completamente ignorato i diritti di un cattolicesimo che invece, grazie allo zelo spagnolo, è diffusissimo e fiorente.

Conclusi i ventisette capitoli con la partenza del diavolo dall'America, attestata dalla visione di un eremita della Sierra Nevada, Antonio Julián conclude l'opera con una fantasiosa «Disertación crítica expositiva» in cui sostiene addirittura che nella prima lettera di S. Pietro Apostolo viene chiaramente rivelato che Cristo ha visitato le terre americane e predicato tra le genti indigene nei quaranta giorni intercorrenti fra la Risurrezione e l'Ascensione al cielo. Padre Hernando Guevara, in una breve annotazione finale, giudica l'interpretazione «completamente subjetiva y arbitraria», volta non tanto a chiarire il senso del passo biblico, quanto ad avvalorare «una opinión caprichosa, ajena totalmente a lo que dice la Sagrada Escritura» (p. 212): interessante, conclude il dotto colombiano, sarebbe determinare quanto abbiano potuto nuocere tali vizi d'interpretazione alla fede delle nuove genti.

Seppure non apporti alcuna novità speculativa al contenzioso fra partigiani e detrattori della colonizzazione spagnola in America, l'opera di Antonio Julián aggiunge colore ad una polemica che, nel Settecento, si presenta ancora avvolta nelle brume del Medioevo, con i suoi preconcetti e le sue superstizioni, vive persino nell'opera di religiosi colti e preparati quali il gesuita in oggetto. Va una volta ancora all'Istituto Caro y Cuervo il merito di aver riproposto, sulla base del manoscritto conservato nella biblioteca dell'Università di Yale, un'opera altrimenti dimenticata, nella versione castigliana, all'attenzione di studiosi e lettori dei due continenti.

Patrizia Spinato

STELIO CRO, *The American Foundations of the Hispanic Utopia*. vol. I: *The Literary Utopia*, pp. 259, vol. II: *The Empirical Utopia*, pp. 249, Tallahassee, The De Soto Press, 1994; J.E. Peramás, *Guaranica*, Introduction, Notes and Italian Translation by Stelio Cro, "Canadian Journal of Italian Studies", vol. XVII (1994), nn. 48-49, pp.220.

Questi recenti lavori di Stelio Cro si inseriscono nella sua ormai cospicua attività mirante a far emergere un filone della cultura spagnola per lungo tempo ignorato, quello delle varie forme di utopia nei secoli XVI, XVII e XVIII. Riandando al percorso da lui compiuto ricordo innanzi tutto la pubblicazione del manoscritto anonimo di *Sinapia* del 1975, cui segue, un anno più tardi, *A Forerunner of the Enlightenment in Spain* (corpus delle opere che si suppone abbia scritto l'anonimo autore di *Sinapia*, trovate negli archivi della Fundación Universitaria Española), il volume *Realidad y utopía en el descubrimiento y conquista de la América Hispánica (1492-1682)*, del 1983, ed infine i numerosi e importanti articoli, tutti volti a rintracciare le forme dell'utopia nel mondo iberico, che si sviluppano grazie anche ai singolari eventi della scoperta e della colonizzazione del Nuovo Mondo.

Nel 1994, con *The American Foundations of the Hispanic Utopia* lo studioso tira le fila della sua ricerca di un ventennio in questo campo. Nel primo volume propone l'edizione critica corretta del testo di *Sinapia* (con a fronte la traduzione in lingua inglese) e l'edizione del *Discurso de la educación*, dello stesso autore anonimo. I testi sono pre-

ceduti da ampi studi introduttivi, che portano nuova luce all'interpretazione degli scritti prendendo tra l'altro in considerazione un nuovo elemento denominato "isopolis" dallo studioso. Tale fattore verrebbe ad essere, rispetto al termine "utopia", l'altra faccia della medaglia, cioè "the political milieu for which the utopist conceives his reforms". Ne risulterebbe una formula secondo cui al prevalere della condizione di "isopolis" corrisponderebbe una società politicamente statica tendente alla decadenza, mentre il prevalere delle concezioni utopiche porterebbe ad un avanzamento sociale.

Nella ricca e dotta introduzione alla nuova edizione di *Sinapia*, viene riaffrontato il problema della datazione dell'opera, che Cro nel suo studio del 1976, alla luce dell'intero corpus degli scritti dell'autore anonimo, aveva già fissato intorno al 1682. Anche ora considera impossibile una datazione precisa; tuttavia – rivedendo indizi provenienti dall'interno del testo utopico e soprattutto un accenno alle scoperte del 1642 riferite come compiute "en n[uest]ros dias" (p. 86) dal viaggiatore olandese Tasman (1602-1659) – ipotizza una possibilità di datazione anteriore a quella precedentemente proposta; ciò potrebbe essere confermato anche dal fatto che l'altro testo dell'autore anonimo, il *Discurso de la educación*, che considera anteriore a *Sinapia*, Cro lo considera lasciato incompiuto nel 1668 (p. 47). Ma questa ipotesi non pare ancora poter trasformarsi in certezza giacché, dopo un ponderato riesame dei manoscritti trovati negli archivi della Fundación Universitaria Española, lo studioso scrive: "we could conclude that the date around which our anonymous author writes is 1682" (p. 60).

Incisiva risulta l'analisi del pensiero scientifico dell'autore di *Sinapia*, il quale segue un metodo cartesiano e possiede "great moral strength, high ideals, and a great desire for knowledge" (p. 73). Secondo Cro corrisponderebbe all'immagine di uno di quegli intellettuali di cui si son perse le tracce ma che – come aveva ben visto Menéndez Pelayo nella sua *Historia de los heterodoxos españoles* – avrebbero potuto gettare luce sul panorama ancora oscuro della cultura spagnola antecedente all'Illuminismo. Uno di quegli intellettuali, insomma, che potrebbero precedere e affiancare la figura di Feijóo (p. 76).

Fondamentale per la conoscenza di quella che Cro definisce l'utopia cristiano-sociale e il suo sviluppo nell'America Latina è il secondo volume di *The American Foundations*, ove si esaminano progetti utopici di cui effettivamente si è tentata la realizzazione, quindi la cosiddetta utopia empirica. Il discorso, prendendo le mosse dall'idea del "Noble Savage" delle prime cronache della scoperta e dalla teocrazia riformista di Las Casas, si sofferma poi sulle missioni gesuitiche del Paraguay, prendendo in considerazione la loro installazione, la loro natura utopica e le cause della loro eliminazione. È fuor di dubbio che la loro fine fu dovuta a un complesso di fattori tra cui la miopia politica e la cupidigia della madrepatria, che secondo Cro cercò giustificazione anche nelle nuove concezioni illuministiche.

L'utopia empirica e quella letteraria sono esemplarmente coincidenti nel testo *De administratione guaranica comparata ad rempublicam Platonis commentarius*, composto dal gesuita José Manuel Peramás negli anni di esilio a Faenza e data per la prima volta alle stampe pochi mesi dopo la sua morte nel 1793. Già descritto alla fine del II volume di *The American Foundations*, ora questo scritto viene edito con la traduzione italiana, preceduto da un'ampia introduzione, nel volume intitolato *Guaranica*, in cui vengono ricostruiti puntualmente i parametri culturali del commentatore. Nelle sue

motivazioni di fondo si rintracciano due eventi storici di portata eccezionale: l'espulsione dei gesuiti dai territori spagnoli e portoghesi e la rivoluzione francese.

Questi eventi riecheggiano nella polemica contro i cosiddetti filosofi liberali (Voltaire innanzitutto e poi, tra gli altri, Cornelius de Pauw), che nei loro scritti hanno attaccato l'utopia pratica cristiano-sociale delle *reducciones*, ed hanno elaborato l'utopia tecnocratica, che in Spagna avrà tra i suoi sostenitori Campomanes, acerrimo nemico delle esperienze dei guaraní, e creatore delle "Sociedades Económicas de Amigos del País". Questi stessi illuministi – sempre secondo Peramás – con le loro idee hanno portato in Europa gli eccessi della rivoluzione francese, definiti come "creature mostruose di una filosofia impazzita" (p. 188).

La difesa dell'esperienza gesuitica corre lungo tutto il testo assieme al tentativo di legittimare le sue leggi ed istituzioni, in quanto si fondano e sono in perfetta sintonia con testi di indiscutibile autorità, come la *Repubblica* e le *Leggi* di Platone. Né mancano accenni a quegli illustri pensatori contemporanei che hanno esaltato la riuscita delle *reducciones*, tra cui Muratori, Montesquieu e Pierre-François Xavier de Charlevoix, che nella sua *Historia Paraguay*, paragonando le missioni gesuitiche al modello platonico, ravvisa addirittura una loro superiorità.

Cro non si limita a inquadrare il testo del padre Peramás nella discussione contemporanea intorno alla positività del modello della società dei guaraní, basandosi sulle citazioni dello stesso gesuita, ma ne rintraccia i debiti anche verso fonti non dichiarate, che ravvisa ad esempio in Montaigne, in Vico e in Edmund Burke, autore delle *Reflections on the Revolution in France*, pubblicate nel 1790.

