

# RASSEGNA IBERISTICA

65

Febbraio 1999

Giuseppe Tavani, *Ancora sulla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)* ..... p. 3

Giovanni Meo Zilio, *Varianti stilistiche in «Antonio Chimango», di Amaro Juvenal* ..... p. 13

Sônia Regina Grossi, *Anos 60: Arte e política no Brasil* ..... p. 23

NOTE: R. Mulinacci, *L'Abate da Costa e i capponi. L'Italia nelle lettere di un illuminista portoghese* p. 35; F. Meregalli, *Preistoria di un orteghismo* p. 41; S. Regazzoni, *Gli amanti amerindi di Jorge Enrique Adoum* p. 45; G. Bellini, *Dante Liano e «Il mistero di San Andrés»* p. 49.

RECENSIONI: *Repertorio bibliografico degli Ispanisti italiani. Integrazione (fino al 1992) e Aggiornamento* (F. Meregalli) p. 53; Sem Tob de Carrión, *Proverbios morales* (M. Ciceri) p. 54; R. Recio, *Petrarca en la Península Ibérica* (J. Canals) p. 56; J. A. Ascunce Arrieta, *Los quijotes del Quijote. Historia de una aventura creativa* (M. Scaramuzza Vidoni) p. 57; *Cancionero Liberal contra Fernando VII* (D. Ferro) p. 59; N. Isaia-E. Sogno, *Due fronti. La grande polemica sulla guerra di Spagna* (F. Meregalli) p. 61; M. Vázquez Montalbán, *Il premio* (G. Bellini) p. 62; A. Muñoz Molina, *Il custode del segreto e Plenilunio* (G. Bellini) p. 63; I. Martínez de Pisón, *Strade secondarie* (G. Bellini) p. 64; J. M. de Prada, *La tempestad e La tempesta* (F. Meregalli) p. 65.

Notas. *Reseñas iberoamericanas. Literatura, sociedad, historia* (F. Meregalli) p. 71; A. Cancellier, *Lenguas en contacto: Italiano y Español en el Río de la Plata* (A. M. Aguirre) p. 72; F. Varanini, *Viaggio letterario in America Latina* (G. Bellini) p. 75; M. Paoletti, *El Aguafiestas. Una biografía de Mario Benedetti* (P. Spinato) p. 76; M. Benedetti, *Andamios* (P. Spinato) p. 78; I. Allende, *Hija de la Fortuna*, (S. Serafin) p. 79; E. Santiago, *Il sogno di América* (C. Camplani) p. 80; C. Triviño, *Prohibido salir a la calle* (S. Regazzoni) p. 82; P. I. Taibo II, *Giorni di battaglia* (G. Bellini) p. 82; P. I. Taibo I, *Pallide bandiere* (C. Camplani) p. 83; M. Serrano, *Il tempo di Blanca* (C. Camplani) p. 85.

AA. VV., *O Barroco e o Mundo Ibero-Atlântico* (M. G. Simões) p. 89; J. Saramago, *Viaggio in Portogallo e Tutti i nomi* (G. Bellini) p. 91.

PUBBLICAZIONI RICEVUTE ..... p. 93

BULZONI EDITORE

## «RASSEGNA IBERISTICA»

La *Rassegna Iberistica*, 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 *Ricerche e 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, Silvana Serafin, Manuel Simões.

*Segretaria di redazione* : Donatella Ferro

*Diffusione* : Susanna Regazzoni

Col contributo  
del Dipartimento di Studi Anglo-americani  
dell'Università "Ca' Foscari" di Venezia

*La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione*

*Redazione*: Università "Ca' Foscari" di Venezia – Dipartimento di studi anglo-americani e ibero-americani – Sezione ibero-americana – Facoltà di Lingue e Letterature Straniere – San Marco 3417 – 30124 Venezia – Fax 041-2578476 – Tel. 041-2578427

ISBN 88-8319-339-3  
Copyright © 1999 Bulzoni editore  
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma  
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

Finito di stampare nel mese di giugno 1999

GIUSEPPE TAVANI

ANCORA SULLA TRADIZIONE MANOSCRITTA  
DELLA LIRICA GALEGO-PORTOGHESE  
(quarta e ultima puntata)

Nell'ormai lontano 1965, all'XI Congresso Internazionale di linguistica e filologia romanza<sup>1</sup>, e poi in un più ampio contributo pubblicato due anni dopo<sup>2</sup>, riproposto – con qualche modifica – in un volume del 1969<sup>3</sup>, ho avuto l'occasione di analizzare, in modo ritengo abbastanza minuzioso, la tradizione manoscritta della poesia lirica galego-portoghese, mettendo a riscontro i tre testimoni maggiori e alcuni frustoli relatori di singoli testi o, nel caso della Pergamena Vindel, dell'intero peculio di un autore, nella fattispecie Martin Codax, o ancora del gruppo omogeneo dei cosiddetti «lais de Bretanha». Non erano ancora stati individuati, all'epoca, né il frammento di canzoniere dionigino venuto alla luce nel 1990 alla Torre do Tombo per merito di Harvey L. Sharrer<sup>4</sup>, né il canzoniere acquisito nel 1983 dalla Bancroft Library dell'Università di Berkeley, California, e sommariamente descritto da Arthur L.-F. Askins<sup>5</sup>: reperti dei quali

<sup>1</sup> Tenuto a Madrid dal 1° al 9 settembre 1965. Cf. *Actas del XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas*, II, 1003-1016, Madrid, 1968.

<sup>2</sup> In «Cultura Neolatina», XXVII, 1967, pp. 41-94.

<sup>3</sup> G. Tavani, *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969, pp. 77-179; poi, in versione abbreviata, nel *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. II, Les genres lyriques, tome I, fasc. 6, pp. 25-46, e ancora – in traduzione galega – in *A poesia lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1986, pp. 51-82 (rist. ivi, 1988), e infine in traduzione portoghese rivista e aggiornata (*A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1988, pp. 69-87).

<sup>4</sup> H. L. Sharrer, *Fragmentos de Sete Cantigas d'Amor de D. Dinis, musicadas – uma Descoberta*, in *Actas do Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, I, Lisboa, Edições Cosmos, 1991, pp. 13-29 (con fotografie del recto e del verso del foglio pergameneo). Cf. E. Gonçalves, *Poesia de Rei: três notas dionisinas*, Lisboa, Edições Cosmos, 1991, primo (e rilevante) contributo al restauro testuale di testi dionigini compiuto sulla base del nuovo relatore.

<sup>5</sup> A. L.-F. Askins, *The Cancioneiro da Bancroft Library (previously, the Cancioneiro de um Grande d'Hespanha): a copy, ca. 1600, of the Cancioneiro da Vaticana*, in *Actas do Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, cit., I, 43-47.

ovviamente non avevo potuto tener conto nell'elaborare la mia ipotetica ricostruzione ma che comunque non mi sembra che vengano ad alterare sensibilmente lo schema a suo tempo tracciato: il frammento Sharrer si pone – al pari degli altri relatori parziali – a monte dell'archetipo procurato da D. Pedro de Portugal, conte di Barcelos, che riproduce fedelmente la successione delle 7 cantigas d'amor del re-trovatore trädite dal nuovo reperto, e le relative lezioni testuali (aggiungendovi però la notazione musicale); il canzoniere della Bancroft Library non è che una copia del canzoniere Vaticano (V), dunque un *descriptus*, e si colloca pertanto a valle del ramo rappresentato da V, alla lettura del quale – per il suo migliore stato di conservazione – può recare qualche sussidio in taluni passi malamente conservati nel suo diretto antecedente, ma che in ogni caso, nonostante recenti e non del tutto convincenti tentativi di riabilitare la funzione dei *descripti*<sup>6</sup>, resta un testimone secondario, tardo, da usare inoltre con estrema cautela, come ogni *descriptus* che si rispetti<sup>7</sup>.

Il mio tentativo di sistematizzazione ponderata della esigua ma non per questo meno interessante e complessa tradizione manoscritta della poesia peninsulare due-trecentesca ha avuto se non altro il merito di attirare l'attenzione degli studiosi su un argomento fino ad allora trascurato, o almeno non metodicamente trattato. Qualche anno dopo la pubblicazione in «Cultura Neolatina» delle mie ipotesi ricostruttive, Jean-Marie D'Heur è intervenuto sull'argomento con un importante saggio<sup>8</sup>, nel quale contestava alcuni dei risultati ai quali ero pervenuto. In breve, si trattava di stabilire la posizione che alcuni testimoni dovevano occupare nello *stemma codicum* da me proposto<sup>9</sup> (V. Fig. 1).

Tralasciamo per ora il problema della Tavola Colocciana (C) – che ritenevo potesse essere la tavola di un canzoniere perduto, pervenuta a Colocci indi-

<sup>6</sup> A. Ferrari, *Le chansonnier et son double*, in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, in *Actes du colloque de Liège*, 1989, éd. par M. Tyssens, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, pp. 303-327.

<sup>7</sup> Ho effettuato personalmente alcuni sondaggi sul canzoniere della Bancroft Library, e ho potuto ripetutamente constatare che il testimone riproduce fedelmente tutti gli errori di V, ai quali – da buon *descriptus* – ne aggiunge non pochi di suoi.

<sup>8</sup> *Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais*, «Arquivos do Centro Cultural Português», VIII, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, pp. 3-43; poi *Sur la généalogie des chansonniers portugais d'Ange Colocci*, «Boletim de Filologia», XXIX, 1984, pp. 23-34 (= Homagem a Manuel Rodrigues Lapa, II). Cf. anche *L'Art de trouver du Chansonnier Colocci-Brancuti*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», IX, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, pp. 321-398 [lo stemma a p. 380].

<sup>9</sup> Per i non specialisti, ricorderò il significato delle sigle di qui in avanti utilizzate: A = Cancioneiro da Ajuda; B = Cancioneiro Colocci Brancuti, oggi alla Biblioteca Nazionale di Lisbona; C = Tavola colocciana *Autori portugueses* (ms. Vat. Lat. 3217); V = Canzoniere portoghese della Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 4803).



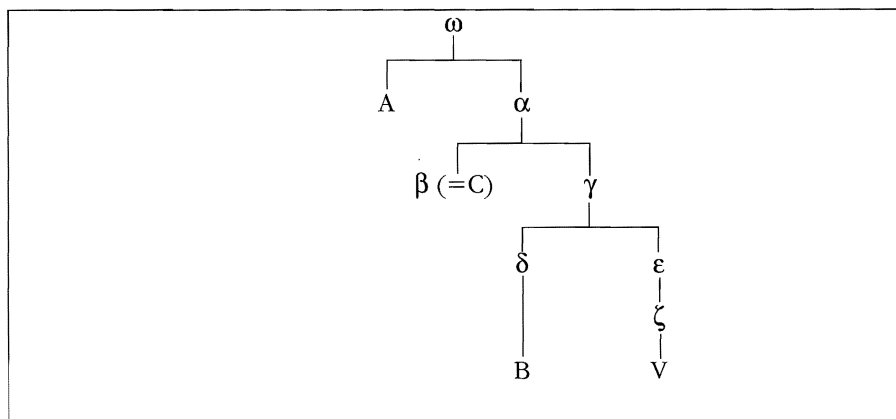


Fig. 1

pendentemente da B –, perché le obiezioni di maggior peso mosse a questo stemma riguardano gli interpositi  $\delta$ ,  $\epsilon$  e  $\zeta$  (non  $\xi$  come spesso viene indicato). Sia D'Heur (ma solo in parte) che, più tardi, e totalmente, Elsa Gonçalves e Anna Ferrari<sup>10</sup>, hanno a più riprese, verbalmente o per iscritto, sostenuto l'inutilità di tali interpositi, adottando lo schema semplificato (in cui non solo scompare  $\beta (=C)$ , in base alla considerazione che C non sarebbe altro che un indice compilato da Colocci su B, ma vengono meno alcune o tutte le fasi intermedie, delle quali si salva a malapena  $\alpha$ ) (V. Fig. 2):

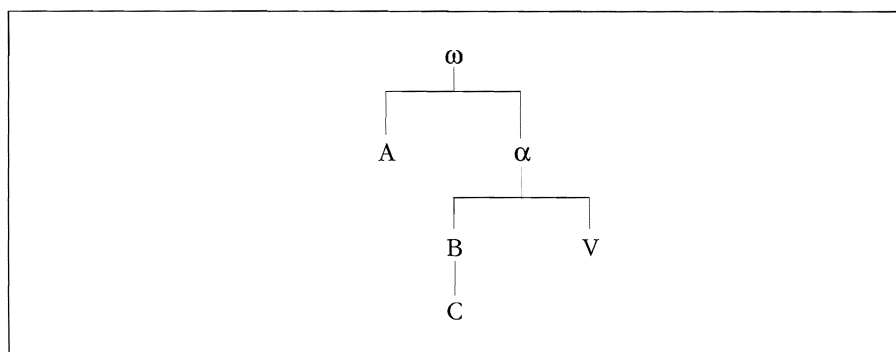


Fig. 2

<sup>10</sup> Cf. i contributi citati infra, alle note 16 e 17.

Per D'Heur (e nella sua scia per Elsa Gonçalves e Anna Ferrari) non è ammissibile che la Tavola Colocciana possa essere l'indice di un canzoniere diverso da B: pertanto, viene espunto l'intero piano intermedio rappresentato, nello stemma da me proposto, da  $\beta$  e da  $\gamma$ , facendo derivare la successiva tradizione direttamente da  $\alpha$ . Ma D'Heur almeno non nega, come invece faranno i suoi epigoni, che tra  $\alpha$  e BV siano da postulare un interposito per parte, rispettivamente  $\beta$  ( $\delta$  nel mio stemma) e  $\gamma$  ( $\epsilon$ ). Pertanto, la materia del contendere – se vogliamo ricondurre l'accesa disputa alle sue reali e modeste dimensioni – è rappresentata, nei riguardi di D'Heur dalla Tavola Colocciana (che io continuo a ritenere esemplata su un canzoniere diverso da B, in quanto gli argomenti in contrario si fondano su una presunzione d'incapacità, irrazionalità o distrazione addebitate a Colocci) e dal secondo degli interpositi da me ipotizzati tra  $\alpha$  e V, mentre per gli altri interlocutori la questione riguarda sia il (da me) supposto ramo  $\beta$  che tutti i piani intermedi tra  $\alpha$  e BV.

Non mi dilungherò ovviamente sulla bipartizione del piano alto, visto che nessuno la mette in discussione: che A sia diverso dall'antecedente comune di BV è tanto evidente, per motivi storico-culturali oltre che testuali, che negarlo risulterebbe superfluo. Che invece da  $\alpha$  siano derivati direttamente sia B che V è già più discutibile, e il problema merita forse di essere rivisitato con calma.

Premetto di non nutrire nessuna particolare affezione per i tre interpositi che mi è sembrato opportuno ipotizzare tra  $\alpha$  e BV, e di non ritenere affatto – come ho più volte, anche io per iscritto e verbalmente, precisato – che ad essi debbano in ogni caso aver corrisposto tre codici materialmente e concretamente esistiti quali relatori autonomi della lirica peninsulare, in quanto ciascuno di essi potrebbe anche identificarsi con stadi successivi – sempre più deteriorati – di  $\alpha$  o, più probabilmente, di un suo diretto derivato, più precisamente  $\epsilon$ . Premetto anche che mi limiterò, in questa rapida rassegna, ai casi che a mio avviso denunciano inequivocabilmente, qui d'accordo con D'Heur, che gli antecedenti immediati di B e di V erano diversi.