Tra gli elementi utopici messi in luce dalla prefazione di Cro, mi pare infine interessante accennare alla comunanza dei beni, che padre Peramás presenta in forma articolata, come veniva attuata nelle riduzioni (capp. XLII-LII), anche se, riprendendo l'argomento alla fine della sua trattazione (capp. CCCXV ss.), il gesuita afferma che sarebbe un grave errore proporla in società avanzate come quelle europee.

Mariarosa Scaramuzza Vidoni

JULIO CORTÁZAR, *Le ragioni della collera*, Roma, Edizioni Farenheit 451, 1995, pp. 283.

Fantastico Cortázar, disgregatore ineguagliabile di tutti gli schemi, creatore di una lingua-gioco-enigma atta a mettere in discussione tutto ciò che è prevedibile, conforme, "a posto". Di lui è ben conosciuto, anche in Italia, il narratore e il saggista, meno nota la sua attività poetica. Si sapeva che nel 1938 aveva composto con lo pseudonimo di Julio Dénis quello che successivamente doveva definire un 'errore di gioventù': i sonetti di *Presencia*. Per altri trent'anni aveva continuato a scrivere per se stesso poesie, nate nelle più diverse fasi e circostanze, creazioni intime, non destinate inizialmente alla pubblicazione. "Eccessivamente personali, erbario per i giorni di pioggia, mi sono rimaste nelle tasche del tempo senza perciò dimenticarle e considerarle meno mie che i romanzi e i racconti. Adesso che amici insensati vogliono vederle stampate, non mi dispiace, ed eccone alcune". Fu Gianni Toti, in una serie di incontri a La Avana, nel 1968, a

convincerlo a consegnargliele per la traduzione in italiano e la successiva pubblicazione, come spiegato dallo stesso Cortázar nella lettera in postfazione.

Le vicende editoriali faranno sì che verranno pubblicate prima in spagnolo, nella raccolta *Pameos Y meopas* edita a Barcellona da Ocnos nel 1971, e solo successivamente nella traduzione italiana di Gianni Toti, già letta e approvata da Cortázar stesso, nella rivista "Carte scoperte" nel 1982.

La stessa edizione viene ora riproposta dalla Casa Editrice Fahrenheit 451: la casa editrice, nata nel 1992, comincia ultimamente ad acquistare una diffusione di più largo respiro ed ha al suo attivo diverse opere di interesse latinoamericano. Nella medesima collana diretta da Gianni Toti, "Le Upoetie", che ora ospita le poesie di Cortázar, recentemente è apparso un volume di poesie quechua, mentre in altra collana, ma sempre tradotti da Gianni Toti, sono stati pubblicati nel 1993 i *Racconti di Malos Aires*, dell'argentina Rosalba Campa, che, oltre che scrittrice, del fantastico è soprattutto studiosa, in particolare di Cortázar e delle sue poesie, come si apprezza anche dal prologo già pubblicato in "Carte scoperte" e ora riproposto nell'attuale edizione.

A riprova di quanto in realtà Cortázar fosse legato a questa produzione poetica, che a differenza dei sonetti giovanili non ripudiò mai, sta il fatto che curò personalmente l'ordine della raccolta, precisando non trattarsi di un ordine cronologico: secondo l'autore le poesie nascono e si muovono in un tempo che poco ha a che fare con quello degli orologi. L'armonia della sequenza deve essere dettata da convergenze tematiche, da atmosfere affini. Anche l'abolizione delle note a fondo pagina è un espresso desiderio dell'autore, che preferiva permettere al lettore di concentrarsi sulla singola poesia, intesa come un piccolo universo da apprezzare per se stesso, cosicché il curatore delle note fece un amalgama concentrato in un'unica scrittura finale. Il titolo del libro, invece, è stato scelto da Gianni Toti. Titolo che l'autore, scrivendo nel 1971 la sua lettera da Parigi, afferma approvare, in quanto col tempo le ragioni della sua collera da metafisiche e morali si sono fatte "conseguenza di una coscienza rivoluzionaria", per la quale la collera non è "pretesto di fuga o di sostituzione, ma di attacco e combattimento." Personalmente mi sembra tuttavia una forzatura l'introduzione della parola 'collera' in un contesto in cui la misura e l'ironia pare essere l'elemento dominante, anche nel rifiuto, nella rivolta, nella protesta.

Ciò non toglie che sia evidente la sintonia tra il poeta e il suo traduttore: entrambi artigiani della lingua, instancabili inventori di termini non usuali che scuotano la passività del lettore. In *Rayuela* Cortázar era stato tra gli antesignani a porre l'accento sul ruolo attivo del lettore nella letteratura.

È naturale che un personaggio come Cortázar non potesse irregimentare la propria opera entro generi schematicamente divisi.

I racconti e i romanzi hanno in molti passaggi il movimento della poesia; mentre nelle poesie si scoprono temi conduttori presenti nelle opere in prosa. "Hay un momento en que lo que yo quiero decir no puedo ya decirlo con lenguaje de la prosa. Y, entonces, con la más absoluta naturalidad, paso al poema" si legge nella prefazione a *Rayuela*, citato da Andrés Amorós. Se i racconti sono geniali frecce puntate a colpire il centro del bersaglio, le poesie in Cortázar portano all'ennesima potenza questa funzione di lampi di comunicazione, sintetiche espressioni del pensiero: pensiero che ruota per lo più sem-

pre attorno alla volontà di rompere l'ordine costituito, non per sterile ribellismo, ma per libera ricerca della verità, della giustizia, dell'essenza stessa dell'umanità.

È significativa, ad esempio, la poliedricità e contraddittorietà dell'immagine della donna quale esce dall'antologia. Vi è la donna guardiana dell'incasellamento sociale, del conformismo, espressa nella poesia "La madre", vi è la donna generatrice del disordine, inteso come libertà, vita, ed è la donna amante, ma vi è anche la dolcissima poesia dedicata ad un'altra figura di donna, la nonna, che non era compresa nella primitiva raccolta e che quindi Cortázar non aveva voluto rendere pubblica. È l'inno all'ordine archetipico. È il sereno riconoscimento dalla forza che deriva dall'amore che non ha altra giustificazione che se stesso. È la coscienza che la morte è parte della vita, che la vita non ha un perché al di fuori di sé e che l'amore disinteressato dà un senso, una perfezione al caos, al disordine, all'insensato. "Y el primero que muera sabrá que nada muere/ y que la perfección reinó en su día".

È un duplice grazie che si deve dunque a Gianni Toti: uno più immediato per essere il curatore e traduttore di queste 101 poesie di Cortázar, di cui le ultime cinque inedite offerte da Aurora Bernárdez, e uno, più antico, per aver convito il poeta-scrittore a rivelare la sua parte più nascosta.

Clara Camplani

DOMENICO ANTONIO CUSATO, *Dentro del laberinto. Estudios sobre la estructura de Pedro Páramo*, Bulzoni Editore, Roma, 1993, pp. 118.

*Dentro del laberinto* de Domenico Antonio Cusato agrupa cuatro estudios del autor en torno al entramado de *Pedro Páramo* y aunque cada uno de ellos conserva su individualidad temática, logran interrelacionarse para brindarnos en conjunto un novedoso acercamiento crítico sustentado por acucioso y profundo análisis del texto rulfiano.

Los aspectos abordados: planos cronológicos en su relación con ciclos narrativos, pluralidad de instancias narrativas como instrumento de una posible teatralización, precisiones interpretativas de puntos todavía oscuros en el fragmento II y el sentido de la muerte en el relato a partir de un laborioso análisis semántico, resultan clave en el intento de lograr la más justa y cabal interpretación de esta obra maestra de la narrativa hispanoamericana.

En el primer ensayo, partiendo de que en *Pedro Páramo* cada plano temporal constituye un núcleo narrativo y que estos planos difieren entre sí, no sólo cronológicamente sino también en la escenografía, el autor nos descubre un tercer núcleo narrativo perteneciente al tiempo pasado de la Comala aún viva y narrado en tercera persona, aspectos que como caracterizan también al segundo núcleo narrativo de la novela, impidieron, aún a la más acuciosa crítica, distinguirlo de su precedente.

Sólo un profundo análisis permitió a Cusato destacar los elementos diferenciadores, apenas perceptibles en la trama novelesca, entre ambos planos y darnos los aspectos denotadores de "este tercer tiempo" a través de ejemplos precisos de la novela. Este hallazgo explica la aparente contradicción del personaje epónimo de la obra, porque

eleva a Pedro Páramo a héroe positivo que se aprecia a sí mismo desde su propia perspectiva personal: el personaje se puede justificar y el lector, involucrado, lo absuelve.

En el segundo trabajo, después de un excelente análisis de las distintas voces – tanto en primera como en tercera persona – que intervienen en cada uno de los núcleos narrativos, pasa el crítico a interpretar el sentido de esa pluralidad vocal y su razón de ser en la novela y es aquí que expone su teoría de considerar a *Pedro Páramo* una auténtica representación teatral, a partir del análisis de episodios reiterados en el relato, según el punto de vista de diversos narradores, con lo que un mismo suceso se relativiza y es percibido por el lector con mayor intensidad. Asimismo se analiza con abundantes ejemplos del texto, el empleo que hace Rulfo de tres recursos teatrales: suspensión, digresión y superposición, para concluir afirmando que una pluralidad de voces tan amplia junto a los procedimientos literarios utilizados permite opinar que esta novela fue concebida o mejor elaborada con mente teatral.