Il primo punto riguarda la postilla colocciana che chiunque può leggere sulla prima carta del canzoniere Vaticano: «Manca da fol. ij infino a fol. 43», che – sembra innegabile – ci informa dell'assenza, nell'esemplare di V, di un numero non indifferente di carte rispetto ad altro codice sul quale Colocci aveva la possibilità di effettuare riscontri. In corrispondenza della lacuna rilevata dall'umanista iesino, B offre la frammentaria «Arte de trovar» e 332 testi per un totale di 76 carte oltre al recto di una 77<sup>o</sup>. Sarebbe certo eccessivo dedurre che le 42 o 40 carte di cui Colocci rileva la mancanza nel modello di V (secondo che nel computo egli abbia considerato assenti o presenti le due estreme) contenesse tutto il materiale testuale trádito da B, e dunque non dovrebbe risultare fuori luogo congetturare che il modello di V presentasse già una lacuna rispetto al proprio antecedente: in altri termini, utilizzando le mal tollerate sigle del mio

schema, se ζ era già portatore di una mutilazione di 40 o 42 carte, il suo esemplare (si chiami esso ε o rappresenti soltanto una fase deteriore di α) doveva a sua volta aver sofferto una parte almeno della mutilazione rivelata dal confronto con B. Nell'un caso come nell'altro, ritengo lecito distinguere con sigle diverse le due situazioni, ribadendo – con forza, se mi è consentito – che gli interpositi non si identificano sempre e necessariamente con individui materialmente esistenti, ma possono indicare stadi successivi di uno stesso relatore, anche se questo non è il caso di δ e di ε e/o ζ, per i quali resto dell'idea che sia da postulare una concreta, ben distinta esistenza fisica. Per sostenere il contrario – che cioè entrambi gli apografi italiani derivino direttamente dal «libro di portughesi», siano dunque due copie dello stesso esemplare (da identificare con il subarchetipo comune) – occorre chiarire, con argomenti validi, come mai tali due copie divergano in un aspetto cruciale della trasmissione qual è appunto la trascrizione della parte iniziale del codice. In altre parole, è necessario trovare una spiegazione economica del fatto che V presenti proprio all'inizio una lacuna di tale ampiezza che non trova riscontro in B: non risulta forse più logico ritenere che Colocci, già in possesso della trascrizione siglata modernamente V, e venuto a conoscenza che un certo messer Ottaviano legato in qualche modo a Lattanzio Tolomei possedeva «il libro di portughesi» – lasciatogli da monsignor Antonio Ribeiro, chierico di Braga, camerario di Clemente VII, incaricato nel 1525 dal pontefice di consegnare al re portoghese João III la Rosa d'oro<sup>11</sup> –, lo abbia ottenuto in prestito (forse proprio per i buoni uffici di Lattanzio), lo abbia collazionato con V, ne abbia verificato la maggior completezza, e se ne sia fatto trarre la copia che designiamo B? Per quale altro motivo le due copie sarebbero –pur nella loro notevole affinità– divergenti in modo così evidente proprio nella sezione iniziale? Pur nella mia assoluta disponibilità a espungere tutti gli interpositi eliminabili, ritengo che, a sostegno della tesi dell'unicità della fonte di entrambi gli apografi cinquecenteschi, sia indispensabile – in una corretta discussione filologicamente ben argomentata – chiarire i motivi dell'assenza in V di tutta una vasta sezione presente nel suo affine; e non basta sottolineare, come fa l'illustre collega, che la nota di Colocci recita «*il libro di portughesi*» e non «*un libro di portughesi*» per affermare che nell'Italia del primo Cinquecento circolava una sola ed unica raccolta di testi poetici peninsula-

<sup>11</sup> Della nota colocciana «Messer Ottaviano di messer Lactantio ha il libro di portughesi: quel da Ribera l'ha lassato» si è elegantemente occupata Elsa Gonçalves (nel saggio *Quel da Ribera*, «Cultura Neolatina», XLIV, 1984, pp. 219-224, e da ultimo nell'articolo *Colocci* del *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, coordinato da G. Lanciani e da me, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, pp. 163-166 [164]), individuando due dei tre personaggi citati, Lattanzio Tolomei e, per l'appunto, Antonio Ribeiro. Resta ignota l'identità dell'effettivo depositario del «Libro».

ri. Una osservazione del genere traslascia di considerare che, se vogliamo dare rilievo ad una annotazione personale di carattere esclusivamente mnemonico, dovremmo anche poter ammettere che l'uso del determinativo potrebbe avere soltanto carattere ipostatizzante, riferirsi cioè in concreto a quel che per Colocci in quel momento rappresenta *il* libro che desidera ottenere, prescindendo da quello ormai già acquisito.

Il secondo punto concerne invece una serie di più limitate lacune di B, a fronte delle quali V offre il materiale necessario a colmarle. La prima di queste lacune, che è anche la più rilevante, coinvolge le cantigas che avrebbero dovuto essere numerate in B da 1391 a 1430, in corrispondenza delle quali V trascrive i testi numerati da Monaci 1000-1040. In B, la cantiga 1390 che conclude la carta 297 r<sup>o</sup> (il verso della quale è bianco), è mutila della razo – riportata da V in calce al testo – dalla quale risulta come il destinatario di questa pseudocantiga d'amigo (in realtà, una canzone irrisoria) sia l'infante D. Anrique, fratello e avversario di Alfonso X nonché «entendedor» della matrigna, la regina Jeanne de Ponthieu, vedova di Fernando III; il limite inferiore della lacuna coincide con la carta modernamente numerata 298, che inizia con la frase «e era tabelion de Braga», conclusiva della razo relativa alla cantiga precedente, 1040 in V (sempre secondo la numerazione di Monaci), corrispondente alla \*1430 di B. Non vi è dubbio che in questa sezione di B manca un fascicolo, ma la sua caduta – quali ne siano state la causa e la meccanica<sup>12</sup> – non è stato l'unico motivo della lacuna di B, se Colocci, all'inizio della prima carta successiva alla lacuna stessa, sottolinea le prime parole della razo frammentaria («e era tabelion»<sup>13</sup>) e in calce, nella stessa carta, postilla «[e]sta non istà». In questo luogo, dunque, oltre al guasto meccanico dovuto alla caduta di un fascicolo, si è prodotto anche un altro guasto, dal quale è possibile ricavare – a mio parere in modo incontrovertibile – che l'antecedente immediato di B era diverso dall'antecedente immediato di V, dove non solo è sopravvissuta la razo, ma è riportata anche la cantiga di Don Pedro *Natura das animalhas*, cui la rubrica si riferisce. Se è possibile ammettere – come ipotizzano Anna Ferrari e Elsa Gonçalves – che in questo luogo il canzoniere B, così come noi lo conosciamo, abbia subito la perdita di un fascicolo che nel codice posseduto dal Colocci era invece presente, non mi sembra al contrario possibile ignorare che Colocci stesso si era reso conto di una lacuna – a codice appena trascritto – che comprendeva almeno un testo di D. Pedro (\*1430) e una buona parte della rubrica ad esso relativa.

<sup>12</sup> Cf. A. Ferrari, *Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona* (Cod. 1991: Colocci-Brancuti). *Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)*, «Arquivos do Centro Cultural Português de Paris», XIV, 1979, pp. 25-140 [132-133].

<sup>13</sup> Nel codice «E era tataliõ».

Inoltre, a c. 170 v° di B, all'inizio della 2ª colonna, dopo gli ultimi due versi (che formano la tornada) della cantiga d'amigo di Men Vasquez de Folhete *Ay, amiga, per boa fe* (in B numerata 802), Colocci ha scritto il n° 803 in testa ad una colonna per il resto bianca, annotando, in riga con il numero, «deest»: in corrispondenza, V reca la «troba» spuria (tardotrecentesca o quattrocentesca) numerata 387 *Do Port'ando com cuidar*, che, assieme alla rubrica attributiva a Fernand'Eanes, è stata inserita surrettiziamente tra l'unica cantiga (d'amigo) di Men Vasquez de Folhete e la prima del gruppo di Fernan Froyaz (che inaugura una nuova carta) nella compagine omogenea dei testi galego-portoghesi, anzi in una serie di cantigas d'amigo<sup>14</sup>; e poco oltre, numerati rispettivamente (sempre dal Monaci) 404 e 410, si trovano altri due «unica» di V, anch'essi spuri: la «troba» anonima *Nojo tom'e quer prazer*<sup>15</sup> e la «pergunta» di Álvaro Afonso *Luis Vaasquez, depois que parti.*, quest'ultima trascritta dopo un gruppo di 5 cantigas d'amigo di Vasco Perez Pardal (seguite a loro volta da 5 righe e dall'intero verso in bianco dello stesso foglio, in capo al quale si legge, a modo di intestazione, il richiamo alla successiva cantiga d'amigo, prima delle 3 di Afons'Eanes do Coton). La presenza di questi tre testi, due dei quali collocati in uno spazio lasciato libero dal copista – in quanto consecutivo alla fine di un gruppo di cantigas d'amigo – in un antecedente di V in cui il primo testo del gruppo seguente andava trascritto a pagina nuova, è a mio avviso significativa: poiché non è ragionevole pensare che essi siano stati introdotti di propria iniziativa dal menante di V – che non manifesta mai una competenza linguistico-letteraria tale da supportare l'ipotesi –, e visto che in B non ve n'è traccia<sup>16</sup>, non resta che ammetterne la provenienza dall'antecedente immediato di V, cioè quell'interposito ζ, diverso da B e dal suo modello diretto, del quale i miei interlocutori negano l'esistenza, senza peraltro fornire ipotesi alternative che giustificino l'inclusione in V di testi di cui B e la Tavola Colocciana non recano

<sup>14</sup> Interrotta peraltro da due inserti monografici poligenerici: 4 testi di Afonso Sanchez (2 di scherno e 2 d'amigo) e 11 di Pay Gomez Charinho (9 d'amor e 2 d'amigo).

<sup>15</sup> È uno dei pochi componimenti spuri confluiti nei canzonieri medievali del quale esista una restituzione filologicamente accreditata: Cf. G. Lanciani, *A proposito di un testo attribuito a Fernan Velho*, negli «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», XIII, 2, 1974, pp. 299-311 (il testo restituito è riprodotto anche in G. Lanciani, *Il Canzoniere di Fernan Velho*, L'Aquila, Japadre, 1977, p. 127).

<sup>16</sup> La colonna quasi interamente bianca che segue il n° 802 in B indica soltanto il normale cambio di pagina consecutivo alla conclusione di un gruppo di testi, come dimostra il fatto che la trascrizione delle cantigas d'amigo dell'autore successivo (Fernan Froyaz) inizia a c. 171r°. Si noterà che Colocci, che aveva assegnato il n° 803 al primo dei testi di Fernan Froyaz, avendo rilevato – da una collazione probabilmente eseguita su V – la mancanza del testo di Fernand'Eanes, ha corretto 803 in 804, ha scritto il n° 803 all'inizio di quella che egli riteneva una lacuna di B, e ha annotato «deest», non rendendosi conto che il testo mancante non apparteneva alla stessa tradizione degli altri.

traccia. L'ipotesi che i testi spuri sarebbero stati tralasciati dai copisti di B perché trascritti nell'antecedente in «littera nova» non spiega ad esempio il motivo per cui proprio di uno di questi testi (803) Colocci abbia avvertito l'assenza, assegnandogli un numero e annotando «deest». Se non vado errato, Colocci rileva, quando si trova in presenza di testi spuri, che la trascrizione è in «littera nova»: lo fa a fianco della canzone *Pero muit'amo, muito non desejo*, che conclude la sezione delle cantigas d'amor e d'amigo di D. Dinis (da lui numerata 605 [I strofa] e 606, alla quale segue il testo castigliano attribuito ad Alfonso XI *En un tiempo cogi flores* (607), tutti trascritti anche in V (208 e 209): perché non ha notato la stessa postilla accanto al testo che avrebbe dovuto essere il n° 803? A mio avviso, l'unica spiegazione possibile è che nell'antecedente di B il testo non compariva, e che Colocci ha rilevato l'assenza di questo testo unicamente attraverso la collazione con V, dalla quale non poteva evincere che si trattava di un testo aggiunto posteriormente alla confezione del subarchetipo (γ, nel mio schema, α in quello ridotto).

Non intendo tuttavia prolungare oltre un dialogo a distanza, nel quale – per negare la presenza di interpositi – si estrapolano alcuni elementi meno radicalmente probatori e se ne contesta la fondatezza, trascurandone altri che non ammettono altrettanto facili controdeduzioni. Posso anche essere d'accordo sulla ipotesi di Elsa Gonçalves che la Tavola Colocciana sia stata compilata su B, anche se ancora molti punti restano oscuri: per esempio, perché nella Tavola non vi è menzione della frammentaria Arte de Trovar che B trascrive nelle cc. 3-4? Mi sembra affrettato trarre – dal fatto che nel Vat. Lat. 4803, per distrazione di copista, non siano stati trascritti gli incipit dei testi contenuti nel primo quaderno, copiato invece dal Colocci, il quale li ha successivamente aggiunti, di propria mano ma dislocati, alla fine di ciascuna serie alfabetica – la conclusione che omissioni del genere non hanno valore stemmatico disgiuntivo, come afferma Anna Ferrari, e dunque l'assenza dell'Arte de Trovar dalla Tavola Colocciana (che sarebbe, ripetiamolo, l'indice di B) non è indizio di una posizione autonoma di questa Tavola rispetto a B: debbo confessare che non riesco, ovviamente per mie carenze, a vedere il nesso tra le due situazioni<sup>17</sup>.

Posso anche ammettere – ripeto – che non tutti gli interpositi da me ipotizzati siano indispensabili, e che in alcuni di essi sia lecito individuare stadi successivi di una situazione testuale in progressivo deterioramento. Ma che V e B derivino entrambi direttamente dallo stesso codice deve essere dimostrato con argomenti più probanti di quelli finora usati, sia da Anna Ferrari<sup>18</sup> che Elsa

<sup>17</sup> A. Ferrari, *Le chansonnier et son double*, cit., p. 317.

<sup>18</sup> Da ultimo, A. Ferrari, *Le chansonnier et son double*, cit., p. 320.

Gonçalves<sup>19</sup>; e si deve anzitutto trovare una spiegazione al fatto che Colocci abbia potuto far trascrivere due volte lo stesso esemplare: sembra logico, se la logica deve essere alla base di argomentazioni razionali, supporre che il nostro umanista, venuto in possesso dell'antecedente di V, ne abbia ordinato una copia, e che soltanto in seguito, avuto accesso ad un canzoniere più completo di quello in suo possesso, ne abbia fatto esemplare il codice che distinguiamo con la sigla B: il contrario, oltre che illogico (e in buona parte inutilmente dispendioso per Colocci e antieconomico per noi), lascerebbe inspiegati i riscontri autografi di cui l'umanista iesino ha costellato il suo nuovo codice. E alla derivazione diretta di B e V da uno stesso antecedente si oppongono – fino a più convincente prova in contrario – sia la lacuna iniziale di V («Manca da fol. ij infino a fol. 43»), sia le altre a suo tempo da me segnalate<sup>20</sup>, ma soprattutto quelle relative ai testi spuri: certo, si potrebbe supporre che Colocci abbia dato ai menanti di B precise disposizioni perché tralasciassero i testi in «littera nova»: ma per quale motivo si sarebbe poi preoccupato della (supposta) lacuna segnalata con il n° 803 e con la nota «deest»? Forse perché non aveva trovato nell'antecedente di B alcuna traccia di quel testo, e ne aveva rilevato la mancanza solo dalla collazione con il suo V. Se fosse possibile elaborare una spiegazione alternativa, sarei lieto di ricredermi.

Se sono tornato brevemente su un problema che a suo tempo mi ha appassionato e che ho cercato di affrontare con argomentazioni forse inadeguate ma che a me sembravano (e confesso che continuano a sembrare) non del tutto irrilevanti, il motivo va individuato da un lato in una sorta di delusa stanchezza per una discussione che torna sempre sui medesimi temi, senza progressi degni di rilievo, ma dall'altro nel desiderio di non far ritenere a chi si occupa di tali questioni che le argomentazioni contrarie, in assenza di una mia risposta, mi abbiano convinto della loro fondatezza. Non considero affatto chiuso il dibattito, ma non ritengo che quanto finora opposto alla mia ipotesi ricostruttiva della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese sia sufficiente ad inficiarla completamente come è stato ritenuto dai miei interlocutori. Ma anche

<sup>19</sup> E. Gonçalves, Art. *Tradição manuscrita da poesia lírica*, in *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, coordinato da G. Lanciani e da me, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, pp. 627-632, e *Tradição manuscrita e edição de textos: experiências ecdóticas no campo da lírica galego-portuguesa*, in *Atas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais (4, 5 e 6 Julho/95)*, [S. Paulo], USP/UNICAMP/UNESP, s.a., pp. 36-51 [41-43].

<sup>20</sup> Mi limiterò a segnalare, oltre a quelli citati nelle prime tre note, la lunga e particolareggiata risposta con la quale ho tentato – inutilmente a quel che vedo – di rispondere nel modo più pacato possibile, alle osservazioni a dir poco scortesie («insolenti» nella definizione di Manuel Rodrigues Lapa in una lettera personale del 26 aprile 1981) di J.-M. D'Heur: *A proposito della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese*, «Medioevo Romanzo», VI, 1979, pp. 372-418.

se non lo considero chiuso (per altri studiosi di buona volontà), lo ritengo esaurito per quanto mi riguarda, almeno fino al momento in cui mi si convincerà, con argomenti validi (e in tal caso mi dichiaro disposto a fare ammenda dei miei errori), che alle mie ipotesi se ne possono opporre altre più convincenti. Quel che soprattutto disturba nelle controdeduzioni finora dette o pubblicate è una certa prevenzione che non di rado si riscontra tra chi si occupa di trovatori e giullari dell'occidente ispanico: par quasi che l'argomento inciti alla polemica fine a se stessa.



GIOVANNI MEO ZILIO

VARIANTI STILISTICHE IN “ANTONIO CHIMANGO”  
DI AMARO JUVENAL

Esamineremo qui, più analiticamente, e cercando di rendercene ragione sul piano stilistico, le varianti manoscritte che hanno preceduto la stampa (1915) del poema gaucesco brasiliano-riograndense di Amaro Juvenal (pseudonimo di Ramiro Barcelos: 1851-1916) e che sono presentate succintamente nella seconda parte dello *Estudo crítico: O manuscrito*, di Augusto Meyer nella terza edizione del 1961 (Rio de Janeiro, Ed. Globo) che utilizziamo mantenendo la grafia originale dei manoscritti.

A cominciare dalla “Oferta” che precede il poema, a mo’ di dedica “Ao Rio Grande”, emerge la presenza di varianti di rilievo.

OFERTA: Prima versione:

Velho gaúcho – insaciável  
De aos mandões fazer guerra  
Nesta páginas encerra,  
De uma manera sensível  
A vontade incorregível  
De fazer bem a esta terra

Seconda versione: i vv. 2 e 6 vengono sostituiti rispettivamente da

Que aos mandões sempre fez guerra  
.....  
De erguer bem alto esta terra

Terza versione: i due ultimi versi della strofa vengono sostituiti da

Seu amor incorrigível  
Aos brios desta nobre terra

Ultima versione: vengono modificati i versi 4 e 6 per cui la strofa diventa:

Velho gaúcho insaciável  
De fazer aos mandões guerra,  
Nestas páginas encerra  
Por um pendor invencível  
Seu amor incorregível  
As tradições desta terra.

Fin da qui si può intravedere quanto sofferta sia stata la redazione del poema. In particolare nella strofa in oggetto il v. 2 è risultato molto più musicale pur utilizzando gli stessi materiali lessicali della prima versione. Nel v. 3 l'immagine piuttosto banale e riempitiva "De uma maneira sensível" viene sostituita da quella più corposa e vissuta della irreprimibilità dell'istinto poetico: "Por um pendor invencível". Così pure "Aos brios desta nobre terra", della penultima versione, diventa più sobriamente ma più efficacemente "As tradições desta terra".