Finalmente debo destacar la originalidad de las conclusiones últimas a que arriba el autor en el cuarto estudio del libro que nos ocupa, incluido bajo el rubro de “Apéndice” y que constituye un interesante aporte sobre el concepto de la muerte en la creación rulfiana, sólo una dicotomía de los componentes de la vida: alma y cuerpo, cuya escisión no conduce al final de la existencia sino a la nueva dimensión que sigue a la vida; concepto éste que se ilustra a plenitud en las palabras – de intenso lirismo – con las que Dorotea cuenta su muerte: “Aquí se acaba el camino – le dije. Ya no me quedan fuerzas para más. Y abrí la boca para que se fuera (el alma). Y se fue. Sentí como cayó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada a mi corazón”.

A cuatro décadas de la aparición de *Pedro Páramo*, su compleja estructura novelesca sigue despertando el interés de la crítica. *Dentro del laberinto* enjuicia certeramente nuevos aspectos del discurso rulfiano en el intento de calar a profundidad la trágica y severa dimensión, despojada de falsos sentimentalismos, con que el narrador mexicano aborda la existencia humana.

María de Las Mercedes Pereira Torres

LUIS SEPÚLVEDA, *Patagonia Express. Appunti dal sud del mondo*, Milano, Feltrinelli, 1995, pp. 105.

Gli amanti del viaggio, i curiosi di mondi, trovano nel libro di Luis Sepúlveda valido nutrimento per i loro appetiti. Scrittore impostosi in anni recenti con libri agili, di fresca ispirazione, come *Il mondo alla fine del mondo*, *Un nome da torero* e soprattutto per quel piccolo gioiello che è *Il vecchio che leggeva romanzi d'amore* – in Italia editi da Guanda –, la sua narrativa è tutta permeata della presenza della natura, ispirata a mondi per noi lontani e quindi esotici, ma per lui, cileno, americano, del tutto normali nella loro lussureggiante bellezza e nella vita che, per quanto dura, molto ha ancora di patriarcale.

*Patagonia Express*, non è naturalmente, un romanzo, almeno nell'enunciazione, ma un libro di viaggio, appunti di viaggi compiuti dallo scrittore alla conoscenza del mondo australe, un mondo che tanta suggestione ha esercitato sempre sui maggiori scrittori cileni, tra essi Francisco Coloane e non ultimo Pablo Neruda. L'incontro di Sepúlveda con

il grande, e scarsamente noto, o del tutto ignorato, non solo tra noi, Coloane, narrato nell'ultimo capitolo, "Appunti al cospetto di un gigante", è una dichiarazione riconoscente verso questo narratore, con il quale Sepúlveda dichiara di avere come scrittore un grosso debito e si vanta di essere, in qualche modo, il continuatore: "Lessi i suoi formidabili libri di racconti e i suoi romanzi quando ero bambino e dalla loro lettura nacque il desiderio di viaggiare, di essere una specie di nomade, il prurito alla pianta dei piedi che mi spinge a vedere che diavolo si nasconde dietro l'orizzonte, a sapere come vivono, sentono, amano, odiano, mangiano e bevono, le genti di altre terre".

Così; nelle pagine di *Patagonia Express*, poiché ora di questo libro ci stiamo occupando, rivive l'atmosfera grandiosa dei mari del Sud, delle terre in cui regna solo il silenzio e la natura è sovrana, incontaminata, mentre l'uomo è sempre un essere privo di timore, elementare, direi, ma con una sua nascosta ricchezza interiore, sempre disposto al rischio e sempre, o quasi sempre, vittorioso nelle sue eccezionali imprese. Non per nulla Luis Sepúlveda ha fatto parte anche dell'equipaggio di *Greenpeace*, ha viaggiato in lungo e in largo il mondo, ma come sempre, finendo per tornare ai luoghi radicati nell'intimo fin dalla nascita: "Appena salgo a bordo della nave che mi porterà a Chiloé ai confini australi – dichiara –, inizio a scoprire un universo a cui sono unito da un patto di mutua appartenenza"; e in un altro passo, celebrando i naviganti spericolati delle solitudini australi, sprovvisti di ogni mezzo tecnico, ma ricchi di ardimiento e di esperienza, scrive: "Questi vagabondi del mare che tante volte ho visto dalla coperta del *Colombo* e di altre navi, sono i miei fratelli, e mi danno sempre il primo benvenuto in Patagonia".

La passione di Sepúlveda per il "Sud del mondo", come continuamente definisce il territorio, cileno e argentino, della sua esplorazione, richiama alla memoria le molte evocazioni simili di Neruda, sia nella poesia che nella prosa, immersioni in se stesso, delle quali basta a rinverdire nel lettore il significato profondo un titolo, *L'abitante e la sua speranza*, o un avvio suggestivo che, come in *La coppa di sangue* sonnecchia nella memoria: "Quando remotamente ritorno e nella straordinaria avventura dei treni – scrive il poeta –, come i miei antepassati sulle cavalcature, resto appisolato o immerso nei miei esclusivi domini, vedo attraverso il nero colore degli anni, tutto attraversando come un candido convolvolo, un barbaro vento tricolore intorno a me: appartengo a un pezzo di povera terra australe situata verso l'Araucania, i miei atti son giunti dagli orologi più lontani, come se quella terra boscosa ed eternamente bagnata di pioggia possedesse un mio segreto che non conosco, che non conosco e che devo sapere, e che cerco, perdutamente, ciecamente, esaminando lunghi fiumi, vegetazioni, cataste inconcepibili di legna, mari del Sud, affondando nella botanica e nella pioggia, senza giungere a quella schiuma privilegiata che le onde depositano e rompono, senza giungere a quel metro di terra speciale, senza toccare la mia vera sabbia".

Ciò che avviene per Neruda in una sorta di dormiveglia evocatore, ma senza che raggiunga la meta, in Sepúlveda avviene ad occhi ben aperti e con esito positivo. Nel grande poeta cileno è la nostalgia dell'infanzia che domina, mentre nel narratore di cui ci occupiamo si tratta di una ricerca viva, oltre che vitale, che sottolinea i valori permanenti della natura e dell'uomo.

Un libro di viaggi, di appunti, che in realtà è un vero e proprio romanzo, o meglio, un libro di singoli racconti, collegati da un unico filo, la natura del Sud del mondo nella sua unicità suggestiva, dove vivono esseri nei quali la grandezza epica è a livello corren-

te: grandi bevitori e grandi centauri, Caronti del cielo patagone, sono stati definiti, tra-ghettatori di tutto, anche di morti, come avviene a Carlos E. Basta, che trasporta sul suo sgangherato DC 3 il corpo congelato del potente don Nicanor Estrada, sporgente dal portello dall'aereo per la sua statura eccezionale, o lo spericolato comandante Palacios che dall'alto fa conoscere allo scrittore le straordinarie bellezze di un continente di acque e di selve.

Difficile è staccarsi da queste pagine, scritte si direbbe senza pretese, ma ricche di presenze umane, di partecipazione e di genuina poesia.

Giuseppe Bellini

\*\*\*

SÓROR VIOLANTE DO CÉU, *Rimas Várias*, Introdução, notas e fixação do texto de Margarida Vieira Mendes, Lisboa, Ed. Presença, 1994, pp. 227.

A poesia do período barroco parece sair do limbo em que tem permanecido à espera duma arrumação crítica ou de monografias sobre os poetas, de forma a produzir uma visão menos estereotipada duma produção cujo fascínio não tem encontrado um interesse correspondente por parte da crítica ou da filologia. É por isso que se reveste de grande importância a edição e fixação do texto de *Rimas Várias*, de Sórora Violante do Céu, tanto mais que deste corpus poético existia apenas a primeira e única edição (a de Ruão, 1646), pouco conhecida talvez pela tiragem reduzida ou, mais precisamente, porque se tratava de um livro não impresso em Portugal – e Ruão era sem dúvida uma cidade suspeita pela consistência da comunidade judaica de origem lusitana – e, portanto, sem as necessárias licenças para a livre circulação em território português. A publicação sucessiva da maioria dos poemas na 2ª ed. da *Fénix Renascida* (1746), figurando aí com a indicação de composições inéditas, é um aspecto elucidativo sobre o (des)conhecimento das *Rimas* e da sua edição princeps. E se isto acontece em relação a um autor que teve a fortuna de ser publicado em volume (depois das *Rimas* seguiu-se, em 1733, o *Parnaso lusitano de divinos e humanos versos*, em dois tomos, que constitui, em grande parte, o repositório dos seus poemas de carácter religioso) pode imaginar-se a situação de esquecimento votado à maioria dos poetas que jazem esquecidos nos dois grandes cancioneiros barrocos ou que tiveram uma difusão efémera através de colectâneas e folhetos avulsos.

Dispomos agora, portanto, duma edição cuidada do que se pode considerar o “cancioneiro profano” de Violante do Céu (Violante Montesino), talvez o mais importante da autora, do ponto de vista das formas e do gosto que marcaram a poesia portuguesa (e peninsular) do século XVII. A este respeito assinala-se a excelente introdução de Margarida Vieira Mendes que, num critério de absoluta pertinência, dividiu a poesia das *Rimas* entre “os louvores” e “os amores”, decerto as duas isotopias maiores dum corpo textual a todos os títulos notável. Não se pode, porém, efectuar uma separação tão radical como a que apresenta aqui a estudiosa: “Sonetos, Canções, Silvas, Décimas e Terce-

tos são as formas estróficas que tomam os elogios, ao passo que os Romances e as Glosas servem apenas temas de amor” (p. 18). Se, de facto, os “elogios métricos” (poesia panegírica, laudatória ou de circunstância) se repartem *grosso modo* pelas formas versificatórias individualizadas, o caso dos Sonetos oferece um panorama menos rígido, considerando que, dos 26 Sonetos, 14 contemplam o tom elegíaco ou aspectos frívolos que a moda da época impôs, mas em 12 casos a temática é explicitamente amorosa, com a particularidade de serem porventura os mais expressivos em termos de gramática poética, com evidente mestria ao nível da agudeza e do engenho, ou como refere a estudiosa: “hábil domínio dos meios tanto discursivos como prosódicos: uma acabada eloquência do coração, que prolonga a imemorial poesia feminina da separação amorosa” (p. 27).

Neste sentido, com razão Margarida Vieira Mendes, ao abordar o estatuto da voz ou das vozes, invoca “uma espécie de oscilação entre a alteridade – a máscara – e o confessionalismo” (p. 27). Com efeito, vivendo a poesia barroca de uma estrutura consolidada mas preenchida, em grande parte, por estereótipos reconhecidos, põe-se o problema da legitimidade da fusão entre o sujeito da enunciação poética e o Autor, com o recurso a aspectos autobiográficos e meta-literários, e da funcionalidade do fingimento, da imitação patente em muitas paráfrases e glosas. A autora da inteligente introdução tem perfeita consciência que o peso da “confissão” parece ser determinante na poética de Violante do Céu, apresentando-a até como elemento de ruptura em relação às formas canónicas (Garcilaso ou Lope de Vega), em que predomina a “exemplaridade genérica” – no dizer de Octavio Paz – mesmo nas composições de cunho autobiográfico. Também concordamos que o contributo fundamental da poetisa está na definição das “relações entre linguagem poética e experiência pessoal” (p. 28), envolvendo uma actividade escritural “que acompanhe, dê curso e edifique a sua experiência privada” (p. 31). Decerto que na lírica amorosa de Violante do Céu predomina o campo sémico da ausência do objecto do amor, com todos os ingredientes que a “paixão amorosa” pode comportar mas a generalização confessional parece-nos francamente excessiva. De resto, a própria estudiosa tem deste excesso a percepção nítida quando refere que certos Romances, por exemplo, apresentam um texto “enigmático, dadas as alusões encobertas a um qualquer acontecimento subjacente”. Acontecimento ou imaginação do acontecer? Eis a oscilação que, quanto a nós, permeia o discurso poético de uma voz eloquente da literatura portuguesa do período barroco.

Manuel G. Simões

TERESA MARTINS MARQUES, *O imaginário de Lisboa na ficção narrativa de José Rodrigues Miguéis*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, pp. 192.

La leggibilità della città come pista interpretativa del testo letterario, al crocevia tra la lettura della città scritta e la scrittura della città, sta acquisendo anche nell’universo critico portoghese un rilievo sempre più marcato, sia pure di segno e profondità diverse rispetto, per esempio, a prospettive di studio di ambito americanistico dove il problema urbano è avvertito come luogo abbagliante di sintesi storico culturale. Non va di-

menticato al riguardo, per il suo tratto da questo punto di vista seminale, il Colloquio che nel 1985 la Fondazione Gulbenkian dedicò proprio all'*Imaginário da cidade*, in seguito raccolto in volume (Lisboa, 1989) che ha segnato una tappa di fondazione oltremodo significativa per gli sviluppi di questo indirizzo di indagine, suggestivo quanto necessariamente sincretico ed interdisciplinare. È evidente che tale approccio si coniuga più in generale con riflessione teorica intorno alla crisi del moderno che trova proprio nella città un emblema tra i più eloquenti.

In questo contesto si scrive l'interessantissimo saggio di Teresa Martins Marques (una tesi orientata da David Mourão-Ferreira a cui è stata opportunamente concessa dignità di stampa), non solo perché approfondisce, sul versante portoghese, l'orizzonte critico-teorico sul tema della città, in questo caso Lisbona, ma in particolare perché elegge come materiali di ricerca l'opera troppo spesso emarginata o soltanto negletta di uno scrittore per nulla secondario del panorama narrativo del Novecento portoghese, con contrassegni affatto singolari: José Rodrigues Miguéis (1901-1981). La vicenda di questo autore risulta infatti inesorabilmente marchiata dai quasi quarant'anni di esilio, in prevalenza trascorso negli Stati Uniti da cui discenderà, per contrasto o paradosso della distanza, una delle opere più strettamente intrecciate con la natura intima, l'essenza storica e simbolica della Lisbona memoriale. L'esperienza pluridecennale del *des-terro*, l'errare storico (il viaggio) e metaforico (la colpa/rimorso), l'interferenza spaziale tra metropoli (la New York della residenza) e città (la Lisbona repubblicana dell'infanzia, quella turbolenta degli anni giovanili) sono motivi generatori di un complesso intrico di psicosi, mitologie, simboli che plasmano un immaginario urbano denso e compensatorio, portando alla luce nel montaggio ricompositivo sul piano diegetico dei diversi frammenti, alla stregua del Kublai Kan di Italo Calvino, la Lisbona invisibile eppure imminente delle origini e del passato («Estou muito camiliano: é da distância», come osserva nell'introdurre una propria novella).

Il macrotesto migueisiano nel suo complesso è in questo senso composto e analizzato attraverso una molteplicità di piani che sempre però riconducono allo scenario della città. Il percorso di Teresa Martins Marques, fondandosi dunque sul pre-testo topologico, si snoda lungo una scansione di scenari *lisboetas*: iniziando da *Lisboa: espaço causa* (cap. I), dove la semantica di alcuni personaggi migueisiani viene letta alla luce del contesto urbano, *Lisboa: espaço cenário* (cap. II), in cui è sempre la città a fornire le chiavi più congrue per la decifrazione dell'agire attanziale (l'evasione o l'indecisione), *Lisboa: espaço memória* (cap. III) e *Lisboa: espaço regresso* (cap. IV) nei quali è il tempo –evidentemente, passato – a modellare il paesaggio della città perduta degli anni giovanili che si tenta fittiziamente di recuperare. Le conclusioni a cui approda la critica dopo questo percorso testuale vengono affidate non tanto ad un bilancio riepilogativo, ma in qualche modo i dati parziali tratti dalle precedenti analisi vengono reimpiegati per studiare “Saudades de Dona Genciana” (da *Léah e outras histórias*) indicata come una narrativa di sintesi –*microcosmo*, appunto – dell'intera opera di Miguéis, peraltro centrale anche dal punto di vista biografico. Sia pure abbracciando esaustivamente lo spettro della sua narrativa, e con la commistione che il tema critico della città introduce nell'organizzazione dei diversi capitoli, sono soprattutto tre le opere indagate con maggiore profondità sempre nel quadro dei loro rapporti spazio-temporali con Lisbona: *Páscoa feliz* (cap. I), *A escola do Paraíso* (cap. II) e, appunto, “Saudades de Dona Gen-

ciana” (cap. V). La distanza più o meno forzata dall’oggetto referenziale, imposta dall’esperienza dell’esilio, crea nella prosa di José Rodrigues Miguéis quell’effetto ottico che Benjamin indicava come proprio della percezione della città da parte di colui che in essa è nato: il suo viaggio invece di compiersi solo nello spazio apparente, nel dettaglio epidermico, nel ritaglio esotico – così come avviene per lo straniero che visita un luogo per la prima volta –, si consuma principalmente nel tempo, nell’immersione profonda tra vortici e correnti memoriali del passato. Così per Miguéis la condizione di esule, di viaggiatore che abita nel presente la distanza dalle proprie radici, dall’origine tematizzata e riterritorializzata, nella crisi di identità permanente, sembra propiziare il duplice elemento della minuta sensibilità spaziale (la «superlativização do espaço da cidade de Lisboa», p. 145), su cui si innesta il cammino a ritroso nel tempo, la ricerca di un ritorno o di un accesso ad una temporalità irriducibilmente altra, quella dell’infanzia e dell’adolescenza trascorse sullo sfondo di un paesaggio urbano investito dalle tensioni della modernizzazione. Da questo punto di vista, non è soltanto la memoria – dunque il tempo – che si costituisce, come è ovvio, a garanzia dell’identità, ma come annota Teresa Martins Marques a proposito di “Regresso à cúpula da pena”, sempre di *Léah*, emerge «uma particular visão de un espaço tornado condição de identidade do sujeito» (p. 166). Numerosi sono i luoghi narrativi in cui il sentimento *saudosista* verso uno spazio-tempo per intero trascorso si esprime attraverso figure consacrate dalla tradizione letteraria: è il caso ad esempio lo Zé Fernandes di *A cidade e as serras* dell’ultimo Eça, o la citazione intertestuale di Teixeira de Pascoaes in “O interruptor”, che rimettono ad un sostrato mnemonico, letterario appunto, su cui si appuntano le coordinate della sensibilità e dell’identità culturale collettive, quasi una versione storicamente aggiornata in prosa delle malinconie poetiche finisecolari di Nobre o, per la città, di Cesário.