#### STROFA 1, Prima versione:

Antes do sol ter entrado,  
A tropa estava encerrada,  
A porteira bem atada  
Com cuidado e segurança;  
Que a tropa não era mansa  
E era recém apartada.

Seconda versione: il v. 1 viene sostituito da quello molto più piano ed eufonico (rispetto alla cacofonia, dovuta all'inversione sintattica, della prima versione) "Antes da entrada do sol". A sua volta il v. 5, per evitare la iterazione della parola "tropa" che già figurava nel v. 2 e la parola "era" che figura nell'ultimo verso, diventa "Não vinha lá muito mansa".

#### STROFA 2, Prima versione:

Repontou-se a cavallhada  
Na costa dum alambrado,  
Apenas ficou pegado,  
P'ra não ficar tudo a pé,  
Um redomão pangaré  
Que vinha meio aplastado.

Seconda versione: Nel verso 1 l'azione verbale si sostantivizza ("Repontou-se" diventa "em reponte") acquistando concretezza e plasticità. Nel verso 3 il verbo personalizzato ("ficou") si spersonalizza e diventa "deixou-se" acquistando efficacia indeterminata. Nel verso 4 "tudo a pé" diventa un più sintetico e tagliente

“de a pé”. Nel v. 5 “meio aplastado” diventa, più letterariamente, “um tanto aplastado” là dove, per il mio gusto, la forma di partenza avrebbe meglio reso il sapore del linguaggio gaucesco.

STROFA 3, Prima versione:

Antes que ficase escuro  
Foram a cama arrumando  
C'os arreios e tratando  
De ter lenha p'ra o fogão  
No inverno esse é o galardão  
Do peão que anda tropeando.

Nel v. 2 “a cama” diventa, più propriamente trattandosi del letto di ognuno, “As camas”. Nei vv. 3 e 4 “tratando/de ter” diventa “tratando/de ver” per evitare appunto la cacofonica iterazione della sequenza dentale+vibrante (“t+r”). Nel v. 6 “peão” diventa “pobre” acquistando una connotazione più umana: il mandriano, per le sue condizioni di lavoro, viene definito un “poveraccio”.

STROFA 4, Prima versione:

Carneou-se ali o município  
Que era um tourito brazino

Seconda versione: nel verso 2 viene soppresso il “que” per cui l'immagine da relativa diventa presentativa e quindi più diretta, più teatrale, aperta infatti dai due punti dopo “município”.

STROFA 5, Prima versione:

Comeram carne a lo largo,  
Depois veio o chimarrão  
Correndo de mão em mão;  
Para que o tempo passasse  
E a tropa se acomodasse  
Alegrava-se o serão

Seconda versione: nel v. 1 l'immagine temporale “a lo largo” (ital. “a lungo”) viene efficacemente sostituita da quella quantitativa “a la farta” trattandosi appunto di “sazietà”. Il v. 4 viene sostituito da “Té que a água se acabasse” dato che per il gaucio la misura del tempo quando sta sorseggiando il mate, che per lui è come un lentissimo rito, è data dal consumarsi dell'acqua calda necessaria per prepararlo.

STROFA 7, Prima versione:

Pois vá passando a botija  
P'ra que se le sinta o chero,  
Vancê é muito ternero  
P'ra batter aspa com outro,  
No meio de tanto potro  
Há de encontrar um parcero.

Seconda versione: nel v. 2 si sostituiscono le forme gaucheschizzanti “le” e “chêro” con le brasiliane “lhe” e “cheiro”; e nel v. 3 si sopprime quel “Vancê” (variante pop. di “você”) che suona come artificiale e si sostituisce con “Ainda”.

STROFA 9, Prima versione:

Foi logo direito aos troços,  
Trouxe de lá o instormento,  
Ficou pensando um momento  
E se aprumando direito  
O Lautério, abrindo o peito,  
assim cantou ao relento:

Seconda versione: i vv. 5 e 6 vengono sostituiti da

O Lautério abriu o peito  
E assim cantou ao relento

dove l'azione continuativa del gerundio (“abrindo”) diventa azione incipiente, puntuale e tagliente (“abriu”) che fa pendant con “cantou”.

STROFA 24, Prima versione:

Às meninas ia contando  
Coisas de seus namorados,  
Às velhas dos seus pecados  
Commettidos n'otras eras,  
No bamborral das taperas,  
Ou no fundo dos cercados.

Nella seconda versione i primi due versi vengono sostituiti da

Às meninas les dizia  
Às cartas dos namorados

dove però la sostituzione di quel vago e allusivo “Coisas” con quel postal-burocratico “cartas” toglie forza poetica all’immagine.

Nella terza versione (quella definitiva) il poeta realizza una felice sintesi fra le due varianti utilizzando il primo verso della seconda e il secondo verso della prima:

Às meninas les dizia  
Coisas de seus namorados...

dove fra “contar coisas” e “decir cartas” egli opta sinergicamente per “dizer coisas” ... È il caso di dire che il poeta ha superato sé stesso.

## II CANTO

STROFA 44, Prima versione:

Tinha já mudados os dentes  
E andava de camisola;  
E taludo, o tramanzola  
Não dispensava a mucama  
Inda ourinava na cama  
E não conhecia a escola.

Seconda versione: i versi 3-6 vengono sostituiti da

Pernilongo e tramanzola  
Inda molhava os pellegos  
Tinha medo dos morcegos  
Tremia, vendo pistola.

Terza versione: gli stessi versi vengono sostituiti da

O Chimango, um tramanzola  
Molhava à noite o pelego;  
Tinha medo de morsego,  
Corria vendo pistola.

Già nel passaggio dalla prima alla seconda versione abbiamo un miglioramento, sia perché si elimina la tautologia “taludo-tramanzola”, sia perché si sostituisce “ourinar” col più familiare “molhar”, e “cama” col più gaucesco “pelego” (pelle di montone con tutta la lana), sia perché all’immagine scolastica si sostituisce quella psicologica della paura della pistola.

Nella terza versione aumenta la miglìoria in quanto “pernilongo e tramanzola” si sintetizzano sostantivandosi in “um tramanzola”; “dos morcegos” diventa efficacemente “de morsego”; “tremia” (tremava) lascia il posto a un più dinamico e teatrale “corria” (scappava).

### TERZO CANTO

STROFA 68, Prima versione (?):

Longe, longe, mal se ouvia  
Como que um couro arrastando,  
Era o trovão reboando  
Pelos confins do horizonte.  
E de longe vinha um monte  
De nuvens negras rolando.

Non appare chiaro se questa sia effettivamente la prima versione dato che il commentatore si intrattiene contestualmente in altre varianti parziali. Comunque confrontiamola con la terza versione:

Se ouvia ao longe um ruído  
Como de couro arrastando,  
Ou de uma roda passando  
No tablado de uma ponte;  
E se aproximava um monte  
De nuvens negras rolando.

Nel primo verso il “mal se ouvia”, che sarebbe contraddittorio con il rumore assordante del contesto, viene corretto in “se ouvia”. I versi 3 e 4 vengono cambiati completamente con una immagine sonora (una ruota che passa fragorosamente sul tavolato di un ponte) la quale intensifica realisticamente quella dei primi due versi. Nel v. 5 il verbo “vinha (um monte de nuvens)” lascia il posto al più preciso e suggestivo “se aproximava” che indica la gradualità e il crescendo del movimento.

### CANTO IV

STROFA 101, Prima versione:

Era signal de mais chuva,  
Não havia que hesitar,  
Tinha o gado que pasar,

A nado e já sem demora;  
Se agarre á Nossa Senhora  
O que não sabe nadar.

Seconda versione: nel v. 3 il termine generico “gado” (bestiame) viene sostituito dal più specifico “tropa” (mandria). I vv. 5 e 6, che vogliono essere scherzosi (‘chi non sa nuotare si raccomandi alla Madonna’), in realtà sembrano poco omogenei con il contesto e bene ha fatto il poeta sostituendoli con

Pois, se não passasse agora,  
O remédio era voltar.

STROFA 103-105, prima versione:

O Lautério era o pontero,  
Mulato de caracu,  
N’um proviso se pôz nu,  
Que era como capivara,  
E guasqueando malacara  
Com seu rabo de tatu,

Se pinchou n’água ligeiro,  
Um boi manço logo atrás,  
Que apartou o capataz  
Pra servir de sinuelo,  
Quepucha, foi um gambelo  
Que não se acaba mais.

Foi llegando a novilhada,  
Que quase toda era pampa,  
E escorregando na rampa  
Cahia n’água aos magote,  
Cada qual mangueava um lote  
Só se ouvia bater guampa.

Seconda versione: alla strofa 103 il v. 2 è sostituito da “E este tinha caracu” per normalizzare la metrica del verso riportando l’accento dell’ottonario sulla terza sillaba. Nel v. 4 si sopprime il “Que” che è pleonastico. Quanto alle strofe 104-105, che peccavano forse di prolissità, il poeta le riassume efficacemente in una sola sestina:

Pinchou-se n’água e gritou:  
Façam cair bem a ponta,  
Que o resto é por minha conta;  
Não tenho a pansa furada;

E foi caíndo a novilhada  
Aos magotes meio tonta.

dove, con alcune modifiche, vengono utilizzati tre versi delle due strofe di partenza: il primo della prima strofa oltre al primo e al secondo della seconda strofa. Si tratta di modifiche nell'insieme migliorative salvo la rottura metrica dell'ottosillabo nel penultimo verso come giustamente aveva segnalato lo stesso commentatore.

STROFA 108, Prima versione:

Amigos, disse o Lautério,  
Meu quarto é de madrugada,  
Mas nesta lida malvada  
Eu canto pra não dormir  
Quem quiser fique pra ouvir,  
Que eu canto e não cobro nada.

Seconda versione:

Veio da ronda o Lautério,  
E depois de churrasquear,  
Disse: agora vou cantar  
Que é cantando que descanso,  
Quem tem somno vá dormir,  
Que a história vou prosseguir  
Que a história tem que seguir  
E o mulato foi dizendo:  
Mas quem me quiser ouvir  
Escute o que eu vo dizendo.

Terza versione:

A noite ficou bonita,  
A lua vinha nascendo;  
E o Lautério foi dizendo:  
"Amigos, êste luar  
Dá saudades de cantar...  
E eu canto dêz que m'intendo.

Inda tenho que dizer,  
O conto não se acabou;  
Que vá dormir quem cansou;  
Eu cantando é que descanso..."  
E o mulato ansim de manso  
A história recomeçou.



L'ultima redazione ha una maggiore tensione poetica rispetto alle prime due in quanto introduce la bellezza della notte con il sorgere e la luce diffuminata della luna e, allo stesso tempo, elimina immagini piuttosto banali come quella di “Que eu canto e não cobro nada” (v. 6 della prima redazione). Per il resto vengono utilizzati in buona parte gli stessi material verbali e iconici il cui asse portante sta nel v. 4 della strofa 109 – “Eu cantando é que descanso...” – il quale riproduce, migliorandolo (in quanto sopprime quel pleonastico “Que”), “Que é cantando que descanso” della seconda versione.

STROFA 141, Prima versione:

O povo é como boi manso,  
Quando novilho atropela,  
Bufa, pula e se arrepela  
Escrapetea e se zanga,  
Depois... vem lamber a canga  
Acostumado com ela

Seconda versione: si sostituisce l'ultimo verso, in realtà poco espressivo, con un grazioso e ammiccante “E torna-se amigo d'ela”.

STROFA 142, Prima versione:

O home se amança logo  
Como qualquer otro bicho  
E só tem um ponto fixo  
A que dá toda a atenção:  
Tendo no cocho a ração,  
Não s'importa c'o rabicho.

Seconda versione:

Home é bicho que se doma,  
Como qualquer otro bicho;  
Tem, as vezes, seu capricho,  
Mas logo larga de mão;  
Vendo no cocho a ração,  
Faz que não sente o rabicho

dove cambiano totalmente i vv. 3 e 4; si sostituiscono “amança” col più energico “doma” nel v. 1; “tendo” col più teatrale e partecipato “vendo” nel v. 5; e “Não s'importa” con il più sornione “Faz que não sente” nel v. 6.

## CANTO V

In quest'ultimo canto il commentatore si limita a mettere in risalto la presenza, nella prima versione, e l'assenza nella seconda, di un lungo e realistico episodio di 11 strofe (che egli riproduce integralmente), in cui si descrive la malattia e la morte del colonnello Prates, proprietario dell'azienda di S. Pedro. Tale episodio viene alla fine sostituito con un'unica pennellata di soli tre versi in cui si dà, laconicamente ma magistralmente, notizia della morte del colonnello (strofa 169):

Um dia..., ansim de repente,  
Esta notícia correu:  
– O coronel Prates morreu!

Conclusione: Mi sono limitato ad abbozzare un tentativo di approfondimento stilistico-comparativo alle utili osservazioni di Augusto Meyer intorno al manoscritto del poema auspicando che esso possa servire da stimolo e guida agli studenti di portoghese dell'Università di Venezia di cui mi sento sempre partecipe.

SÔNIA REGINA GROSSI

## ANOS 60: ARTE E POLÍTICA NO BRASIL

O início da década de 60 no Brasil é caracterizado culturalmente por um clima de euforia produzido pelas possibilidades de mudanças políticas, pelas reformas de base, pelas mobilizações esquerdizantes. A fundação de Brasília, o desenvolvimento do parque industrial e o crescimento econômico do país provocam uma espécie de incentivo ao orgulho patriótico e à valorização de tudo que seja nacional.

O governo João Goulart, populista e tendencialmente de esquerda, iniciado em 1961, depois da renúncia do Presidente Jânio Quadros, apesar de marcado por agudas crises economico-financeiras e por frequentes impasses políticos, criou condições para que se desenvolvesse uma grande mobilização política das classes populares, a ampliação e fortalecimento do movimento operário e dos trabalhadores do campo, participação da classe estudantil nos debates sobre os rumos a serem tomados pela sociedade como um todo, e principalmente proporcionou a liberdade de discussão e expressão de setores dos mais variados matizes ideológicos.

Iniciado sob a ameaça de golpe de estado, apoiado por grupos esquerdistas e de centro, representantes do operariado urbano, dos trabalhadores do campo, lideranças estudantis e a pequena burguesia, teve como inimigos, antes e durante sua subida ao poder, a grande burguesia e os latifundiários, que viam em Goulart o profeta do comunismo, disposto a fazer do Brasil uma nova União Soviética ou a seguir os passos da recente revolução cubana.

A tônica da arte desse período, seja ela afinada com a concepção funcional ou com o pensamento de vanguarda, é o povo. Como pano de fundo dessa forma de ver a arte, estavam as propostas políticas que pregavam uma revolução democrático-burguesa, realizada via aliança do povo com a burguesia nacional. Ou seja, prevaleciam dentro da esquerda, as propostas do Partido Comunista Brasileiro, que acreditava na possibilidade de uma via pacífica da revolução, com a aliança do proletariado com a fração progressista da burguesia co-

mo exigência histórica para se chegar à etapa da revolução democrático-burguesa e a partir daí chegar ao socialismo, acompanhando o transcurso da revolução soviética. O lado combativo dessa linha era voltado para a luta contra o capital estrangeiro, a política externa e a reforma agrária. A ação cultural do período anterior ao golpe de '64 era voltado à conscientização das massas populares e elaborava suas propostas à sombra do Estado ou a partir dele. O caráter funcional da arte, ou seja a arte como um meio de modificar a realidade social é fortalecido na época com a ação do Método Paulo Freire de Alfabetização, do Centro Popular de Cultura (CPC), do Movimento de Cultura Popular (MCP) e de outros grupos similares, porém o mais importante de todos foi o CPC, que nasce em 1961, ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE), com a proposta de construção de uma cultura nacional, popular e democrática, composto de jovens artistas e intelectuais que tentavam desenvolver uma atividade conscientizadora junto às classes populares, através de encenações teatrais em fábricas, favelas e sindicatos sobre os problemas sociais que afligiam o país, publicações a preços populares de cadernos de poesia, promoção de cursos de teatro, cinema, artes visuais e filosofia, etc..

O socialismo que se difundia no Brasil antes de 64 era forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes. Se o Partido Comunista teve o grande mérito de difundir a ligação entre imperialismo e reação interna, a sua maneira de especificá-la foi seu ponto fraco, a razão do desastre futuro de '64. "Muito mais anti-imperialista que anti-capitalista, o PC distinguia no interior das classes dominantes um setor agrário, retrógrado e pró-americano e um setor industrial, nacional e progressista ao qual se aliava contra o primeiro. Ora, essa posição existia, mas sem a profundidade que lhe atribuíam e nunca pesaria mais que a oposição entre as classes proprietárias em bloco e o perigo do comunismo. O Pc, entretanto, transformou em vasto movimento ideológico e teórico as suas alianças e acreditou nelas, enquanto a burguesia não acreditava nele. Em consequência chegou despreparado à beira da guerra civil"<sup>1</sup>.

Enquanto o governo e os partidos a ele ligados acreditavam no legalismo das Forças Armadas e em um provável dispositivo militar constituído de oficiais nacionalistas e democráticos, além do braço armado de camponeses e operários para fazer frente a um possível golpe de estado, as forças contrárias a Goulart conspiravam quase abertamente contra o governo. A movimentação da direita era uma consequência do aguçamento das lutas populares e das medidas econômicas tomadas pelo governo que restringiam os investimentos

<sup>1</sup> R. Schwarz, *Cultura e Política 1964-1969, Alguns esquemas*, in *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 62.

multinacionais, principalmente a lei de remessas de lucro, de pagamento de “royalties”, e de transferência de tecnologia, além da política de apoio ao capital privado nacional. Somava-se a isso o fantasma das invasões de terra, as greves em todos os pontos do país, o custo de vida alto, a inflação e os boatos sobre a “guerra revolucionária” em curso no país com a iminente tomada do poder pelos comunistas, criando um clima propício ao golpe militar.