Muovendo dunque dal pretesto spaziale e, anzi, in virtù della sua porosità nei confronti di altre prospettive di indagine, la saggista mobilita un ampio arsenale critico che le consente di sondare terreni difforni all’interno della narrativa migueisiana, simbolici, antropologici, ideologici. Ma è sempre lo spazio o, per meglio dire, lo spazio con la sua essenziale coniugazione con il tempo che consentono a questa raffinata analisi di mettere a fuoco il motivo centrale dell’opera di Miguéis senza eliderne tutte le sue risonanze mitiche: l’impossibilità del ritorno allo spazio-tempo irreversibilmente perduto emblemizzato dalla città, da Lisboa appunto. Di qui il ricorso alla funzione artistico-letteraria della memoria («narrador de duplo olhar, crítico e cúmplice, actor e encenador de rememoração» p. 178) deformante certo, ma in grado di simbolizzare esemplarmente una esperienza (si vedano le ricorrenze più frequenti, per esempio della figura esistenziale e al contempo topologica della mansarda). È questa doppia voce, questa doppia scrittura del ricordo di quanto si è perduto e la sua alleanza palese con la finzione che dischiudono il varco per la conoscenza e la resa effettive del passato, tradotto così in spazio urbano e tempo mitico della memoria o, per riprendere le conclusioni puntuali e suggestive di Teresa Martins Marques: «o regresso ao passado se nos afigura impossível e irreversível se torna a flecha do tempo. O sujeito mataria o presente como Orpheu mata Eurídice olhando para trás. Assim, a existência desta é justamente não ser olhada (...) Ver Eurídice é não a ver. Rememorar é não poder regressar e, por isso, inventar» (pp. 183-184).

Roberto Vecchi

JORGE AMADO, *I turchi alla scoperta dell'America*, Milano, Garzanti, 1995. pp. 97.

Ancora non ha termine la fortuna di Jorge Amado nel nostro paese, e non solo in esso, naturalmente. Un nuovo testo è ora in commercio. *I turchi alla scoperta dell'America*: un romanzo breve, si potrebbe definire, o un racconto lungo, il cui titolo, se ancora ci si ricordasse delle recenti celebrazioni per il quinto Centenario della Scoperta colombiana, potrebbe richiamare l'interesse di lettori di curiosità letterarie diverse, amanti della narrativa, ma anche della storia.

Senonché il testo del più che noto scrittore brasiliano – celebre per le *Storie di Babia*, per opere come *Santa Barbara dei fulmini*, *Doña Flor e i suoi due mariti*, *La bottega dei miracoli*, *Vita e miracoli di Tieta d'Agreste*, *Tocaia Grande*, tutte edita, con altre ancora, da Garzanti – non ha nulla a che vedere né con l'impresa di Colombo, né con la scoperta del Brasile da parte di Álvares Cabral, raccontata da Pero Vaz de Caminha nella sua celebre cronaca.

I “turchi”, infatti, sono qui gli arabi, sudditi del governo ottomano nel periodo delle grandi emigrazioni degli inizi dell'Ottocento verso il Sudamerica, che non si rivolgevano solo, come gli italiani, prevalentemente al Río de la Plata, ma al Brasile. La “Scoperta” di cui tratta Jorge Amado è proprio questa, che avviene da parte degli immigranti arabi nei primi anni secolo XIX, e il suo libro, che come sottotitolo reca un suggestivo chiarimento, “ovvero del come all'arabo Jamil Bichara sverginatore di foreste in visita alla città di Itabuna per dar ristoro al corpo vennero offerti ricchezza e matrimonio”, e ancora: “ovverossia gli sponsali di Adma”, è una sorta di epica di tale immigrazione, espressione di un giudizio positivo per coloro che, sbarcati in Brasile, divennero, secondo lo scrittore, brasiliani tra i migliori.

Il nucleo del racconto di cui ci occupiamo è tutto in questi chiarimenti. La storia è quella che ha interessato umanamente Amado nel suo primo periodo neorealista, soprattutto in *Babia*, ma è trascorso tanto tempo e la visione dell'immigrante non è più quella cupa dell'uomo rude che si arricchisce con il lavoro ed è rigettato dalla società, bensì quella solare del personaggio che con tenacia e anche con molto intervento della fortuna, una fortuna che non trascura le attrattive di simpatia e di virilità, riesce a formarsi una posizione, non disdegnando un matrimonio conveniente, dove l'attrattiva della sposa può pur essere minima, tanto il mondo brasiliano è pieno di belle donne disponibili all'amore.

In questo breve testo ritroviamo tutta la grazia, il felice umore di Jorge Amado, creatore insuperabile di caratteri, con tratti rapidi e incisivi, in pagine sempre luminose, riflesso della sua interpretazione vitalista del Brasile. Apprendiamo che il testo è frutto di una iniziativa italiana che intendeva coinvolgere, per il 1992, oltre all'Amado, Norman Mailer e Carlos Fuentes, con la composizione ognuno di un racconto da distribuire ai viaggiatori che dall'Europa si recavano in America. Una sorta di celebrazione autonoma e originale della Scoperta, attraverso la creatività di grandi scrittori come quelli citati.

L'iniziativa, per ragioni economiche, non ebbe seguito e Jorge Amado pubblicò il suo testo a Rio de Janeiro nel 1994, in una splendida edizione illustrata, premettendo un rapido chiarimento relativamente all'origine del suo “Romancinho”, come lo definisce. Il fallimento del progetto fu causato, scrive, dall'inizio dell'operazione “Mani pulite” e sembra legittimo dedurre che l'agenzia commissionaria apparteneva al gruppo Caglia-

ri, se lo scrittore allude al presidente della ditta che “si uccise in prigione”. Interessante è anche il richiamo al legame che esiste tra questo breve romanzo e un personaggio di *Tocaia Grande*, l'arabo Fadul, un'avventura del quale aveva incominciato allora a concepire, senza portarla a termine. E approfittando di questo richiamo, la botta ai critici pretenziosi che lo hanno osteggiato per tutta la sua vita di grande e prolifico scrittore, con il riconoscimento ironico, nell'accennato legame, di essere un romanziere “limitato e ripetitivo, d'accordo con l'opinione corrente e manifestata dai nobili signori della critica nazionale. Opinione affermata e ribadita”, che Jorge Amado trascrive “concordando con essa”.

È un peccato che l'edizione italiana abbia eliminato queste poche pagine, anche se ad esse supplisce la postfazione della Stegagno Picchio, la quale sottolinea come il vecchio scrittore brasiliano ci abbia dato con *I turchi alla scoperta dell'America*, libro “malizioso”, un “elegante gioiellino narrativo, un condensato di tutte le virtù. Ivi compreso un grande amore per le donne. Belle e brutte: purché, naturalmente, donne”. Il tempo magico dei miracoli nel mondo narrativo di Jorge Amado non è finito, ma in Brasile i miracoli “avvenivano a due per tre in quei tempi favolosi quando i turchi scoprivano l'America”.

Giuseppe Bellini

PAULO COELHO, *L'Alchimista*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 182.

Affrontando le pagine di questo libro, si ha l'impressione di entrare in un mondo puro e incantato, ben lontano dalle realtà di ogni giorno, anche se nell'*Alchimista* non sono escluse le presenze dell'odio e della violenza. Coelho ha scritto, con questo romanzo, uno dei suoi libri più affascinanti, un testo narrativo che giustificatamente gli ha dato fama, e che è divenuto un *best-seller* internazionale.

Ora il testo dello scrittore brasiliano, semplice e lineare, piuttosto una lunga storia che un romanzo, in qualche modo vicino al fantastico borgesiano, arriva alla sua traduzione italiana, in bella veste anche tipografica, e penso che avrà anche qui da noi successo, tra coloro che vanno alla ricerca non di complicazioni finzionali, ma di narrazioni limpide, tra la realtà e la magia, ricche per clima interiore. Narrazioni che richiedono lettori attenti e sensibili, che sappiano cogliere il valore dei sentimenti e apprezzare le sfumature della pagina, le risonanze di estrema armonia.

Santiago è un pastorello andaluso, che va alla ricerca di un tesoro, sulla cui strada lo ha messo un misterioso re d'Oriente, apparizione felice in un momento decisivo della vita del ragazzo. Un personaggio attento ai Segni, che guidano lo sviluppo della propria Legenda Personale. Il tesoro da scoprire è situato in Egitto, dove sono le Piramidi, e il ragazzo si accinge a un viaggio che durerà nel tempo, fino al raggiungimento della maturità.

Il tesoro sarà proprio questo: una maturità che si forma guidata dalla comprensione dell'Universo, da un continuo contatto con lo spirito del mondo, fino alla contemplazione della Mano che ha formato l'Opera. Da questo momento prende avvio il ritorno al luogo di origine. Le avventure africane sembrano avvenute nel sogno, in un clima di moderno “Mille e una notte”. Il ragazzo è andato scoprendo, con lo spirito di ciò che lo

circonda, se stesso. Forse il viaggio neppure è avvenuto; si è trattato di un sogno. E alla fine l'apprendista alchimista si accorge che né l'Elisir di lunga vita, né la Pietra filosofale, e neppure il tesoro erano così lontani: stavano già in lui, solo che bisognava scoprirli. Il tesoro consisteva nel porsi in sintonia con il mondo, nel riuscire a porsi sulla stessa linea di frequenza, diremmo, del linguaggio dell'Universo, capace di dare sicurezza nel proprio destino e una saggezza generalmente perduta dagli uomini.