O desenlace dessa situação se dará em março de 1964, quando o Exército e setores da burguesia ligados ao capital estrangeiro depõem o presidente João Goulart e os latifundiários assumem o controle do Estado.

Logicamente a ação cultural muda radicalmente após o golpe e a ênfase da arte pós-64 será a denúncia e não mais a conscientização. Esse é o período que queremos abordar em nosso trabalho.

Uma vez instalado, o Estado de Segurança Nacional (que segundo os militares deveria durar pouco e se estendeu por mais de 20 anos) começa a “colocar ordem na casa” e imediatamente decreta a ilegalidade de todas as organizações culturais e políticas ligadas ao governo deposto. Detenções em massa foram feitas nas universidades, sindicatos, ligas camponesas, movimentos de estudantes e trabalhadores, nos partidos políticos e no exército.

Dentro dessa nova ordem, os limites da ação cultural vão ser totalmente redefinidos, uma vez que os vínculos da intelectualidade de esquerda com as classes populares são interrompidos. Dentre todos os setores, o primeiro a se reorganizar foi o teatro. Os remanescentes do Centro Popular de Cultura, habituados com a prática do “agit-prop” dos anos que antecederam o golpe, rapidamente se reúnem para dar a primeira resposta ao novo governo e criam o espetáculo “Opinião” que vai dar a tônica aos espetáculos engajados e participantes que vieram depois. Estréia em dezembro de ‘64 com produção do Teatro de Arena de São Paulo, um dos grupos mais importantes do país, que desde 1953 desenvolvia uma atividade de transformação estética e formal do teatro brasileiro, buscando uma forma diversa dos modelos europeus e americanos.

Em “Opinião”, nada poderia ser dito claramente, uma vez que a censura proibia qualquer crítica por mais leve que fosse ao novo regime e aos seus dirigentes, dos quais dizia-se, que tinham muito poder mas pouca inteligência. Portanto nenhuma palavra sobre o golpe ou o momento político, a comunicação era feita através da associação de idéias e do repertório comum aos atores e à platéia.

Só poderiam entender o sub-texto das canções de protesto, dos hinos pátrios, das cifras de produção e consumo colocados como traços possíveis de insubordinação aquelas pessoas que tinham a mesma opinião sobre o momento que o país estava atravessando e que de alguma maneira eram ligadas ao pensamento de esquerda.

Apoiado sobre três personagens – dois cantores do povo e uma jovem clas-

se média de Copacabana: Zé Ketí, João do Vale e Nara Leão, cantores profissionais, mas não atores, o espetáculo feito de textos e canções, tenta simbolicamente reatar o contato perdido da classe média com o povo. A classe média representada no palco por Nara Leão, já na época musa da Bossa Nova, é a mesma que se encontra na platéia, unidas pela mesma vontade de derrubar a ditadura através da posição tomada, da indignação, quando a derrota sofrida ainda não se afigurava tão concreta e tão longa: “Como nos ritos religiosos onde os mitos subjazem numa forma conhecida pelos fiéis circunscrevendo, portanto, um código todo próprio, “Opinião” operava uma comunicação de circuito fechado: palco e platéia irmanados na mesma fé”<sup>2</sup>. Isso ocorre porque, como os laços entre o artista e o povo foram cortados, o ideário de esquerda passa a ser produzido e consumido dentro de uma área bastante restrita, porém tolerada nos primeiros anos do golpe.

A preocupação maior em termos de repressão, voltou-se para aqueles que haviam organizado o contato com operários, marinheiros, camponeses e soldados. A intelectualidade de esquerda, nesse primeiro momento foi poupada, pelo menos até 68 e também porque a ação ideológica dos militares nesse período vai ser pequena, pois dispunham da força para se impor e não necessitavam do apoio popular. Quem procura ocupar esse vazio ideológico são as forças de esquerda que atuavam antes do golpe militar. Schwarz, analisando a relação entre cultura e política depois de 64, fala sobre esse paradoxo: “Apesar da ditadura de direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estréias teatrais incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, no movimento estudantil ou nas declarações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Essa anomalia é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69”<sup>3</sup>.

A repressão a essa produção ideológica só vai acontecer de fato quando surge um contexto capaz de dar-lhe força material, ou seja, a partir de ‘68, quando a rearticulação dos movimentos de massa e principalmente a reorganização dos estudantes, começa a ter maior força dentro da sociedade. A partir desse momento os intelectuais, a pequena burguesia e os setores de classes que começavam a organizar-se contra o novo governo, passam a ser perseguidos, presos e exilados.

E assim, enquanto é possível, continua-se a demonstrar o repúdio ao governo militar e o Grupo Opinião apresenta em abril de 1965 um novo espetácu-

<sup>2</sup> E. Mostaço, *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*, São Paulo, Proposta Editorial, 1982, p. 77.

<sup>3</sup> R. Schwarz, *op. cit.*, p. 83.

lo, “Liberdade, Liberdade” com a mesma estrutura de “Opinião”: colagem de textos, músicas e poemas, percorrendo, em suas intenções de denúncia, boa parte da História, do assassinato de Sócrates ao discurso de Marco Antonio frente a Cesar morto; da morte de Danton à violência da guerra civil espanhola, passando pelos crimes nazistas e assim par diante. Todos os acontecimentos históricos e portanto reais, que pudessem suscitar no público o anseio de liberdade e a recusa da opressão eram utilizados, sem chegar porém, a um conceito definido de liberdade e sem falar em problemas atuais ou incitar a luta de classes.

O teatro deixa de ser apenas didático, para corroborar certezas e cada vez mais as idéias passam a circular de quem já sabe para quem já sabe, criando uma ilusão de militância política, que se não abalava minimamente o poder estabelecido, servia como uma válvula de escape ao desorientamento e à raiva. Depois de '68, a ação revolucionária começa realmente a organizar-se com os grupos armados que iniciarão os movimentos de guerrilha urbana e rural. Termina o período de cantar a revolução e começa a tentativa de fazê-la seriamente. O primeiro foi mais feliz que o segundo.

O teatro no pós '64 foi o grande catalizador do descontentamento geral pela sua maior capacidade de aglutinação do público, mas todas as áreas artísticas empenharam-se em um engajamento político que possibilitasse uma maior compreensão da realidade nacional.

O Cinema Novo procurava, já no início dos anos 60, uma linguagem desvinculada dos modelos americanos e europeus, que traduzisse a especificidade da realidade brasileira. O discurso cinematográfico fragmentário e descontínuo de Jean-Luc Godard fascinava os nossos jovens cineastas que inauguram nos moldes brasileiros o cinema de autor: “uma camera na mão, uma idéia na cabeça”, poucos recursos, muita imaginação e experimentação. Produções como “Rio 40 graus” e “Vidas Secas”, de Nelson Pereira dos Santos ou “Deus e o Diabo na terra do sol”, de Glauber Rocha colocam o cinema no âmbito da melhor produção cultural do país.

O golpe vai colocar o Cinema Novo no mesmo dilema de todos os produtores de arte do país: repensar o papel da intelectualidade e de sua participação na vida nacional ante o malogro político de '64. Em 1966, Paulo César Saraceni realiza “O Desafio” sobre o desalento e a crise do intelectual que vê violentamente interrompida sua integração no processo revolucionário.

O Cinema Novo coloca em relevo a crítica às concepções artísticas da esquerda e “Terra em Transe” de Glauber Rocha, de 1967, é considerada a obra mais importante neste período a negar a eficácia do realismo crítico, considerado até então o único modo de análise da realidade social. O filme ataca violentamente o populismo, as alianças de classe e vai provocar uma série de polêmicas entre artistas, intelectuais e estudantes não só pelo conteúdo aborda-

do – o lugar do intelectual na sociedade brasileira pós-64 e a crítica aos próprios artistas de esquerda – mas também pela forma como tratava as imagens.

No período pré-68, o Cinema Novo colocou-se como a vanguarda estética e ideológica da produção cultural: pensando o cinema enquanto linguagem e forma de conhecimento da realidade brasileira e equacionando politicamente o campo das relações econômicas que determinam a produção cinematográfica, o movimento pode definir um projeto político-cultural avançado, constituindo-se como diria Paulo Emilio<sup>4</sup> “numa bandeira indiscutivelmente revolucionária que ainda não encontrou sua revolução”<sup>5</sup>.

A música popular brasileira segue mais ou menos a mesma trajetória das outras manifestações artísticas. Abandonando um pouco a Bossa Nova para fazer frente ao golpe, a música acompanha o clima de engajamento do teatro e do cinema. É a época da música de protesto, expressão do inconformismo elevado à condição de estratégia de resistência política. Os temas constantes eram a denúncia da miséria, o autoritarismo, a luta pela terra, a exploração das classes oprimidas, etc. expressos de maneira explícita ou metafórica. A preocupação maior era com o conteúdo em detrimento da renovação formal: o importante era fazer música ligada às raízes e problemas brasileiros e quanto à forma, samba, modinha, frevo, marcha rancho, ciranda, samba de roda, enfim todas as formas tradicionais eram permitidas e bemvindas.

Esse quadro aparece bem explicitado nos Festivais de Música Popular Brasileira promovidos pelos canais de televisão, que aglutinavam o público estudantil, grande contestador do golpe militar. Os Festivais, muitas vezes transformavam-se em verdadeiros campos de batalha, pois a opção por uma música transformava-se em uma real opção política por parte da platéia e se o vizinho de poltrona não compartilhasse a mesma ideologia, a discussão (nem sempre teórica) era certa. Nomes como Geraldo Vandré, Elis Regina, Edu Lobo, Chico Buarque de Holanda tornavam-se populares ao grande público e muitos deles participavam também como autores teatrais engajados politicamente.

Assim como no teatro, também nos festivais de música era evidente o aspecto catártico e a comunicação “a circuito fechado”. Músicas como “Pra não dizer que eu não falei de flores” de Geraldo Vandré, cujo refrão: “Vem, vamos embora, que esperar não é saber / Quem sabe faz a hora não espera acontecer...”, tornou-se o hino da esquerda estudantil e era cantada sempre que surtisse a oportunidade: missas realizadas pelo clero progressista, passeatas, assembléias de protesto, etc, manifestações estas que depois do Ato Institucional

<sup>4</sup> A autora refere-se a Paulo Emilio Salles Gomes, professor e crítico de cinema da Universidade de São Paulo.

<sup>5</sup> H.B. Holanda, *Cultura e Participação nos anos 60*, São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 49.



n 5 (AI5) de 1968 serão proibidas e consideradas atos de subversão punidos por lei.

Um acontecimento imprevisto e importante no III Festival de Música Popular Brasileira feito pela TV Record em 1967, vai romper essa cumplicidade entre o público e artistas: a inclusão de duas músicas, respectivamente de Gilberto Gil e Caetano Veloso, “Domingo no Parque” e “Alegria, Alegria”, que quebram o clima ideológico do festival, provocando polêmicas e desavenças entre o público. Acompanhados por conjuntos de rock com guitarras elétricas, o que já era uma provocação contra a brasilidade autêntica das músicas apresentadas, as duas composições apresentavam uma concepção cinematográfica e fragmentária do texto e um conteúdo ligado ao comportamento urbano cotidiano, aparentemente sem nenhuma tomada de posição política ou denúncia da realidade. Influenciado pelo cinema de Glauber Rocha, pelo teatro antropofágico de Oswald de Andrade e pela montagem de seu texto “O rei da Vela” pelo Teatro Oficina, Caetano Veloso e Gilberto Gil criam o Tropicalismo como um movimento (ainda que o nome tenha sido dado pela imprensa e não por eles) que vai influenciar não somente a música e o teatro, mas será responsável pela ruptura da homogeneidade da arte politizante que a maior parte dos artistas do país acreditava ser a única maneira de fazer frente à ditadura. O Tropicalismo surge exatamente no momento em que os posicionamentos políticos rígidos e a eficácia da arte como instrumento de consciência política começam a ser violentamente questionados em todo o mundo.

No Tropicalismo, o eixo político foi desviado da revolução social para a rebeldia, para a liberação do corpo, enfim, para uma forma de comportamento que tenderá a se radicalizar a partir de 68/69 numa clara recusa ao moralismo das esquerdas, em sintonia com o movimento de contra cultura que se espalhava por todos os países e modificava o comportamento e a maneira dos jovens de ver o mundo e a política. Heloísa Buarque de Holanda fala sobre este aspecto do Tropicalismo: “Não por acaso o relacionamento dos tropicalistas com as áreas militantes seria atravessado por uma série de ambiguidades e mesmo de conflitos. Uma espécie de desconfiança mútua estabelecia essa distância entre o engajamento propriamente político/revolucionário e a disposição anárquica e rebelde que iria informar a experiência de toda uma área de juventude brasileira na viagem do desbunde e da contracultura”<sup>6</sup>.

O que de mais político havia no Tropicalismo era a atitude assumida frente à arte e à vida; não mais um discurso teórico, mas uma prática vivida e subversiva na medida em que desmistificava o comportamento político da classe mé-

<sup>6</sup> H.B. Holanda *op. cit.*, p. 67.

dia. Ao “bom comportamento” da arte engajada, os tropicalistas com suas criações em música, teatro, pintura, etc. contrapõem a irreverência, o deboche, o “cafonismo”, o psicodelismo, a indústria cultural, em uma visão conectada com o que acontecia no momento numa tentativa de reformulação dos processos de análise e compreensão da realidade que se estava vivendo. Recusando o discurso da esquerda tradicional, os tropicalistas não fazem absolutamente uma opção política contrária, preferem não ter a preocupação de enquadrar-se em nenhuma tendência, criticando qualquer tipo de autoritarismo venha de onde vier. Sua descrença é em relação a idéia da tomada do poder em si e a preocupação é com o momento presente, com a necessidade de revolucionar o comportamento e de romper com a inflexibilidade da atitude política cheia de regras.

Tal posição provocou obviamente críticas da direita e da esquerda por seu perfil renovador e irreverente. A acusação principal da esquerda ortodoxa era contra o caráter anarquista e importado do movimento e o abandono do conteúdo político da criação artística em função de uma pesquisa formal que não tinha nada a ver com a realidade do Brasil no momento. E a direita considerava o Tropicalismo e os tropicalistas, com suas roupas estranhas e comportamento insolente, um bando de loucos e drogados que deveriam estar bem longe do Brasil, como aliás realmente aconteceu com o exílio em Londres de Caetano Veloso e Gilberto Gil, depois de um período na prisão.

Ainda que as origens do movimento fossem encontradas no modernismo brasileiro da década de vinte, quando a necessidade de criar uma arte especificamente nacional levou os artistas da época a redescobrirem e valorizarem as raízes étnicas e culturais do Brasil, procurando criar uma arte livre das influências estrangeiras, o Tropicalismo ao mesmo tempo estava ligado ao vento de renovação que soprava de todas as partes do mundo. De um lado a tradição da arte brasileira e de outro o internacionalismo do movimento de contracultura são os elementos que fizeram do Tropicalismo uma manifestação além do seu tempo e impossível de ser catalogada nos esquemas artísticos e políticos do momento em que surgiu.

A contracultura como movimento estético e comportamental, e portanto político, foi um divisor de águas em termos da arte que se fazia no final dos anos 60, não só no Brasil como praticamente em todo o mundo. Iniciada nos Estados Unidos com os “hippies”, que pregando o amor e a recusa à guerra rompiam definitivamente com os pilares da sociedade americana como competição, posição social, dinheiro e todo o comportamento que esses valores exigiam. A partir de 1968 a contracultura começa a se politizar. Nos Estados Unidos a recusa à guerra do Vietnam provoca um grande movimento de desobediência civil, com a queima em praça pública dos cartões de alistamento e a deserção da guerra e uma Nova Esquerda, preocupada com as minorias como

o problema negro e a opressão feminina, surge a partir do movimento estudantil. Da Califórnia a Tókyo, passando pelos países europeus, principalmente a França e toda a América Latina, a agitação estudantil exige novas formas de participação social e ataca não só o sistema, mas a política tradicional das esquerdas. Nos países do Leste o totalitarismo soviético, concretizado pela invasão de Praga de 1968, gera no Ocidente uma forte descrença quanto ao caráter redentor da ideologia marxista e um sentimento de desconfiança em relação a todos os tipos de autoritarismo seja de direita ou de esquerda.

Mais do que a derrubada do poder, o que essa onda de protestos propunha era uma nova maneira de viver, de sentir e de expressar-se artística e politicamente, diversa dos padrões pré-estabelecidos, atitude que Herbert Marcuse denominou “a grande recusa”.

A mudança de ótica em relação à realidade vai atingir também a noção de “povo”. Uma vez negado o projeto político anterior, tal noção vai ser deslocada do proletariado revolucionário para as minorias como negros, homossexuais, marginais, com os quais os artistas da contracultura passam a identificar-se: “A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento descolonizado são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto assumidos como contestação de caráter político”<sup>7</sup>.

No Brasil, onde uma situação real de opressão provocada pela censura, que não permitia nenhum tipo de crítica ao regime e possuía critérios muito amplos para julgar o que poderia ou não ser dito colocou a arte brasileira, depois de 68, em um impasse muito difícil: de um lado os artistas engajados, que eram a maioria, deviam fazer saltos mortais para serem compreendidos pelo público e o uso da metáfora faz com que cada vez mais a comunicação seja feita entre pares. O medo da censura oficial cria o fenômeno da auto-censura e cada palavra ou imagem deveria ser pensada e repensada pelo autor para não incorrer na ira do censor de turno e ver seu texto ou espetáculo proibido, como ocorria com muita frequência.