Il pregio del libro di Paulo Coelho non sta solo nell'interesse che desta la vicenda narrata, una sorta di cammino spirituale che avviene tra la bellezza insospettata del mondo, persino del deserto, del vento, del sole, che assumono atteggiamenti umani. Un lungo percorso, che rappresenta le vicende della vita, e anche la scoperta dell'amore, conduce il protagonista alla visione affascinante delle Piramidi, "illuminate dal chiarore della luna piena e dal candore del deserto". Dalla loro altezza i secoli lo contemplavano in silenzio ed egli era felice, perché aveva compiuto la sua esperienza vitale. Risvegliandosi dal sogno si era finalmente accorto che il tesoro tanto desiderato era proprio questo, la maturità, e che esso stava già nella sua terra, senza necessità di cercarlo in Egitto, solo che avesse dato retta al suo cuore.

Un libro dal significato sembrerebbe semplice, questo del Coelho, in realtà carico di valenze filosofiche ed esoteriche insinuate con abilità estrema. Ciò che apparentemente sembra complicare fin dall'inizio il significato del testo è il capitolo introduttivo, dove l'autore allude a una sua lunga esperienza di alchimista, o meglio, di studioso di alchimia, alla ricerca dell'Elisir di lunga vita e della Pietra filosofale. Il lettore rimane perplesso di fronte a queste dichiarazioni, ma presto si chiarisce il valore simbolico del testo: ottenere la Grande Opera "non è compito di pochi, ma di tutti gli esseri umani sulla superficie della terra" e tutti possono immergersi nell'Anima del Mondo. Il senso profondo del libro può riassumersi in questa frase: "Ascolta il tuo cuore. Esso conosce tutte le cose". Un richiamo e una fondata speranza. Lì stanno la Pietra filosofale e l'Elisir di lunga vita.

Giuseppe Bellini

\* \* \*

L.A. SENECA, *Tragèdies*, edició crítica de Tomàs Martínez Romero, Editorial Barcino, Barcelona, 1995, 2 voll., pp. 571.

Negli ultimi anni si è ridestato un notevole interesse filologico per le traduzioni di opere latine, realizzate tra la fine del XIV secolo e le prime decadi del XV secolo, nei vari idiomi iberici e per la loro importanza nella storia culturale della Spagna. Ne è seguito un intenso lavoro ecdotico per proporre valide edizioni critiche delle traduzioni di opere di autori della latinità. Tra questi un posto preminente viene occupato dalle opere di Seneca, data l'importanza dell'*ispano* Seneca, *auctoritas* e autore *morale*, e della filosofia stoico-cristiana, recepita tramite i testi volgarizzati e tradotti in quel periodo. Per alcune opere, inoltre, i volgarizzamenti catalani diventano il testo di riferimento per i traduttori castigliani: tale è il caso delle *Tragedie* di Seneca, prima volgarizzate in catalano e da que-

sto testo successivamente tradotte in castigliano (va qui ricordato che anche in Spagna per molto tempo si credette all'esistenza di un *Seneca moralis* e di un *Seneca tragicus*: ne dà testimonianza, ad esempio, il Marchese di Santillana nel prologo della *Comedieta de Ponça: Séneca el mançebo, sobrino del otro Séneca, en la sua Tragedias...*).

Solo la necessità di disporre di un testo critico filologicamente esauriente basterebbe a giustificare l'importanza del lavoro di Martínez Romero. Infatti l'unica edizione esistente delle tragedie senecane in catalano data al 1914 e venne realizzata da Gutiérrez del Caño senza rispettare il benché minimo criterio filologico e dunque risulta inutilizzabile.

Il volgarizzamento è stato attribuito da J. Fuster, nel lontano 1827, a Antoni de Vilarragut i Visconti e successivamente al nipote di questi, Antoni de Vilarragut i Vilanova, attribuzioni che l'editore considera deboli, poiché dalle caratteristiche linguistiche e stilistiche delle traduzioni emergerebbe l'ipotesi di una pluralità di traduttori.

Per quanto riguarda i rapporti con il testo latino, l'autore procede a suddividere, seguendo J. Rubió, le tragedie in due gruppi che chiama convenzionalmente *comentades* (*Hercules furens*, *Thebais*, *Hippolytus*, *Oedipus*) e *traduïdes* «per tal d'indicar llur major fidelitat – en principi – a Sèneca» (*Thyestes*, *Troades*, *Medea*), motivando la sua scelta in base a criteri non solo filologici ma anche stilistici, e lasciando da parte *Agamemnon*, tragedia che presenta caratteristiche particolari.

Per realizzare le cosiddette *comentades* il volgarizzatore catalano si basò sui commenti, assai diffusi nel Medioevo, del domenicano inglese Nicola Trevet: per tali motivi i testi delle tragedie presentano numerose interpolazioni che sono in realtà la traduzione spesso letterale dei commenti di Trevet. L'editore, per individuare quale tra i numerosi codici che trasmettono i commenti potrebbe essere quello utilizzato dal traduttore catalano, compie una serie di confronti tra *loci* del volgarizzamento e le corrispondenti lezioni del Trevet interpolate nei manoscritti latini delle tragedie senecane appartenenti alla famiglia A, la più diffusa nel Medio Evo, e che insieme con E (e con un gruppo di codici spurio AE) costituisce una delle due (o tre considerando come famiglia AE) tradizioni che trasmettono il testo senecano.

In verità il lettore che non abbia a disposizione lo studio di E. Franceschini *Glosse e commenti medievali a Seneca tragico*, Milano 1938, fatica a capire che le sigle utilizzate da Martínez Romero (P, T, S, B, TSoc., Z) si riferiscono alla classificazione proposta dal filologo italiano dei manoscritti senecani commentati da Trevet (a tal fine una nota forse non avrebbe nociuto).

Questi i risultati della collazione: «Hi tindríem, doncs, un *codex deterior* amb nombroses contaminacions de diverses tradicions manuscrites, encara que amb predomini de S (= Ms. Vaticano Latino. 7611, sec. XIV, contenente il commento di Trevet, *ndr*), amb freqüents suppressions d'allò que podríem considerar aliè a les tragèdies, i amb l'afegitò circumstancial d'alguns versos que manquen a Trevet, però també – i això és molt important – a la tradició manuscrita més important que tingué el text senequà durant tota l'Edat Mitjana: la família A. Això pel que fa a *Arguments*, *Hercules furens*, *Thebais*, *Hippolytus* i *Oedipus*».

Per quanto riguarda le tragedie tradotte e l'*Agamemnon*, che però mantiene precisi tratti stilistici, Martínez Romero sostiene che il volgarizzatore non fece altro che tradurre quanto possedeva materialmente: alcuni commenti e brevi spiegazioni del Trevet al testo di Seneca, escludendo che sia riconducibile alla volontà e alla scelta del tradut-

tore la soppressione di parti del commento trevetiano. La suddivisione in due gruppi anche a detta dell'editore, corrisponde più a necessità metodologiche che a motivazioni filologiche: infatti il commento trevetiano alle tragedie di Seneca è abbastanza omogeneo e venne realizzato su di un unico codice latino delle tragedie, come lo stesso Trevet afferma «... *de textu, quem unicum habui qualemcumque sensuum explanationem exculpsi.*» [Franceschini, p. 31]. Sempre per quanto riguarda il commento del Trevet sarebbe stato forse utile sfruttare il lavoro di Vincenzo Ussani jr. «Per il testo delle tragedie di Seneca» in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Memorie, Scienze Morali* - 1959 - Ser. VIII, vol VIII, 7.

I risultati dei meticolosi confronti portano a queste conclusioni: il gruppo di tragedie *Hercules furens*, *Thebais*, *Hippolytus* ed *Oedipus* segue quasi letteralmente il testo di Trevet, cioè il testo di Seneca con i commenti in forma di *expositio*; mentre *Tyestes*, *Troades* e *Medea* seguono il testo di Seneca e occasionalmente vi aggiungono le glosse trevetiane; *Agamemnon* segue sostanzialmente il testo latino e alcuni frammenti del commento di Trevet. Ricordiamo che nella seriore traduzione castigliana figura anche l'*Octavia, praetexta* apocrifia, che secondo l'editore, data la completa dipendenza dal catalano della versione castigliana, sarebbe stata presente anche nel volgarizzamento catalano.

Assai ricca e documentata risulta la parte dedicata all'analisi della traduzione, in cui l'editore approfondisce gli aspetti linguistici e tecnici del volgarizzamento, la tipologia degli errori e degli interventi linguistici e lessicali che il traduttore compie sul testo latino.

Anche i capitoli più propriamente filologici, vale a dire lo studio della tradizione manoscritta e l'analisi delle varianti e degli errori vengono realizzati dall'editore con notevole acribia filologica. I risultati della *recensio* portano ad una convincente determinazione degli errori congiuntivi e separativi e permettono all'editore di avanzare una interessante «proposta d'*stemma codicum*».