Mas, como já vimos, essa hegemonia da arte política e a cumplicidade com o público, que foram a característica do início da década, tendem a esfacelar-se, quando surge a necessidade de um novo modo de expressar-se. Muitas posições começavam a entrar em choque, tornando o diálogo estético e político

<sup>7</sup> H.B. Holanda, *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde*, São Paulo, Brasiliense, 1981, p. 68.

co muito diversificado, o que paradoxalmente fez com que essa época de obscurantismo político fosse uma das mais brilhantes em termos da criação artística produzida no país.

O teatro sintoniza-se com o que de mais novo se produzia em âmbito internacional e começa a interessar-se por outros teóricos importantes como Artaud, Grotowski, Peter Brook, etc. além de Brecht, que fora o autor e teórico mais estudado e montado durante os anos 60. Entre as grandes produções deste período estão *O cemitério de Automóveis* de Arrabal, *O Balcão* de Jean Genet, ambos dirigidos por Victor Garcia. O primeiro espetáculo, utilizando técnicas do Teatro da Crueldade de Artaud, atingia o público pelas vísceras tal o envolvimento e a estranheza que o espaço cênico circular que abolia a divisão entre palco e platéia, os elementos cenográficos insólitos e a interpretação dos atores que ocupava todo o espaço, inclusive rampas e escadas, causava. Apesar das claras alusões à Espanha franquista e das analogias que se poderiam fazer com a situação brasileira, o texto, hermético, lírico e sem uma estruturação lógica, não tinha nenhuma intenção de contar uma fábula racional, uma vez que segundo o próprio Arrabal, é através da fascinação e não do racional que se chega ao conhecimento.

Em *O Balcão*, o espaço cênico obrigava os espectadores a uma posição inusitada e assustadora dentro de uma estrutura de metal de 25 m. de altura da qual se podiam sentir as oscilações, ruídos, aberturas e fechamentos do cenário onde os episódios da ação se sucediam. Outro texto de Arrabal, *O Arquitecto e o Imperador da Assíria*, uma anárquica metáfora sobre a solidão do ser humano, a impossibilidade do amor e sobre as relações de poder, é montado como uma espécie de ritual selvagem, com uma linguagem visual de irresistível poesia. O crítico Yan Michalski justificava assim a escolha desse tipo de teatro: “Diante dos sofrimentos e dos conflitos que a nação vinha atravessando, esse posicionamento rebuscadamente estético e místico podia parecer algo escapista; mas ele tinha uma conotação nihilista que não deixava de constituir uma resposta coerente aos desafios impostos pelo sistema”<sup>8</sup>.

Várias peças de Samuel Beckett como *Fim de jogo*, *Oh, que belos dias*, *Esperando Godot* seguiam a mesma linha, onde a visão de Beckett, tão cética em relação ao sentido da vida do homem contemporâneo, parecia estar em sintonia com a atmosfera do Brasil daqueles dias.

A partir de 1969 a imprensa alternativa ganha muita importância com a criação d’“O Pasquim”, jornal semanal de informação da contracultura, que discutia o uso de drogas, a psicanálise, o rock, analisava os acontecimentos artísticos

<sup>8</sup> Y. Michalski, *O Teatro sob Pressão: Uma frente de resistência*, RJ, Jorge Zahar Editor, 1985.

nacionais e internacionais e dedicava-se à sátira política, o que lhe criou inúmeros problemas com a censura. Além desse, outros jornais como “Flor do Mal”, “Bondinho”, etc., rompem com os princípios jornalísticos da grande imprensa e procuram não a objetividade e a neutralidade mas a participação e a subjetividade em seus artigos e entrevistas.

De um modo geral, em uma análise bastante redutiva, todas as áreas artísticas seguem essas duas grandes linhas de opção político-estética: de um lado a arte engajada, fiel ao ideal de transformação da sociedade através da consciência política e à criação artística que refletisse o momento histórico, quando a esquerda dividida se esfacelava no interior da luta armada, última e trágica tentativa de se opor pela força ao regime militar. De outro, a procura de novos padrões estéticos e de horizontes artísticos mais amplos e menos condicionados pelo discurso político da arte engajada e a atração que exercia o movimento de contracultura com suas experiências de drogas, amor livre e liberdade.

A censura e a repressão convivem com o crescimento da indústria cultural que procura assumir através da televisão o papel de porta-voz da cultura após o vazio deixado pela desarticulação da produção cultural e da perseguição aos artistas e intelectuais. O Brasil como uma “ilha de tranquilidade” (esse era um slogan do governo para dizer que tudo estava em paz no país) era fortemente veiculado pelos meios de comunicação, enquanto o aparato repressivo que continuava sistematicamente massacrando qualquer tentativa de oposição é mantido em segredo para a população.

É dentro desse contexto de repressão e de tentativas de novas saídas políticas e culturais que termina uma das décadas mais profícuas e criativas culturalmente e ao mesmo tempo mais difíceis e atormentadas em termos humanos e políticos.



## NOTE

ROBERTO MULINACCI

### L'ABATE DA COSTA E I CAPPONI

#### L'Italia nelle lettere di un illuminista portoghese

1. Prima che Joaquim de Vasconcelos ne pubblicasse, nel 1879, l'esiguo epistolario<sup>1</sup>, dell'Abate António da Costa si aveva notizia soltanto per quel poco di lui tramandatoci da Charles Burney nel suo libro *The present state of music in Germany, The Netherlands and the United Provinces*. L'illustre musicologo inglese, infatti, che lo aveva conosciuto personalmente nel 1772 a Vienna, dove l'Abate da Costa conduceva vita povera e ritirata, ce lo descrive come musicista straordinario e notevole compositore, uomo di grande originalità ma schivo e riservato, poco avvezzo, per non dire sinceramente ostile, all'atmosfera galante e mondana che si respirava, all'epoca, nella capitale austriaca. A parte, però, la loro presumibile attendibilità, soprattutto per quanto riguarda la specifica sfera di competenza della fonte, le informazioni del Burney si limitano praticamente a questo. Ecco perché le *Cartas* dell'Abate da Costa, più che una mera curiosità erudita, sono un documento imprescindibile per ricostruire, sia pure parzialmente, un profilo biografico che, ciò nonostante, resta ancora lacunoso e sommario, costretto com'è nella mortificante penuria di dati extratestuali con cui puntellare l'impalcatura induttiva fondata sul *corpus* epistolografico. Così, in mancanza di notizie più precise su una delle figure meno note del Settecento lusitano, dovremo accontentarci delle scarse indicazioni autobiografiche contenute nelle sue missive, che sono tredici, distribuite in un arco di tempo di trent'anni – dal 1750 al 1780 – e intervallate da lunghe pause, talora più che decennali. Il che, se, da una parte, impedisce di tracciare un *continuum* cronologico in qualche misura soddisfacente, dall'altra, ci induce a postulare l'esistenza di lettere, oggi purtroppo perdute<sup>2</sup>, che dovevano colmare quei silenzi e che avrebbero forse contribuito a chiarire dubbi e quesiti destinati, allo stato attuale, a rimanere insoluti.

<sup>1</sup> *Cartas curiosas escriptas de Roma e de Vienna pelo abbade António da Costa*. Annotadas e precedidas de um ensaio biográfico por Joaquim de Vasconcelos, Porto, Imprensa Litterário-Commercial, 1879.

<sup>2</sup> È lo stesso Abate che, più volte, accenna con i suoi corrispondenti ad altre missive loro inviate e purtroppo mancanti nei *corpus* in oggetto, o perché non rintracciabili, magari disperse in qualche archivio, o perché volutamente fatte sparire, magari bruciandole, come suggeriva il loro autore, al fine di evitare gli eventuali problemi legati a notizie e osservazioni lì riportate (cfr. p. 95 dell'edizione più recente delle *Cartas*, quella a cura di Lopes Graça, citata sotto, alla nota n. 7: “V. M. queime logo esta carta, que não quisera que se soubesse que de tão longe ainda digo mal dos meus patricios”).

Niente sappiamo, ad esempio, della sua famiglia e dei suoi studi<sup>3</sup>, né di quale occupazione svolgesse a Porto – dov'era verosimilmente nato all'incirca nel 1714<sup>4</sup> –; prima di quella fuga precipitosa, le cui ragioni parimenti ignoriamo<sup>5</sup> e che lo avrebbe portato, attraverso la Spagna, in Italia, a Parigi e infine a Vienna: ed è probabile che lì si spegnesse, ormai cieco e malato, in data a noi sconosciuta, ma di certo posteriore al 7 ottobre 1780<sup>6</sup>.

Tuttavia, più del ritratto dell'Abate da Costa – a cui è, del resto, dedicata la bella introduzione di Fernando Lopes Graça alla riedizione delle *Cartas* del 1946<sup>7</sup> – a noi interessa, in questa sede, la sua testimonianza di visitatore straniero nell'Italia del XVIII secolo, in cui soggiornò a lungo, soprattutto a Roma.

2. Qui egli giunge la mattina del 23 agosto 1750, dopo “quatro meses e tanto de vida de novelas” (p. 30), trascorsi in un peregrinare avventuroso da un posto all'altro, tra mille insidie e fatiche, sempre nel timore di essere inseguito e arrestato. Anche sulle rive del Tevere, d'altronde, la vita dell'esule non è certo esente da difficoltà: per campare, infatti, l'Abate da Costa è costretto ad arrangiarsi con i miseri proventi delle lezioni private di violino e di francese, oltre che “com seis tostões que dão de esmola a todos os portugueses” (p. 33), ma almeno può starsene tranquillo. E poi la città gli piace. In effetti, nella lettera del 6 ottobre, indirizzata all'amico portuense João Peixoto – che è quella che apre la raccolta, ma non la prima scritta dall'Urbe Eterna<sup>8</sup> –, questo singolare *estrangeirado* ce ne offre un entusiastico ritratto, mettendone in risalto la magnificenza monumentale delle strade e dei palazzi, incomparabile con la modestia della sua Porto, la quale non regge il confronto neppure per quanto riguarda il generale decoro, né per un ideale indice di vivibilità, fatto di vantaggi concreti e di gente piacevole:

Se V. M. quer saber que tal é esta terra, dir-lhe-ei que é excelente cá para mim. É muito grande, mas não enfada andar por ela, porque é quási tóda plana. As ruas são formosíssimas, compridas, largas, direitas, limpas, cheias de

<sup>3</sup> Non più che congetture, basate proprio sulle lettere, sono da considerarsi quelle che lo vogliono figlio di un piccolo commerciante e studente di teologia, cosa, quest'ultima, assai probabile, ma di cui, tuttavia, non vi è conferma.

<sup>4</sup> Lo si può supporre tenendo conto che la città del Douro è più volte menzionata contestualmente come termine di paragone con Roma, oltre al fatto, non trascurabile, che le lettere della raccolta sono tutte indirizzate a persone di quella città. Per quanto concerne, invece, l'anno della sua nascita, il più probabile è appunto il 1714, visto che, nella lettera VI, datata 20 maggio 1754, riferendosi a se stesso, egli menziona un'età di quarant'anni (cfr. p. 85 dell'edizione di Lopes Graça).

<sup>5</sup> Anche in questo caso dobbiamo accontentarci di supposizioni, come quella di Joaquim de Vasconcelos, che attribuisce la fuga dell'Abate da Costa alla sua origine ebraica, incompatibile col clima repressivo creato in Portogallo ad opera dell'Inquisizione, o l'altra che, invece, la spiega facendo ricorso a generiche motivazioni di ordine politico, tra le quali potrebbe pure figurare la libertà di pensiero e di critica, magari applicata al contesto sociale lusitano. Sull'argomento, cfr. il saggio introduttivo di Lopes Graça, premesso alla sua edizione dell'epistolario, p. 9.

<sup>6</sup> Risale ad allora, infatti, l'ultima lettera che compone la raccolta e che attesta, dunque, la sua presenza in vita, prima del definitivo silenzio.

<sup>7</sup> *Cartas do Abade António da Costa*, introdução e notas de Fernando Lopes Graça, Lisboa, Cadernos de Seara Nova, 1946. Questo è anche il testo da cui ho tratto, indicandone il numero di pagina tra parentesi, le citazioni del presente studio.

<sup>8</sup> Cfr. p. 33: “Se quiser saber que casa é esta, e que gente, fale com o Doutor, que já lho mandei dizer...”.



palácios, de fontes pelo meio, e pelas portas. A gente não é muita, pouca, assim como no Pôrto. As carroças também não são muitas; anda uma pessoa a seu gôsto; atravessam-se os palácios e igrejas para sair de umas ruas às outras; serve-se cada um pelas suas mãos; vai-se buscar pão, carne, fruta, peixe, tudo o que é necessário. Os homens são pacíficos e muito para a vida. As mulheres são da cor das portuguesas, formosas, alegres, e pode-se-lhe cá chegar muito melhor que lá. Enfim, cá para mim, Roma é uma terra excellentíssima, e o Pôrto não vale em sua comparação. Basta aqui uma casa de café, ou uma loja de barbeiro, para ver a diferença que há das casas de cá às de lá no aceio, e no adereço. (pp. 30-31)

Tale giudizio, sostanzialmente ribadito più oltre – in quella che secondo il moderno ordine di pubblicazione è la terza lettera (senza data), dove si sottolineano di Roma, insieme alla nobile imponenza del tessuto urbano, anche le comodità pratiche, nonché un certo spirito liberale che pareva aleggiarvi –, andrà, comunque, progressivamente sfumando, per lasciare il posto ad una visione più critica della realtà, non limitandosi all'incondizionata ammirazione dell'architettura capitolina, ma, anzi, facendo di quell'oggetto un elemento di contrasto con il meno esaltante paesaggio umano. Non che questo paesaggio umano sia tutto negativo, visto che, ai nostri connazionali, l'Abate da Costa riconosce pure indubbie qualità, come il temperamento pacifico e gaudente, l'animo semplice ed umile, una qualche fondamentale morigeratezza. Nel complesso, però, dovette sembrargli che quelle stesse qualità non fossero che il lato solare ed epidermico di un'indole assai diversa, in cui l'edonismo mascherava un'estrema vacuità e la temperanza cercava di nascondere l'impotente mediocrità, non di rado unita ad una malcelata propensione al servilismo:

Pode-se dizer de Roma o que lá se diz de muitos lugares, que é bom neles tudo o que não fala. São boas as ruas, as praças, os palácios, as igrejas, as fontes, os alimentos, as comodidades para a vida, a liberdade, etc.; é boa a quietação do natural dos italianos, e a sua humildade, e grande diligência com que servem, e trabalham para fazer o gosto a quem tem dinheiro, ou lhe poderá vir a servir de alguma conveniência; enfim há muitas coisas boas em Roma, olhando para ela assim por fora, pelo grosso, pela casca, pelo que importa pouco; mas olhando para a substância, para os costumes, para as inclinações, e génios que mostram estes homens e estas mulheres nas suas acções, eu pasmo hoje, pasmo amanhã, pasmo em outro dia, e pasmo sempre. (pp. 77-78)

Così, per quanto la consapevolezza “que Roma é como as outras terras em que há bom e mau” (p. 53) prevenga improprie assolutizzazioni, d'altra parte ciò non attenua il rigore con cui l'illuminista lusitano mette impietosamente a nudo un'italianità cialtrona e ignorante, frivola e plebea, colta nelle sue più schiette manifestazioni. Ecco, allora, il diletantismo pretenzioso, esercitato con baronale supponenza, di Ghilarducci ed Erba, violinisti senza talento eppur celebrati maestri, tanto da ergersi ad arbitri delle carriere altrui; ecco il crasso provincialismo della popolazione, che ha in dispregio tutto quanto è straniero, in particolare, spagnolo o portoghese, considerando quelle terre inferiori alla propria; ecco, ancora, la superstiziosità che domina la contagiante passione del gioco (a cui non sfuggono nemmeno gli ecclesiastici), con i lunari, i sogni, ed altre pratiche divinatorie utilizzati nella scelta dei numeri del lotto; ecco, infine, la rumorosa

sguaiataggine del pubblico a teatro, tra risate, schiamazzi e continui andirivieni, che fanno da contorno a spettacoli pressapochistici, accompagnati dalle sonore grida dei venditori di frutta, vino, dolci. E se, per ogni caso citato, l'Abate ha in mente il paragone con i portoghesi, a cui certo non lesina critiche altrettanto severe – “os portugueses são como tigres, são soberbos, furiosos, de mau humor, inquietos, invejosos, vingativos” (p. 60) –, per quanto, alla fine, ne escano complessivamente migliori degli italiani, laddove, tuttavia, il dualismo tra i due popoli risulta per noi più mortificante è, fuor di dubbio, a proposito degli impulsi amorosi del maschio nostrano, descritti come invero piuttosto tiepidi, a dispetto di qualsiasi mitologia del gallismo peninsulare:

V. M. bem sabe que a espada, e os amores levam quasi todo o tempo aos portugueses em quanto são moços. Cá não é assim; se V. M. aqui estivesse veria tantos rapazes desde os doze até aos trinta anos, tão quietos entre as melhores raparigas, como lá os capões entre as galinhas; (pp. 51-52)

E questo nonostante che, in confronto al regime claustrale a cui le donne erano sottoposte in Portogallo, le italiane, pur tanto simili alle portoghesi, diano all'Abate l'impressione di una maggiore disponibilità (“As mulheres são da côr das portuguesas, formosas, alegres, e pode-se-lhe cá chegar muito melhor que lá”, p. 31), conseguenza di un ambiente dai costumi, in generale, più rilassati. Forse, egli suggerisce, la spiegazione di tale freddezza maschile risiede anche nella scarsa grazia di cui sono dotate, in Italia, le rappresentanti del gentil sesso, così da inibire quelle effusioni che gli uomini iberici compiono con tanto segreto ardore e che da noi, invece, dovevano avere l'aspetto di un pallido surrogato, oltretutto scandalosamente di dominio pubblico:

Elevai, ao menos têm no bem de que não botam muito fogo no coração dos homens, nem eles também são de casta de se acenderem muito, e assim namoram, e tornam a namorar um ano, e outro ano, e nós os portugueses e castelhanos que o estamos vendo, não se nos pode meter na cabeça que aquilo seja amor, nem que se lhe possa dar tal nome; enfim, este amor caminha com tal moderação e sossego, que passa aqui por coisa lícita; publicamente se faz, publicamente se fala nele, se confessa que se tem, se diz que se vive disso; e os mesmos pais de uma rapariga, se lhe pergunta uma pessoa, que os venha visitar, quem é ele aquele estudante que está a conversar à janela com a filha, responde diante de oito ou doze pessoas que ali estejam: que é o Sr. abade fulano, que faz o amor com Mariquinhas ou Aninhas. (pp. 90-91)

Di questa Roma, “cabeça que foi algum dia de todo o mundo, e o é hoje da cristandade” (p. 89), il Costa salva, insomma, poche cose, a parte l'immota bellezza della sua storia plurisecolare. Tra di esse, un posto preminente spetta all'amenità del clima, la cui descrizione, benché corredata di realistiche informazioni metereologiche – magari di qualche interesse statistico, come, per esempio, l'accenno alle nevicate marzoline –, gli strappa lodi sperticate, già soffuse, però, del malinconico presentimento della nostalgia che sempre gli ispirerà la lontananza da quei luoghi:

Se V. M. passasse aqui quatro primaveras como eu tenho passado, quando tornasse para Portugal, estranharia lá muito o clima, e sempre teria saudades de Roma. As primaveras são como lá as pintam nos livros, e os pregadores: temperadas, frescas e quietas; os outonos o mesmo; os verões quentes, e os

invernos frios; mas parece-me que nunca cá chega o calor e o frio a ser tão excessivo como lá, porque pelo inverno não há ventos (e isto é todo o ano, porque assim como lá é raro o dia sossegado, assim cá é raríssimo o dia de vento) e pelo verão, ainda que os não há, e ainda que estejam as grimpas do suão, sempre se sente no ar uma certa humidade, que refrigera. (p. 77)

Il passo sopracitato è tratto dalla sesta lettera, di un paio di mesi anteriore alla settimana, l'ultima di quelle "romane" contenute nel volume e datata 30 agosto 1754. La successiva, invece, con un salto cronologico di quasi sette anni, è spedita da Venezia il 22 luglio 1761 ed è la sola che testimoni della permanenza dell'Abate nella città lagunare, prima dell'approdo a Vienna, dove lo ritroviamo a partire dal 23 luglio 1774. Su questa indeterminata parentesi veneziana, nondimeno, oltre a quella in nostro possesso, l'Abate accenna all'esistenza di un'altra precedente missiva, con destinatario il medesimo Sr. Pedro Pereira de S. Payo, a cui era forse, davvero plausibile immaginare che essa non fosse mai giunta, sì da rendere, dunque, giustificabile quella specie di replica, con analogo valore informativo, catalogata come ottava della serie epistolare. Si tratta, infatti, di notazioni perlopiù impressionistiche, le quali sorprendono per la loro categoricità, affatto smussata dalla consapevolezza di andare controcorrente, ma, anzi, da quella rinviogorita, come rivendicando alla propria autonomia di giudizio la necessità implicita di lottare contro ogni forma di stereotipi:

...tornar-lhe-ei a dizer que esta terra no material é diferentíssima do que lá se crê, e que para meu gosto inda não vi cidade grande tão feia nem espero de vê-lo; porque tirando a praça de S. Marcos, o palácio da República que está nela ao pé da igreja, e o *canal grande* que atravessa como um S: o resto, quero dizer Veneza, é uma multidão de canais estreitos e fúnebres sobremodo, e de becos, por muitos dos quais não podem passar três pessoas a par, cheios de casas de três, quatro, e cinco andares, baixíssimas de ponto, de arquitectura gótica, de janelinhas redondas, ou ponteagudas, fechadas com as suas meias portas pela parte de fora, feitas ao machado, que quando estão abertas de dia me fazem lembrar das caixinhas dos nossos ermitães; [...] enfim, se as ruas não fossem bem calçadas, e as tais lojzinhas bem providas de fazenda, Veneza seria um curral de cabras. (p. 98)

E se nemmeno il carnevale sfugge agli strali polemici del Costa, che lo definisce "coisa que faz rir primeiro e depois entristecer" (p. 99), né le gondole, di cui evidenzia, invece, il lugubre aspetto ("de modo que a primeira vez que um forasteiro vê um canal cheio de tais gondolas imagina que há função de enterro", p. 99), è ancora la *gens italiana*, in questa incarnazione localistica di uomini e donne veneziane, che continua ad attirare la sua attenzione, gli uni ridicolmente intabarrati in un curioso abbigliamento buono per tutte le stagioni ("os homens de casaca e capote, indispensavelmente de verão e inverno", p. 98), le altre, di converso, quasi sfacciate nella disinvolta leggerezza di vesti multicolori che incongrui panni neri non riescono a coprire. Certo, non mancano alla Serenissima "coisas excelentes, como ser rica, abundantíssima de tudo, especialmente de comestíveis, estar iluminada de noite, como lá se imagina" (p. 99), ma sono riconoscimenti minimi, che non la ripagano dello sfregio inferto al suo fascino eterno da questo irriverente musicista lusitano. Potrà, forse, consolare il fatto che anche a Parigi, dove trascorse qualche tempo con la speranza frustrata di poter arrivare in Inghilterra, egli non abbia riservato nelle lettere un trattamento migliore, smantellandone beffardamen-

te la presunta *grandeur* a colpi di bruttezza, che tutto gli sembrava avvolgere col suo spregevole manto: brutte le strade, brutti i palazzi, brutte le chiese, brutte le donne, queste ultime addirittura fino a suscitare ribrezzo (“as mulheres fazem nojo”, p. 108). Che dire, poi, sul piano del carattere nazionale dei popoli, della pessima opinione che l'Abate ha dei tedeschi, sotto la cui comune designazione etnica sono compresi anche i suoi ultimi “concittadini” viennesi, considerati “gente muito romba de juízo” (p. 118) e avida di denaro assai più degli italiani, oltre che insensibili, viziosi, bugiardi, vanitosi?

3. Come si vede, insomma, non era un'antipatia preconcepita nei confronti dell'Italia e degli italiani a dettargli pagine piene di osservazioni mordaci sui nostri tradizionali vanti e costumi, i quali, tutto sommato, vi appaiono perfino meno peggio di altri loro corrispettivi europei, al punto che Roma, pur con i suoi molti vizi e le sue poche virtù, sembra risplendere, in questo desolante panorama, di un tenue ma non impercettibile fulgore. Se, però, niente e nessuno viene risparmiato dall'acuto spirito critico che imperversa nell'epistolario del Costa, dove la bella scrittura, secondo il parere autorevole di uno dei suoi rari lettori<sup>9</sup>, si pone al servizio di un compito più alto del pur rispettabile intento documentale, assolvendo principalmente ad un'esigenza di libertà, ciò non si deve alla stolta presunzione dell'autore di essere l'unica voce veritiera dinanzi agli argomenti trattati<sup>10</sup>, bensì alla sua volontà di fare chiarezza nelle cose, scrostandole dai luoghi comuni che ne offuscano l'immagine:

Creia-me que quase toda a gente informa das terras que vê, ou o que já cria delas por fama e por ler, ou o que lhe gritam aos ouvidos e lhe metem na cabeça por mil modos, os que as habitam. Grande miséria, que até para os puros olhos só nos há - de servir o juízo alheio! (p. 107)

Imparare a guardare la realtà con occhi puri, sgombri da qualunque condizionamento e insofferenti di ogni *cliché*: probabilmente è questa la principale lezione che le *Cartas* dell'Abate da Costa possono tramandare al lettore odierno. Insegnandogli che la verità va inseguita e conquistata, piuttosto che subita o accettata, senza mai arrendersi di fronte alla sua apparente evidenza, ma, all'opposto, coltivando sempre il beneficio del dubbio, contro gli abbagli e gli inganni di cui è disseminato ogni individuale percorso di conoscenza: “que V. M. não se fie no que lhe dizem do mundo todos os que têm andado por ele” (p. 107).

<sup>9</sup> Mi riferisco a Teófilo Braga, il quale si è occupato di quest'opera in un articolo, comparso sul *Boletim da Bibliographia Portuguesa*, I, 1879, pp. 93-104 e 125-37, con il titolo “Cartas Curiosas do abbade António da Costa”, da cui Lopes Graça ha ripreso, nel proprio studio introduttivo (p. 18), la seguente citazione: “Nada há na língua portuguesa mais bem escrito; nunca a prosa dos nossos homens de letras conseguiu essa naturalidade graciosa, êsse vigor de impressões, essas pinturas de caracteres, das emoções e dos aspectos das coisas”.

<sup>10</sup> Cfr. pp. 68-89: “... e ainda a V. M. mesmo peço que se não escandalize delas, como podia justissimamente, porque bem conheço que sempre digo mal, talvez de coisas de que se deva dizer mil bens. Eu digo sômente o meu parecer com tôda a clareza, nas não quero, como alguns aí supunham, que as minhas palavras sejam sentenças; é verdade que muitas vezes me parecem as minhas opiniões mais chegadas à razão que as outras, mas daqui não se segue que eu despreze os outros, e que faça um conceito altíssimo do meu juízo, e que me estime a mim mesmo pelo único homem de capacidade que há no mundo”.

FRANCO MEREGALLI

## PREISTORIA DI UN ORTEGHISMO

Non pochi anni fa alcuni giovani laureati spagnoli che avevano seguito un mio corso all'Università Estiva di Santander (non ricordo il tema esatto; senza dubbio si trattava di qualche aspetto o epoca delle relazioni tra Italia e Spagna) mi chiesero, alla fine della mia ultima lezione, perché mi fossi dedicato agli studi ispanici. Risposi loro che la risposta esigeva un corso non meno lungo di quello che stavamo concludendo. Mi limitavo a dire che sono nato nel 1913 a Monza, a poche centinaia di metri dal convento della "Monaca di Monza", Virginia de Leyva, della famiglia spagnola feudataria di Monza nel secolo XVII. A dodici o tredici anni lessi *I promessi sposi*, in cui la Spagna di quell'epoca era vista con implicazioni piuttosto negative, non sorprendenti nello scrittore milanese, di formazione accentuatamente francese ed illuminista, benché poi convertito al cattolicesimo. La Monaca di Monza è una protagonista, o antagonista, de *I promessi sposi*.

Ora il mio amico José Ortega Spottorno, figlio di José Ortega y Gasset, mi ha fatto una domanda simile.

Mi sono chiesto se non fosse una forma di esibizionismo riferire così direttamente di me stesso, della mia storia intellettuale, del mio "moi haïssable". Con un certo sospetto di autocompiacimento mi sono detto che spesso si trova una forma molto differente, più odiosa, di "moi haïssable": si affermano verità che si dichiarano evidenti, magari gridando, col pugno sul tavolo. Talora meno uno sa di un argomento e più nettamente giudica su di esso. La storia delle mie relazioni culturali con la Spagna è fatta piuttosto di domande e di risposte parziali e provvisorie, che implicano domande a coloro che giungono a conoscerle. Insomma: accetto la proposta dei giovani di Santander e di Don José, perché è lusinghiera. Non crediate che non ami il mio vecchio io, fatto di perplessità ma non di indifferenze.

La mia relazione colla Spagna, ho detto, è implicita nella mia circostanza iniziale; ma per non pochi anni non si fece esplicita, come mi assicura la consultazione di un diario personale che portai avanti dal 1929 al 1947 (più di cinquemila pagine). Dominava in me un'affermazione di fede cattolica che giungeva ad essere febbrile, talora sfiorava la disperazione. Le mie letture erano in italiano ed anche in francese, lingua che avevo studiato nel "Regio Ginnasio" di Monza, dal 1925 al 1929. Che la lingua straniera studiata in quegli anni fosse il francese era quasi ovvio.

La proclamazione della repubblica in Spagna e l'esilio di Alfonso XIII (14 aprile 1931) in Italia, come le successive vicende della repubblica spagnola non poterono essermi sconosciuti; ma non lasciano tracce nel mio diario. Dopo tre anni di Liceo Classico, in cui non si insegnava alcuna lingua moderna, mi iscrissi all'Università Cattolica di Milano, scegliendo un corso di Filologia moderna. Cominciai a studiare il tedesco; con-

tinuavo a leggere autori francesi in francese. Comunque lo studio delle lingue moderne aveva in me, in quegli anni, una funzione abbastanza laterale. Centrale era l'interesse per i classici italiani, visti in funzione dei miei problemi religiosi, in cui dominava il sentimento della morte. (Nel 1927 era morta, ventisettenne, mia sorella Carolina). Mi occupai specialmente di Dante, di Leopardi e di Manzoni. Non sorprendentemente, se pensiamo alla mia circostanza iniziale, decisi di dedicare la mia tesi di laurea al Manzoni. Discussi la tesi *Da Gli sposi promessi a I promessi sposi* il 26 giugno 1936. Si tratta di un lavoro molto ampio ed intenso; ma senza specifici riferimenti alla Spagna.

Tuttavia risulta dal citato diario che nel periodo marzo-giugno 1935 stavo leggendo la *Vida* di Santa Teresa de Avila; citavo in spagnolo versi di Calderón, di Quevedo e della stessa Santa Teresa. È evidente che avevo iniziato un contatto diretto con la lingua e la letteratura spagnola; ma l'occasione di questo contatto non è menzionata, benché ora mi risulti chiarissima. Il fatto è che quell'occasione si fece importante nel mio non immediato avvenire; per questo la ricordai intensamente solo più tardi. La storia della nostra vita è talora la storia delle vigenze successive di momenti del nostro passato più che quella del nostro presente. Nel 1934-1935 ebbe inizio all'Università Cattolica un corso di Lingua e Letteratura spagnola, tenuto da Giovanni Maria Bertini, che aveva 35 anni. Io fui quell'anno uno dei suoi pochi alunni. Della commissione che mi esaminò faceva parte l'ordinario di Filologia Romanza, Luigi Sorrento (1884-1953). Bertini era stato discepolo di Arturo Farinelli (1867-1948), allora ordinario di Letteratura Tedesca nell'Università di Torino, che si era occupato intensamente delle relazioni tra la letteratura spagnola e la tedesca, era chiaramente un comparatista. Lo era pure Sorrento, il cui libro *Francia e Spagna nel Settecento*, 1928, ebbe un impatto particolare sulla mia formazione. È evidente che il mio ispanismo nacque in un contesto comparatista; quando, abbastanza più tardi, mi resi conto della proposta europeista di Ortega ero preparato a riceverla.

Quando discussi la mia tesi di laurea l'Italia mi appariva in un momento brillante della sua storia. Nel mese di maggio aveva conquistato l'Etiopia, malgrado le deplorazioni internazionali, promosse, sembrava singolarmente, proprio dalle massime potenze colonialiste, l'Inghilterra e la Francia. Anche gli Italiani che appartenevano ad ambienti piuttosto estranei al fascismo, per esempio coloro che come me militavano nell'Azione Cattolica, accettavano in generale l'azione di Mussolini, che io dichiaravo nel mio diario, il 4 agosto 1936, "autentico genio". Distinguevo diversi fascismi, uno di essi conciliabile col cattolicesimo. Affiorano tuttavia nel mio diario perplessità sui limiti del potere politico. Mi stavo preparando a un concorso nazionale per conseguire una cattedra di scuola media superiore. Avendolo vinto nell'autunno del 1937, primo dei 106 promossi all'esame scritto, potei occupare una cattedra di Italiano e Latino in un Liceo Classico relativamente vicino a Monza: a Tortona, in Piemonte, città dalla quale qualche volta andai a Torino, per visitarvi Arturo Farinelli.

Decisi subito di iscrivermi a un corso di Perfezionamento in Filologia Romanza: quello diretto nella stessa Università Cattolica da Luigi Sorrento. Scelsi come tema della tesi di perfezionamento *Menéndez y Pelayo storico dell'estetica*. (La tesi fu pubblicata molto più tardi e con tagli dalla madrilena *Revista de filosofía*, 1944). Scelsi tale tema anche in funzione della sua possibile polivalenza professionale: potevo servirmi per un eventuale insegnamento universitario di Estetica (l'Estetica di Croce, notoriamente antifascista, ma avente un prestigio troppo alto perché il fascismo lo perseguitasse, dominava la cultura letteraria di quegli anni. Croce riconosceva esplicitamente il suo debito nei confronti di Menéndez Pelayo) o per procedere verso una cattedra di Filologia Romanza. Per il momento, l'iscrizione al corso di perfezionamento mi permetteva di rimandare ulteriormente il servizio militare.

Il corso significava una ripresa più intensa dei miei contatti con la lingua e la letteratura spagnola. Nel 1938 pubblicai alcuni articoli sul giornale degli universitari cattolici, *Azione Fucina* (su cui pubblicavano anche militanti un po' più giovani di me, tra i quali Aldo Moro e Giulio Andreotti). Il primo, (23 gennaio) si occupava di Menéndez Pelayo nel suo sviluppo, mettendo in rilievo la *Historia de las ideas estéticas*, ed in essa specificamente ciò che riguardava i romanticismi europei. Un altro (8 maggio) trattava del romanticismo spagnolo; un terzo (7-14 agosto) dell'estetica di Croce e di Gentile; un quarto (ed ultimo: dicembre) proponeva, anche come antidoto ai pericolosi nazionalismi europei, la sostituzione nei licei dello studio del greco antico con lo studio di una lingua moderna.