I manoscritti che trasmettono le *Tragèdies* sono sei, denominati P, C, N, R, T, H (viene anche ricordato il ms. denominato B, oggi perduto). Dalla *recensio* si evince che i manoscritti appartengono tutti alla stessa tradizione, ma vanno suddivisi in due famiglie: da un lato P C e R che sono i testimoni più completi e i più antichi, dall'altro N H T: a sua volta R, in base allo stemma, sembrerebbe contaminare anche con l'altro ramo della tradizione (ma non si capisce la direzione della contaminazione: se R da  $\beta$  o  $\beta$  da R). Non mi sembra economica la presenza di un solo subarchetipo  $\alpha'$  da cui discenderebbe C: i codici intermedi potrebbero essere anche più di uno, fermo restando che «*C presenta solucions i errors que remet en a un ascendent diferent de P, però alhora gairebé tot ell és idèntic a P, la qual cosa ens fa desestimar tant una bifurcació directa de com també un ascendent P.*».

P viene utilizzato come manoscritto base per la trascrizione. Vengono trascritte in corsivo le parti che il volgarizzatore traduce direttamente da Trevet, mentre per le parti omesse (*ex homoioteleuton*, ecc...), l'editore propone in nota, quando possibile, le corrispondenti parti della traduzione castigliana. Quest'ultima viene utilizzata a volte anche per emendare il testo catalano, ad esempio (*Thebais, argument, 3*) *Edipus* [*matà son pare e*] congettura resa possibile dal confronto con il commento del Trevet (*Edippus qui patrem occiderat*), ma anche sulla base del testo castigliano *Hedipo, el qual mató a su padre*. L'intervento sana infatti l'erronea lezione *ffil de Anchises* imputabile pertanto al copista della famiglia PC e non al traduttore.

Per le lezioni dubbie la scelta della varianti è stata guidata anche dal confronto con l'edizione critica delle tragedie in latino (Herrmann, Parigi 1924-26), con le edizioni critiche attualmente disponibili del commento di Trevet (*Agamemnone, Troades, Hercules furens, Thyestes*) e con il ms. S.II.8 della Biblioteca di San Lorenzo de El Escorial per le restanti tragedie commentate dal domenicano (forse il conforto di qualche altro codice non sarebbe stato estemporaneo). Per quanto riguarda le tragedie in castigliano l'editore utilizza il solo manoscritto S.II.7 della Biblioteca escorialense.

L'apparato, collocato in parte a pie' di pagina e in parte in appendice, è negativo e dà ragione, sulla base dello stemma proposto, delle varianti rifiutate e le motivazioni che hanno guidato l'editore: «*L'anotació a peu de pàgina conté fonamentalment dos tipus d'informació: en prime lloc, les esmenes, elisions i addicions fetes al text base, així com la discussió de variants i les raons que en determinen cada elecció (...) A l'Aparat complementari de cada tragèdia hem registrat totes aquelles variants que hem considerat d'interès, tant per a l'edició de la traducció i per la caracterització del treball dels copistes, com per a la descripció lingüística dels manuscrits*».

L'editore ha dunque attuato una *selezione*, in base ad un criterio di importanza della varianti, che alleggerisce indubbiamente l'apparato: ad esempio una lezione erronea di PC viene posta nell'apparato a pie' di pagina: (*Thyestes*, 358) «*en serè*: «on sera» PC. Seguim N, d'acord amb el llatí «serenus»»; mentre una variante adiafora viene registrata nell'apparato complementare: (*Medea*, 627) *per tot*: «a tot» NRTH.

L'apparato viene poi integrato da note linguistiche, letterarie e quant'altro, che coadiuvano la lettura del non facile testo, altrettanto utili risultano i due indici onomastici, soprattutto quello delle corrispondenze ortografiche.

L'edizione critica di T. Martínez Romero ha indubie qualità ed indiscutibili meriti: è auspicabile che in tempi brevi vengano realizzate altre edizioni critiche delle traduzioni peninsulari di opere di autori latini.

Il rapporto tra la traduzione castigliana e il volgarizzamento catalano forse avrebbe meritato più spazio nell'introduzione visto che l'editore si serve del castigliano non solo laddove il catalano presenta omissioni, ma anche per sanare lezioni erronee. La traduzione castigliana non deriva da nessuno dei manoscritti catalani a noi pervenuti e il reciproco rapporto, che non sembra essere poi così lineare come sarebbe dato di supporre, può riservare delle inaspettate sorprese, come nel caso delle traduzioni delle *Epistulae morales*.

Alla versione castigliana delle tragedie senecane sono state dedicate una serie di tesi di laurea, realizzate sotto la direzione di Marcella Ciceri (Università di Venezia), e pertanto sono possibili confronti basati su sicuri criteri filologici.

Dal punto di vista metodologico l'edizione risulta assai soddisfacente, l'introduzione presenta qualche ripetizione, che tuttavia non inficia la chiarezza e la precisione del testo.

Andrea Zinato

## Ricordo di Angel Crespo

Il 12 dicembre scorso ci ha lasciato questo grande poeta, filologo, critico letterario, critico d'arte figurativa, che è stato Angel Crespo.

La sua vita e le sue opere sono ben note: tuttavia, per un motivo affettivo, vogliamo ripercorrerle col pensiero, almeno nei momenti più significativi.

Era manchego, nato a Ciudad Real nel 1926: aveva iniziato a scrivere verso i 23 anni, in pieno periodo di blocco culturale della Spagna; essendo contrario al regime di Franco, fu costretto all'esilio per ragioni politiche, viaggiando molto all'estero, dove lo portava l'offerta di lavoro, dapprima in città dell'Europa occidentale, poi anche in America, sia del Nord che del Sud, fermandosi nell'ultimo periodo a Puerto Rico, presso l'università di Mayagüez dove insegnò letteratura comparata insieme a Pilar Gómez Bedate, divenuta in seguito sua moglie.

Dopo la morte di Franco, Crespo fu felice di tornare in Spagna, dove – ultimamente – occupava la sede di professore emerito dell'Università di Barcellona.

Ci è grato, ed è giusto, ricordarlo prima di tutto come poeta e riassumiamo le sue opere (conosciute anche attraverso traduzioni in diverse lingue) individuando in esse alcune fasi che corrispondono a tre periodi fondamentali: quello che va dal 1949 al 1970, rappresentato dalla raccolta di versi *En medio del camino*, la quale è già caratterizzata da una ricerca di lettura simbolica (non simbolistica in senso storico) del mondo, ricerca simbolica che sarà basilare, costante e che andrà approfondendosi, raffinandosi e variegandosi nelle successive opere.

La seconda tappa del suo cammino poetico si può fissare nel 1967, in cui è determinante l'esperienza italiana fatta di lunghi soggiorni toscani e che culminò con le liriche di *Docena florentina*, ma anche coi ricordi di viaggi a Bologna, Roma, Venezia.

Contrasta con il soggiorno italiano quello dei tropici, che fa da sfondo alla raccolta seguente, *Colección de climas*; invece, *Claro: oscuro* è ispirata dal paesaggio sub-polare, dal mondo scandinavo, dove il poeta ebbe in sorte di vivere posteriormente.

Il processo di interiorizzazione del mondo esterno si accentua in queste opere e finisce per radicalizzarsi ad un livello profondo di intuizione del mistero dell'universo: è questa la chiave di lettura di *Donde no corre el aire*, e soprattutto di *El aire es de los dioses* e *Ocupación del fuego* (1990). In queste sue ultime opere si farà più insistente il suggerimento dell'esistenza di una realtà più profonda ed enigmatica, espressa attraverso il mito, attraverso un linguaggio di poesia che concilia gli elementi che la ragione comune considera reciprocamente contrari e contrastanti: li concilia perché li proietta in una visione superiore che è quella della poesia, la quale ha un linguaggio diverso da quello della filosofia e da quello della realtà contingente.

Recentemente Crespo stava lavorando ad un'opera che probabilmente avrebbe avuto il titolo di *La realidad entera* (di cui la sottoscritta ha tradotto e pubblicato qualche composizione inedita<sup>1</sup>). Quest'opera si basa sul concetto di una realtà aperta al mistero, realtà che comprende l'aspetto fisico e metafisico intimamente legati.

<sup>1</sup> Pubblicate in *Tribuna Letteraria*, Padova, n. 35.

La sua attività di filologo, traduttore e commentatore di testi antichi e moderni si accompagnava a quella dell'insegnamento universitario e portava al colmo la sua enorme capacità di lavoro: tradusse e commentò mirabilmente poesia e prosa portoghese (in particolare Pessoa), poesia e novellistica brasiliana d'avanguardia, poesia ladina e veneziana, oltre che raffinata prosa italiana (D'Annunzio, Foscolo), senza contare la sua famosa traduzione di poesia italiana antica come quella della *Divina Commedia* che gli valse la Medaglia d'Oro del dantismo e la traduzione di tutto il *Canzoniere* di Petrarca, preceduta da una dottissima introduzione critica.

Un'altra attività affine a quella poetica e letteraria era stata svolta da Crespo come giornalista e critico di arte figurativa, esercitata fin dalla giovinezza in diverse prestigiose riviste: proprio inviato come critico dalla rivista *Artes* di Madrid per fare una relazione sulla XXXII Biennale veneziana, nel 1964, ebbe il primo impatto con la nostra città e fu la scoperta di Venezia come città d'arte per eccellenza.