Nel 1939-1940 dovetti finalmente compiere il servizio militare. Mi mandarono sul fronte francese, dove sembrò che dovessi affrontare una impresa disperata; ma sopraggiunse l'armistizio e fui rimandato a casa. Nel 1941, sapendo che il Ministero Italiano degli Affari Esteri manteneva molti lettori nelle università spagnole, chiesi di essere inviato in Spagna, e ottenni facilmente un posto, poiché il mio Perfezionamento in Filologia Romanza mi qualificava specificamente a tale funzione. Così potei insegnare due anni, 1941-1943, nell'Università di Oviedo. Furono due anni assolutamente decisivi nella mia vita. Il caffè Peñalba, sulla calle Uría, che ora non esiste più, fu la sede delle mie amplissime letture. Il rapporto con la cultura spagnola divenne un'esperienza vitale e culturale intensissima. In un primo tempo prevalse la lettura di Unamuno; più tardi quella di Ortega. Cercavo nelle librerie di Oviedo libri di Ortega fuori commercio. Elaborai il mio primo scritto su Ortega per il mio ammirato conterraneo (nato a Vimercate) Antonio Banfi (1887-1957): lo pubblicò agli inizi del 1943 nei suoi *Studi filosofici*. Mi sorprese più tardi il fatto che Banfi si dichiarasse comunista, e divenisse senatore del Partito Comunista Italiano.

SUSANNA REGAZZONI

## GLI AMANTI AMERINDI DI JORGE ENRIQUE ADOUM

Poeta generoso, vitale, esuberante, Adoum ci comunica il suo amore per la vita e l'emozione per il passato equatoriano; «Somos países surrealistas, – scrive in un prologo alla poesia di José de la Cuadra – eso se ve a diario, pero en el Ecuador el primitivismo de la sociedad india crea insospechables formas de lo imaginario que ensanchan no sólo lo estrecho de la literatura sine lo estrecho de la realidad».

Nato ad Ambato, Ecuador, nel 1926, Adoum è conosciuto soprattutto come poeta, ma è attivo anche come romanziere, come drammaturgo (*El sol bajo las patas de los caballos*, 1970) come interessante e polemico critico letterario, come traduttore ed ha per anni svolto una intensa attività diplomatica presso l'UNESCO (India, Giappone, Egitto e Israele e poi Pechino dove traduce i 37 poemi di Mao Tsetung). Egli viene inserito tradizionalmente – anche se all'epoca è molto giovane – nel gruppo del 1944, «MADRUGADA». Tecnicamente innovatrice e ideologicamente di sinistra «Madrugada», rimane l'espressione più significativa della moderna poesia del paese.

Nel 1949 pubblica la sua prima raccolta di poesie, descrizione reale e commossa della sua terra, *Ecuador amargo*, grido di protesta e di ribellione contro la realtà sociale del paese, seguono *Notas del hijo pródigo* e *Relato del extranjero*. Nel 1963 – anno che segna l'inizio del lungo esilio (durerà fine al 1983) – completa *Los cuadernos de la tierra* sorta di canto corale ricco di immaginazione e di gravidanza verbale; il libro è composta da 4 raccolte: *Los orígenes* (1952); *El enemigo y la mañana* (1952) – Premio Nacional di Poesía dello stesso anno –; *Dios trajo la sombra* (1959) – il primo premio di letteratura concesso da *Casa de Las Américas* nel 1960 – e *Eldorado y Las preocupaciones nocturnas* (1961).

I libri successivi: *Informe personal sobre la situación* (1973) che contiene le raccolte *Curriculum mortis* (1968) e *Prepoemas en español* (1979) assieme a *No son todos los que están* (1979) indicano la scelta di uno stile sperimentale, ironico, di un linguaggio ludico pur non tralasciando l'impegno ideologico di fronte alle contraddizioni del mondo contemporaneo. La sua è stata definita come, 'una poesia che non è assente dell'uomo infimo, oppresso, di colui che soffre la fame, l'ansia, l'odio'.

È importante, inoltre, accennare brevemente al romanzo che Adoum pubblica nel 1976 *Entre Marx y una mujer desnuda* da cui è stato tratto un film con lo stesso titolo.

Il testo presenta una scrittura sperimentale e complessa; definito come «texto con personajes», in parte è costituito da un metaromanzo con al centro le riflessioni di/ su uno scrittore equatoriano, inserito in un ambiente ostile all'arte, il quale è in grado nonostante tutto, di recuperare il mondo culturale e sociale del suo paese. Egli è combattuto tra due scelte: Marx – che rappresenta il sociale o il politico come si diceva una vol-



ta – e una donna nuda – vale a dire la sfera del privato. La narrazione si costruisce man mano che procede e grazie alla partecipazione del lettore che ne dà una sua interpretazione, una delle tante possibili ma necessaria al completamento del testo.

*Entre Marx y una mujer desnuda*, grazie alle caratteristiche tecniche, alle qualità poetiche e alla rivoluzione strutturale introduce la ricerca di nuove vie di sperimentazioni della narrativa latinoamericana.

*Postales del trópico con mujeres* pubblicata in Spagna nel 1997 (Jorge Enrique Adoum, *Postales del trópico con mujeres*, Ediciones Episteme S. L., Valencia, 1997) e in Ecuador in una prima edizione ridotta con il titolo di *El amor desenterrado y otros poemas* (Quito, Editorial El Conejo, 1993) è l'ultimo libro pubblicato da Jorge Enrique Adoum. Si tratta di una raccolta di poesie formate da versi liberi dalle cadenze classiche con cui Adoum ci parla della morte e soprattutto dell'eternità e della caducità dell'amore.

La raccolta è costituita da quattro parti. La prima *El amor desenterrado* è introdotta da uno scritto in prosa tratto di tipo giornalistico in cui si legge della scoperta, «en la península de Santa Elena, provincia de Guayas, de un cementerio paleolítico – el más antiguo del Ecuador y uno de los primeros de América (8.000 a.C.) con varias clases de entierros y de ofrendas. Un excepcional hallazgo fue el de los llamados «amantes de Sumpá»: dos esqueletos ligados en actitud amorosa sobre los cuales se han colocado algunas piedras, al parecer después de su muerte» (p. 13) e seguono le poesie che raccontano di questi «amantes de Sumpá». L'insieme dei testi costituisce una specie di viaggio nel passato americano più lontano. La storia, infatti, è l'elemento fondamentale della poesia di Adoum che ha scritto, «la poesía de América Latina o es historia o no es». In questo caso si tratta di un passato che ci riporta intatto il valore dell'eternità e dell'amore: «Amaos por favor, seguid amándoos/ vorazmente insatisfechos por los siglos de los siglos de los siglos, / no desateis la inicial inmemorial amarra/ porque qué nos restaría de esta amorosa e insolente estatua, / ni cómo iríamos a comprobar que álguienes se amaron/ si de pronto estos huesos polvo fueran, / de haciéndose en la tardía sacudida del espasmo/ cien siglos después de haber comenzado apenas a tocarse con los/ dedos los labios/ y nos quedaríamos así sin pruebas/ de que existió la eternidad un día.» (pp. 21-22) e ci comunica la forza dell'erotismo che per pochi momenti sconfigge la morte «Quién era, se llamaba cómo/ esta pequeña embarazada de muerte y no de esperma/ en la feroz ecuación alucinada: hacerle el amor = hacerla morir, / joven que amamantó al adolescente de la costa, / cuando el deseo la hacía desearse/ abrazada a su sueño como en un adulterio, / sin que ninguno de los dos hubiera tenido tiempo/ de amontonar rencor u olvido para otro día.: (...) volviendo cotidiano lo imposible, desarrenglando reglas/ a fin de que dos puedan morir uno dentro de otro, / haciendo angosta la cópula para que la tumba ocupe poco/ espacio, / y no como morimos los demás, los todos que morimos solos/ como si nos acostáramos largamente a masturbarnos.» (pp. 23). Il racconto di tale sentimento in tutte le sue manifestazioni – dalla tenerezza alla passione, dall'erotismo all'ironia – costituisce il filo che lega tutto il libro. Questo amore che ha superato la devastante azione rovinosa del tempo assume il valore simbolico dell'uomo americano raccontato con tenerezza e con forza nella resistenza opposta per continuare ad esistere.

La seconda parte della raccolta, «*Tras la pólvora, Manuela*» sono testi come dice il poeta 'di un'altra epoca', scritti negli anni '60, prima del lungo esilio. Sono poesie che ruotano intorno all'ultima, famosa amata di Simón Bolívar. «*Postales del trópico con mujeres*» è la sezione finale, presentata come «paisajes humanos tropicales, casi todos femeninos» (p. 11) da Angela Vallvey nel prologo alla raccolta *La poesía desenterrada*; qui con uno sguardo esterno, distanziato, si racconta una galleria di donne innamorate, colte in vari momenti della loro passione. Sono poesie spesso amare, dove non manca mai una nota ironica, ad esempio la terza inizia con una donna alla quale: «Le gustaban

los hombres, sanamente, y a ellos la cerveza. / Por eso puso el único bar del pueblo (...)» e più avanti continua «(...) sin entender la geografía oral de las explicaciones, / en donde quedan los paisajes de las postales/ que alguien le mandaba. (Las prendía en la puerta/ con el texto hacia arriba porque las noticias/ le gustaban más que las fotografías.)». Nell'ultima parte, intitolata «Sobre la inutilidad de la semiología» prevale il gioco verbale che rafforza il tema dell'ansia vitale che si ritrova in tutta l'opera: «Yo sé que "la poesía enuncia la simultaneidad cronológica y especial, de lo posible con lo imposible, de lo real con lo ficticio" pero ¿y la desesperanza como estructura del poema? ¿y los días que nos quedan, fonemas de la vida tartamuda?» (p. 70).

In tutta la raccolta emerge la funzione salvifica della poesia, come recupero del passato, come forma di conoscenza per l'indagine dello/sull'uomo e la trasformazione della realtà, come funzione civica o come bisogno primario del poeta.

Jorge Enrique Adoum è stato poeta quasi sconosciuto in Italia. Oggi, grazie all'attività di Martha Canfield, docente di lingue e letterature ispano-americane presso l'Università "Ca' foscari" di Venezia, realizzatrice del primo Festival della Poesia Latinoamericana a Venezia, si sono avuti vari incontri di questo poeta in Italia – Palermo, Roma e Venezia – dove egli ha presentato la sua opera e fatto una serie di conferenze sulla poesia latinoamericana. Alcune di queste poesie sono state tradotte da Martha Canfield nell'antologia *Voces y luces*, Milano, Edizioni Olivares, 1998.

GIUSEPPE BELLINI

## DANTE LIANO E *IL MISTERO DI SAN ANDRÉS*

Con *Il mistero di San Andrés*, di Dante Liano, la narrativa ispanoamericana si arricchisce di un'opera di notevolissima rilevanza. Non che si avesse necessità di questo libro per giudicare le qualità di scrittore del Liano, già Premio Nazionale di letteratura in Guatemala nel 1991, autore di racconti e di romanzi che hanno dato alla letteratura del suo paese, negli anni, contributi di notevole valore, in una ritrovata originalità e maturità, dopo la scomparsa del grande maestro Miguel Ángel Asturias, Premio Nobel nel 1967.

Dante Liano, del resto, era già uno stimato rappresentante dell'intellettualità latinoamericana più seria. Quando io ho preso contatto con lui in Italia ero ben lontano dal sospettare che persona fosse, per onestà e per capacità intellettuale. È stato nel continuo contatto favorito dall'Università che man mano mi sono reso conto di avere a che fare con uno studioso di grande serietà, con uno scrittore di categoria che si andava affermando e, mi piace sottolinearlo, con una persona di grande onorabilità, oggi, forse, merito scarsamente apprezzato, ma che io continuo ad apprezzare, ritenendo che il professore debba sempre comunicare qualche cosa al discente, che non sia strettamente la disciplina che insegna.

Noi, all'Università, Dante Liano lo abbiamo visto crescere, se mi si permette l'espressione affettuosa, e ne abbiamo utilizzato la competenza e la sensibilità nell'ambito della lingua e della letteratura, ai fini dell'insegnamento, apprezzando l'ascendente che esercitava sugli studenti della nostra Facoltà. Credo che questo ascendente abbia avuto modo di manifestarsi anche nelle altre Facoltà e nelle Università dove successivamente ha insegnato e dove oggi insegna.

La sua attività di critico letterario è andata aprendo prospettive nuove in relazione alla letteratura ispanoamericana e in particolare a quella guatemalteca e centroamericana. La sua autorità nell'ambito specifico è andata crescendo, fino a farne uno dei critici ispanoamericani di maggior rilievo. Ma nel frattempo la sua personalità si è andata esplicando in particolare nella creazione letteraria, dai racconti riuniti nei volumi *Casa con avenida* (1974), *Jornadas y otros cuentos* (1978), *La vida insensata* (1987), libri nei quali il Liano mostra valide qualità di narratore immergendosi con partecipazione, e anche con una nota non di rado di opportuno *humor*, nel complesso mondo razziale e culturale del Guatemala, di cui intende prospettare, al disopra dell'aneddoto o della nota regionale, la ricchezza interiore e la condizione umana, non sempre oggetto della cultura ufficiale o quantomeno non interpretata con la necessaria adesione e onestà. Unica grande eccezione Asturias, personaggio mitico cui andava, e ancora va in molti casi, nel Guatemala, un curioso sentimento di odio-amore, come era avvenuto in Nicaragua per quel grande poeta che fu Rubén Darío.

Liano è rimasto dapprima, credo di poterlo affermare, anch'egli contagiato da questo clima, ma presto ha colto il significato profondo dell'opera del grande maestro, traendone indubbiamente beneficio, non nel senso della passività imitativa, bensì dello sprone a manifestare la propria originalità.

Nell'ambito del romanzo Dante Liano ha al suo attivo già diversi titoli: del 1989 è un testo breve, *El lugar de su quietud*, che già offre la misura delle qualità artistiche dell'autore e dell'attaccamento al paese natale, come avviene successivamente in un testo più impegnato del 1994, *El hombre de Montserrat*, denuncia della condizione nazionale, dominata dalla violenza dell'esercito, la stessa che Rigoberta Menchú denuncerà con la sua attività e nei suoi libri testimoniali, ma qui fatta caso di coscienza dagli stessi che sono causa del crimine. Non è senza significato che la Menchú abbia fatto di Dante Liano l'estensore e il curatore del suo ultimo libro, *Rigoberta, los Mayas y el mundo*.

Nel nuovo romanzo, *El misterio de San Andrés*, lo scrittore adotta una linea che mira a interpretare la spiritualità del mondo indio guatemalteco, la sua situazione esistenziale certamente, ma soprattutto la ricchezza interiore che lo lega al remoto passato, precedente alla conquista ispanica, sopravvissuto quasi clandestinamente all'interno di un popolo per secoli vessato e relegato al margine della società dalla classe dominante, bianca e meticcina. Asturias lo aveva già fatto, a modo suo, soprattutto in *Hombres de maíz* e in *Mulata de tal*, ma Dante Liano si addentra con piena autonomia in una realtà indigena che sente ancora viva e della quale si rende finissimo interprete.

Nel romanzo egli adotta uno schema binario di contrapposizione: al protagonista indio che va facendo il suo apprendistato sulla via di divenire egli stesso interprete autorevole, sacerdotale, del mondo cui appartiene, contrappone il «ladino», vale a dire il meticcio, che vive come all'ombra della classe dominante, prospera e progredisce appoggiandosi acriticamente, e non di rado servilmente, ad essa.

Due destini diversi: l'indio, vessato e ingiustamente perseguitato dalla pseudo «giustizia» del dittatore di turno – qui il generale Ubico, presentato nella sua cinegetica prestanza, controllore supremo del paese, sempre in movimento da un posto all'altro su una potente motocicletta, prestigioso «invento» della modernità, seguito da un codazzo di collaboratori, tutti motociclisti e senza possibilità di opinione né di parola, che non sia l'approvazione, anche questa rischiosa, del volere del dittatore –, sopporterà una lunga detenzione, alla fine della quale, proprio quando ha recuperato finalmente la libertà, morirà.

L'iniziazione della gioventù dà all'indio-sacerdote maya una forza singolare di sopportazione; l'intima comunione con la natura gli trasmette una straordinaria pace interiore e il suo atteggiamento lo qualifica personaggio di grande dimensione spirituale. La serenità nella sofferenza viene all'indio soprattutto dall'interno di se stesso, dalla pulizia della sua coscienza, e gli fa comprendere, alla fine, che la morte, quando i figli sono cresciuti, finisce per essere una liberazione, ma anche che la vita non può essere esclusivamente come lui l'ha sperimentata: deve per forza esserci una via d'uscita alla disgrazia.

Il «ladino» avrà invece una carriera ascendente, una vita esteriormente colma di soddisfazioni, che corrisponderà all'aridità dei sentimenti; ma poi egli stesso finisce per sentire il vuoto, l'indegnità di molti atti, compiuti e non compiuti, e una trafiggente malinconia, propria di chi non è contento di sé, di chi non si piace più e in fondo si vergogna di esistere.

La rilevanza del romanzo di Liano non sta solamente nella vicenda narrata, che si arricchisce di riusciti studi psicologici e dell'abile rappresentazione di fatti che confluiscono a rendere il clima di un paese sottoposto al regime del grottesco e disumano generale-dittatore, amministratore a suo modo di una «giustizia in motocicletta», ma nella

nota di finissima poesia che diffonde su tutto il libro l'iniziazione rituale del piccolo Benito ai misteri, ai segreti di un mondo di grande spessore spirituale, del quale lo scrittore si fa efficace interprete. Viene alla mente un verso di Asturias, che allude al mondo maya e al suo straordinario mistero: «Penetraré el esplendor». Si può affermare con certezza che Dante Liano nel suo romanzo lo ha penetrato, ne ha colto e reso le straordinarie bellezze, che non sono la pompa dei rituali, né la sorprendente ricchezza dei reperti archeologici, ma quel tesoro prezioso di spiritualità che fa sì che oggi, a distanza di secoli, il mondo maya ancora sopravviva, sia sempre più un riferimento vitale cui la cultura guarda con attenzione. È anche questa la funzione straordinaria dello scrittore: restituire alla vita ciò che sembrava morto e che solo la nostra distrazione condannava all'oblio e al silenzio.