Vi si trovò subito a suo agio, come egli ebbe a dire, tanto che pensò di averla frequentata in una vita precedente.

“Una città ideale, un archetipo, un luogo dell'anima fuori del tempo e dello spazio...”, così egli aveva definito la nostra città e questo, del resto, si desume dalle poesie che aveva dedicato a Venezia, a cominciare dagli anni '70, quando ne inserì qualcuna in *En medio del camino*, continuando il tema veneziano in altre raccolte.

Le poesie su Venezia sono una ventina: la sottoscritta ne ha fatto una pubblicazione a parte, estraendola da vari testi, traducendoli e premettendo una introduzione che cerca di interpretarle<sup>2</sup>.

Ma, al di fuori della trasfigurazione operata sul piano poetico, possiamo asserire che Crespo amava veramente Venezia: qui aveva tanti amici che lo impegnavano spesso in conferenze molto frequentate anche dal pubblico veneziano; nel 1982 aveva insegnato a Ca' Foscari in qualità di “visiting professor”, tenendo un corso sul tema della poesia modernista.

Nel 1989 l'assessore alla Cultura e alle Belle Arti di Venezia gli consegnò – a nome del Sindaco – le “Chiavi della Città”; Crespo soggiornò ripetutamente a Venezia ed in altre città italiane anche negli ultimi anni, in occasione di incontri culturali o consegne a lui di premi, come quello Internazionale di Poesia “Eugenio Montale” nel 1994, od altri.

Faceva parte stabilmente, in qualità di collaboratore e membro, del comitato di redazione della *Rassegna Iberistica*, quella che con profondo cordoglio ne dà ora l'annuncio di morte.

Bruna Cinti

<sup>2</sup> *Argento sulla laguna* di Angel Crespo. Introduzione e traduzione di Bruna Cinti. Profilo biografico di Mario Ancona. Piovani Editore, Abano Terme (Pd) 1990, pp. 68.

La bibliografia più completa ed attuale delle opere crespiane si trova in *En torno a la obra de Angel Crespo*, Barcelona, Asociación Colegial de Escritores de Cataluña, dic. 1995, edito in occasione dell'omaggio reso al poeta spagnolo da parte dell'Università di Barcellona.



## PUBBLICAZIONI RICEVUTE

### a) Riviste:

- Annali, sezione romanza*, I.U.O.N., 36, 1° e 2° (1994).  
*Arquipélago*, Universidade dos Açores, 7 (1985), 8 (1986), 9 (1987), 10 (1988), 11 (1990), 12 (1991), 13 (1992-1993).  
*Bollettino del C.I.R.VI.*, 23 e 24 (1991).  
*Cadernos de estudos lingüísticos*, Universidade Estadual de Campinas, 27 (1994), 28 (1995).  
*Cahiers d'études romanes*, Centre de recherches d'études romanes Aix-en-Provence, 18 (1994).  
*Criticón*, Université de Toulouse - Le Mirail, 62 (1994), 63 (1995), 64 (1995).  
*Disenso*, 5 (1995), 6 (1996).  
*Estudios*, ITAM, 39-40 (1994-95), 41 (1995).  
*Estudos ibero-americanos*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 20-2° (1994), 21-1° (1995).  
*Explicación de textos literarios*, California State University at Sacramento, 23-2° (1994-95).  
*Gramma y cal*, Universitat de les Illes Balears, 1 (1995).  
*Iberoamericana*, 57 (1995), 58/59 (1995).  
*Incipit*, Universidad de Buenos Aires, 14 (1994).  
*Iris*, Université Paul Valéry, 1995.  
*Letras*, Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, 29-30 (1994).  
*Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, 68 (1995), 69, I° e II° (1995).  
*Letras de Hoje*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 101 (1995).  
*Letterature*, Università di Genova, 17 (1994).  
*Notas*, 5 (1995).  
*L'Ordinaire Latino Americain*, Université de Toulouse-Le Mirail, 156 (1995), 157-158 (1995).  
*Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, Università di Milano, 1 (1983), 3 (1985), 4 (1986), 5 (1986), 6 (1987), 7/8 (1988), 9/10 (1989), 11/12(1990), 13(1990), 14/15(1991), 16/17 (1992), 18/20(1993), 21/23 (1994).

*Quaderni ibero-america*ni, 77 (1995).  
*Revista chilena de literatura*, Universidad de Chile, 46 (1995).  
*Revista de dialectología y tradiciones populares*, CSIC, 50-1° (1995).  
*Revista Iberoamericana*, University of Pittsburgh, 170-171 (1995).  
*Spagna contemporanea*, 7 (1995).  
*Strumenti critici*, 78 (1995).

b) *Libri*

- AA.VV., *Dalle armi ai garofani. Studi di letteratura della guerra coloniale*, a cura di Manuel G. Simões e Roberto Vecchi. Roma, Bulzoni, 1995, pp. 77.
- AA.VV., *Literatura y política en América Latina*. (Congreso internacional, Salerno 6/8 de mayo de 1993). R. Di Prisco - A. Scocozza coordinadores. Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1995, pp. 407.
- F. Antonucci, *El salvaje en la comedia del siglo de oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona-Toulouse, RILCE-LESO, 1995, pp. 237 «Anejo de RILCE n° 16».
- P. Balsalobre-J. Gratacós, *La llengua catalana al segle XVIII*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995, pp. 592.
- M. Barbosa, *Mare di illusioni naufragate*. Introduzione, traduzione e organizzazione a cura di Sebastiana Fadda. Roma, Bulzoni Editore, 1995, pp. 174.
- M. Barbosa, *Prima del verbo. Antologia poetica*. Introduzione, traduzione e organizzazione a cura di Sebastiana Fadda. Roma, Bulzoni Editore, 1995, pp. 146.
- A.J. Bergero, *El debate político. Modernidad, poder y disidencia en "Yo el supremo" de Augusto Roa Bastos*, New York, Peter Lang, 1994, pp. 285.
- M.V. Calvi, *Didattica di lingue affini. Spagnolo e italiano*, Milano, Guerini Scientifica, 1995, pp. 249.
- P. Cuadrado Fernández, *Modernidad y vanguardia en la poesía portuguesa contemporánea. Perspectiva histórica del surrealismo portugués*. Palma, Universitat de les Illes Balears, 1994. Tesi doctoral/ Microfitxa num. 44.
- S. Dalí, *L'alliberament dels dits*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995, pp. 256.
- E. D'Ors, *Papers anteriors al Glosari*. Edició de Jordi Castellanos. Barcelona, Quaderns Crema, 1995, pp. 552.
- C. E. Ferreiro, *Longa noite de Pedra*. Alguns poemes traduïts per Xesús Maria Lesteiro. Terrassa, Mirail de Glac, 1995, pp. n.n..
- N.M. Flawia de Fernández, *El ensayo argentino*, Tucumán, INSIL, 1991, pp. 130.
- Garcilaso de la Vega "L'Inca", *La Florida dell'Inca*. Introduzione e bibliografia di A. Albònico. Traduzione di G. Silvini. Note e glossario di P. Pecchi. Milano, Edizioni San Paolo, 1996.
- J.F. Garner, *Contes per a nens i nenes políticament correctes*. Traducció de Q. Monzó i M. Roura. Barcelona, Quaderns Crema, 1995, pp. 112.
- C. Guillén, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995, pp. 176.
- J. Issorel (ed.), *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las "Soledades" de Luis de Góngora*, CRILAUP, Presses Universitaires de Perpignan, 1995, pp. 244 «MARGES 16».

- C. Janés, *Rosa Rubea. Poemas de Clara Janés*. Selección e introducción de Mariarosa Scaramuzza Vidoni. Roma, Bulzoni Editore, 1995, pp. 106.
- D. Jiménez Panesso, *Fin de siglo. Decadencia y modernidad*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura — Universidad Nacional de Colombia, 1994, pp. 243.
- S. Martí-F. Feliu, *Problemes i mètodes de la història de la llengua*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995, pp. 248.
- D. Montalto Cessi - R.M. Rodríguez Abella - M. Valero Gisbert, *Texto en contexto. Lenguajes específicos en español*. Edición de Donatella Montalto Cessi. Milano-Bologna, Cisalpino, 1995, 372.
- D. Parker, *Cor de Crema*. Traducció de J. Larios. Barcelona, Quaderns Crema, 1995, pp. 240.
- A. Rotti, *Pirandello nel teatro di Xavier Villaurrutia*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 151 (Consiglio Nazionale delle Ricerche - Centro per lo studio delle letterature e delle culture delle aree emergenti).
- J.A. Santana, *La adivinanza a través de quinientos años de cultura hispánica. Antología histórica*. Sacramento, California, Spanish Press, 1992, pp. 380, 44.
- M. Sartor Ceciliot con la collaborazione di G. Meo Zilio, *Glossario politico argentino*, Roma, Bulzoni Editore, 1995, pp. 114.
- J.I. Tellechea Idígoras, *Unamuno y los poetas*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1994, pp. 124.
- R. Solsona, *Ull de vaca*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995, pp. 224.
- A. Txéchoy, *Contes*. Selecció i traducció d'Anna Estopà. Barcelona, Quaderns Crema, 1995, pp. 176.
- J. Verdaguer, *Canigó*. Edició de N. Garolera. Barcelona, Quaderns Crema, 1995, pp. 248.