Letto il romanzo, ci si sente più idonei a comprendere questo straordinario paese di grande civiltà e di altrettanta sfortuna storica. In altra occasione, al momento di includere in una *Storia della letteratura ispanoamericana*, tra i più significativi romanzieri dell'ultimo periodo del secolo proiettati verso il 2000. Dante Liano, ho affermato, e lo riaffermo qui, che Asturias sarebbe stato felice di poter leggere un libro come questo, espressione autentica di una grande arte della scrittura, interprete di una genuina passione americana, interpretata senza squilibri affettivi, controllata e serena.

## RECENSIONI

*Repertorio bibliografico degli Ispanisti Italiani. Integrazione* (fino al 1992) e *Aggiornamento* (1993-1996), a cura di Antonella Cancellier e Luisa Selvaggini, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 303.

Antonella Cancellier, "ricercatore confermato" dell'Università di Siena, ora professore associata a Milano, e Luisa Selvaggini, "cultore della materia" dell'Università della Tuscia (Viterbo), curano l'aggiornamento del *Repertorio bibliografico* di Paola Elia, pubblicato dall'università di Chieti nel 1992 e da me recensito in questa *Rassegna iberistica*, n. 49, febr. 1994.

Anche a queste redattrici non possiamo non esprimere la nostra riconoscenza: senza dubbio ci offrono "un utile" strumento di consultazione e di guida", come affermano (p. 9). Ma risulta chiaro che concepirono il loro compito in modo molto sbrigativo. "Molte schede sono mancate all'appello", rilevano; ma a quanto sembra nulla hanno fatto per rimediare a tale inconveniente: hanno semplicemente pubblicato le schede pervenute. Così succede che non appaiono tra gli "ispanisti" (il termine è inteso nel senso più ampio di "iberisti", come già avveniva nel *Repertorio* della Elia) cattedratici come Maria Teresa Cattaneo, Gaetano Chiappini, Ettore Finazzi Agrò, Antonio Gargano, Enzo Nortì Gualdani, Candido Panebianco, Inoria Pepe Sarno, Rosa Rossi. Le due redattrici evidentemente non hanno letto la recensione alla Elia, pur citata nella mia bibliografia che pubblicano. In essa segnalavo specificamente l'assenza di Blengino, Caucci, Massa, Pallottino, Varvaro. Solo Blengino è recuperato nell'*Integrazione*. Ormai la nostra AISPI ha una tradizione di *Repertori* bibliografici, ed è un fatto positivo; ma evidentemente occorre una maggiore attenzione dei direttivi, che devono assistere i redattori ed integrarne il lavoro.

Il *Repertorio* della Elia citava 324 autori; il presente ne cita solo 221. Non occorre dire che alcune assenze sono di defunti; può darsi che alcuni autori citati dalla Elia non abbiano pubblicato nel triennio 1993-1996. Ma credo che la differenza di numero sia dovuta anche ai criteri redazionali troppo semplicistici; non credo invece che la contrazione del numero degli iberisti citati rifletta una reale contrazione del numero degli iberisti attivi in Italia.

Non sono pochissimi i nomi nuovi e verrebbe la voglia di accostarli per tentare di dedurre tendenze caratterizzanti delle più recenti generazioni; ma, date le osservazioni che siamo stati costretti a fare, sembra da escludere che su simile base tali deduzioni possano essere tentate.

Franco Meregalli

Sem Tob de Carrión, *Proverbios morales*, edición de Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 306.

Contemporaneamente alla mia edizione, strettamente filologica, dei *Proverbios morales*, per l'editore Mucchi di Modena, usciva a Madrid questa nuova edizione, che, sia pur, per così dire, divulgativa (l'apparato critico è limitato ad alcune "notas textuales", mentre viene privilegiata un'ampia fascia di utilissime note lessicali ed interpretative) si imposta su criteri ecdotici simili ai miei, non senza però divergenze di idee circa il valore dei mss. M ed N, e soprattutto di risultati. Sarà utile ricordare che nel lontano 1947 González Llubera pubblicava la prima edizione critica dell'opera, basandosi fondamentalmente sul ms. "aljamiado" C (Cambridge University Library, Add. 3355) da lui scoperto e traslitterato, ma collazionando e introducendo nel caso di lacune di C, il ms. M (BN. di Madrid, MS 9216), il ms N allora di proprietà di Rodríguez Moñino (ora alla B. della Real Academia Española, R.M.73) e il ms. E, che può considerarsi un rifacimento di età isabellina (Escorial, B.iv.21). Soltanto nel 1976 veniva scoperto nell'Archivio Diocesano di Cuenca da L. López Grigera il ms. Cu (sigla che nella mia edizione, per evitare possibili confusioni nell'apparato col ms. C ho modificato in V), 219 strofe scritte a memoria, nel carcere dell'Inquisizione, da Ferrán Verde, imputato di giudaismo. Da non dimenticare poi i fondamentali studi dedicati ai *Proverbios* da Alarcos Llorach.

Ora gli editori spagnoli hanno spogliato C M N, mentre si sono attenuti a E, il ms. più completo, nei casi fosse l'unico testimone, e ricorrendo assai raramente al testimone orale Cu. Ma, come giustamente sottolineano Díaz-Mas e Mota, tutta la tradizione dell'opera del rabbino di Carrión presenta forti tracce di trasmissione orale, e personalmente, avendo spogliato tutti i testimoni, ho trovato in Cu (per me in V) sorprendenti coincidenze nella buona lezione con C e, più frequenti, con N. Il ms. N, sottovalutato da tutti gli editori perché mancante del primo foglio e gravemente danneggiato – ma non tanto da renderlo illeggibile – in alcuni altri, tanto da non esser mai stato pubblicato integralmente (come invece avvenne, anche in tempi recenti per M, o per E, pubblicato da Janer nel 1864, e considerato, sino all'edizione González Llubera, il miglior ms.), si è rivelato, a mio avviso, importante per l'edizione critica dei *Proverbios morales*. Il copista di N sembra attenersi a una tradizione fondamentalmente corretta, tende meno di M a trasformare in ottosillabi gli eptasillabi (o meglio gli emistichi dell'alessandrino di Sem Tob), presentando diverse elisioni ed apocopi, certo non quante C, ma tentando di regolarizzare sporadicamente la rima per omeoteleuto (accettata dagli editori moderni soltanto dopo gli studi di Alarcos Llorach ma non ancora da González Llubera) naturalmente anomala per un copista castigliano. I nuovi editori spagnoli privilegiano invece M (che descrivono, diversamente dagli altri testimoni, assai minuziosamente), indispensabile peraltro per la quasi completezza del testo, che si presenta però in un ordine scorretto, dovuto probabilmente ad un ascendente squadernato e con fogli fuori posto, ma chiaramente leggibile e ben conservato.

Quanto alla questione metrica Díaz-Mas e Mota, pur riconoscendo che "lo que domina abrumadoramente en los *Proverbios morales* es la dialefa" si comportano con grande frequenza in modo assai diseguale: nella stessa strofe, accanto ad emistichi in cui vengono introdotte le necessarie apocopi ed elisioni, altri si dovranno leggere con sinalefe, dove emendamenti minimi e altrove tranquillamente frequentati, avrebbero felicemente restituito il particolare verso "de clerecía" di Sem Tob; abbastanza frequenti anche versi metricamente irregolari. Dobbiamo ammettere che al nostro occhio ed orecchio di lettore abituato alla sinalefe risulta anche troppo facile non accorgersi (e lo dico anche per la mia edizione) che i copisti quattrocenteschi, ormai anch'essi assuefat-

ti alla sinalefe, hanno trasformato un settenario in ottosillabo se letto debitamente con dialefe; dobbiamo però ricordare che per alcuni versi, tràditi da M o E, in assenza di C e N, sia necessario ammettere la sinalefe per evitare apocopi inusuali nel testo; ciò nonostante un più alto grado di oculatezza avrebbe migliorato l'edizione critica.

Credo che una maggior disinvoltura nell'utilizzare i testimoni e un più frequente uso della *divinatio* (non certo attenendosi ai metodi ecdotici, che si potrebbero definire "fantasiosi", di García Calvo, editore dei *Proverbios* nel 1974) avrebbero giovato alla restituzione di un testo forse più vicino all'originale: Díaz-Mas e Mota, seppure migliori, non decisamente, seguendo le tracce degli studi di Alarcos Llorach, l'edizione di González Llubera, al cui apparato, di non facile consultazione rinviano, raramente abbandonano il dettato di C o di M, mentre a volte ho potuto riscontrare che N può offrire la strada giusta per risolvere un problema ecdotico aggrovigliato; come anche raramente propongono una propria congettura; non per questo voglio dire che non intervengano correttamente sul testo tradito, ma che i risultati sono, a mio avviso, non sempre completamente soddisfacenti. Vorrei ora confrontare alcuni luoghi dell'edizione Díaz-Mas e Mota con proposte mie (o a me dettate da precedenti studi o edizioni), proposte che non ho la pretesa di ritenere ottimali o definitive in quanto esse pure certamente migliorabili (seguo la numerazione dell'edizione Díaz-Mas - Mota, tra parentesi la mia proposta):

2b de filosofía sacado segunt aquí va siguiente (de sofía s. segunt qu'ý va s.); 4b a ellos fincava (<pora> ellos f.); 5 e en su tiempo sale (que el su t. s.); 24 obrar de omne, que nada es todo el su fecho (obra d'omne...) 30 mas te arrepentir (mas con te repen-dir), 36b los omnes onrados (<todos> omnes o.), 45-46 Las mis canas teñilas non por las aborresçer (las aborrrer) / nin por (pora) desdezirlas, nin mançebo (moço) parescer; / mas con miedo sobejo que hombres buscarían (d'omres que b.); 57b que ovieron muy buenos (qu'ovieron muchos buenos); 62b e muy vil vocero (e algunt vil bocero); 72 lo que uno denuesta, veo a otro (veo otro) loallo; / lo que este apuesta veo a otro afeallo (el otro a.); 74 el que lança la lança seméjal vagarosa, / pero al que alcança seméjal presurosa (pero al que l'alcança tienla por p.); 82b al que da en la tiesta (el que denda la siesta) es la puerta en ruestro (rostro); 149b qué vos aventurades (a qué vos venturades); 160b que daño, si quiso omre, (que daño, de costumbre.); 168b quien, por la su cordura, su entención compró (¿quién por la su cordura su entención cunplió?); 206b veyéndol toda vía (viéndolo t. v.); 219-20 ...en cuidado bevía. / Fue buscar tabardo... (en cuidado bevía / para buscar t.); 248b cual no.s treveríe osar (no.s trevió o.); 341b que ha en mundo: es- to es çierto, sin falla (que ha en mundo: es esto çierto sin falla); 359 El mundo la verdad (bondad) de tres cosas mantién / juicio e verdad e paz...; 362b e con la verdad faz venir a amistad (e con la v. paz venir e a.); 410 Mas bueno entendido sabio (Mas omre entendido, sabio.); 462b nunca de su pesquisa viene çierta obra (pued venir ç. o.); 509 afear te lo ha (afillar = 'ahijar'; non sono d'accordo sulla punteggiatura interpretativa di questa strofe e della seguente); 559 e querría ser mudo... e querría ser sordo (querrié seer); 581b perdería sazón que perdió por fablar (perdió ya la sazón que non podrá cobrar); 601 si término obiese el fablar revesado (el fablar mesurado); 607 Buenos nomres sabemos al fablar afellar / cuantos males podemos afellar al callar (afillar = 'ahijar'); 622 de todo quanto faze el omne se arrepiente (se repiende; cosí 624b: se rependió) / con lo que oy le plaze, cras toma mal talante (cras toma pesar dende); 625b ... mucho no.l fincará (non fiará); 637b es en la su subida (es much en la s.); 646b pan e del agua mucha e del aire tenemos (por end del agua mucha ... proposta di García Calvo); 652 Razón ha cada uno (razónal' cada uno); 657b porque amor nin çelo (mas nin amor nin çelo); 683 Por esto armaduras el omre ha menester (mester); 696 De su cosa mal aya, del que ninguna naçe (Desí, cosa mal aya, que dél n. n.); 707b avía otro



amado si non yo, dixo que non (avié otro amado si non yo, dixo “non”); 723b que mantiene la ley e es defendedor (que guarda desta grey es e d.). Potrei dilungarmi ancora per molto, ma ho voluto limitarmi ad alcune proposte che giudico essenziali, seppure, ripeto, si tratti sempre e soltanto di proposte che, come tali, sono ben lungi dal considerare definitive; il testo presentato da Díaz-Mas e Mota mi sembra ancora migliorabile, con una maggior acribia, in numerosi altri luoghi (come credo, d'altra parte anche la mia edizione: ogni edizione critica altro non è che un'ipotesi di lavoro). Questo non toglie valore al lodevole sforzo dei due editori spagnoli che ci offrono non soltanto una buona e leggibile edizione dei *Proverbios morales*, ma un notevole risultato interpretativo, raggiunto mediante ottime note, non soltanto lessicali, di un'opera tra le più complesse della letteratura medievale castigliana.

Marcella Ciceri

Roxana Recio, *Petrarca en la Península Ibérica*, Alcalá de Henares-Madrid, Universidad de Alcalá de Henares (Poetria Nova, 4), 1996, pp. 144.

El ambicioso título con el que se presenta el ensayo de Roxana Recio encubre una recopilación de notas dispersas sobre la fortuna de los *Trionfi* de Petrarca en España y, más concretamente, del *Triumphus Cupidinis*.

Tras una esquemática introducción al género, Recio aborda tres obras castellanas del siglo XVI, a lo que se agregan consideraciones sobre Bernat Hug de Rocabertí, poeta catalán de la centuria precedente y autor de la *Glòria d'Amor*, poema que testimonia la difusión del género también en ámbito catalán.

Dos de estos textos están vinculados entre sí: la traducción octosilábica del *Triunfo del Amor*, ampliación llevada a cabo por Alvar Gómez a inicios del siglo XVI, e incluida en muchas de las ediciones de la *Diana* de Jorge de Montemeyor, y la sucesiva “recreación” (acogemos el término empleado por Recio) emprendida por Castillo, autor del que sólo conocemos su apellido, y que, no habiendo sido nunca transcrita ni analizada, se recoge en apéndice. El estudio se complementa con una aproximación al *Triunfo* alegórico de Luis Hurtado de Mendoza contenido en *Cortes de casto amor y cortes de la muerte* (1557), que, en palabras de Recio, representa la “etapa de culminación del género” en España.

El análisis de la investigadora se centra en el estudio de los fragmentos intercalados en la narración, en las “canciones” (o composiciones que se cantan en la ficción del poema) puestas en boca de personajes que componen la comitiva triunfal. Es una característica que Recio advierte como singularidad hispana de los *Triunfos* y que no duda en poner en relación con la hegemonía de la tradición cancioneril, tan concentrada en la introspección del sentimiento amoroso y de los efectos de la pasión en el enamorado cortés. Es este planteamiento, que tiene en cuenta la aclimatación hispana de los usos petrarquistas, uno de los logros del breve ensayo.

Es un estudio que, sin embargo, presenta zonas grises. En primer lugar, por algunos descuidos terminológicos, como el uso reiterado de la voz *tercina*, en lugar de *terceto* habitual en español. También habríamos preferido que se hubiera aclarado desde las páginas iniciales que la voz *canción* se emplearía en lo sucesivo como “lo que es musical, lo que es apto para ser cantado» (p. 61), descartando así que pudiera hacer referencia a la composición estrófica constituida por endecasílabos y heptasílabos, acepción primaria para el lector familiarizado con la tradición petrarquista, incluida la peninsular.

Una revisión concienzuda debería desbrozar el texto de tales imprecisiones así como de los muchos y enojosos errores de ortografía que desmerecen el esmero tipográfico con el que la Universidad de Alcalá presenta el volumen.

La tendencia a la clasificación y al establecimiento de categorías nos parece obsesiva. Así cuando se establecen los distintos tipos de triunfos en la Península (pp. 12-3), o cuando se aborda la tipología de los diálogos en Rocabertí (pp. 19 y 21 y ss.), con intentos clasificatorios no siempre significativos.

De la lectura del ensayo se desprende un insólito concepto sobre la traducción renacentista, que Recio caracteriza como versión libre en la que se busca “no la exactitud de vocables, sino la belleza” (p. 45). Asimismo es discutible que la ausencia de un comentario exegetico en prosa sea característica propia de las versiones del siglo XVI que, de ese modo, se apartan de lo que Recio define como actitud medieval. Analizando la amplificación de Alvar Gómez, la investigadora escribe (p. 75): “Nos encontramos ante el traductor renacentista para quien la *auctoritas* desaparece ante el criterio propio. Alvar Gómez es ya un traductor que no necesita exégesis, pues en su traducción va implícita la concepción del texto que traduce” (v.q. pp. 42 y 51).

Por último, echamos en falta una confrontación de los textos con el poema original de Petrarca, a cuyos versos se alude (y se transcriben) en muy contadas ocasiones. Es paradójico que un ensayo que se propone como ilustración de la fortuna de un género petrarquista en España ignore casi siempre al modelo.

Jordi Canals

José Ángel Ascunce Arrieta, *Los quijotes del Quijote. Historia de una aventura creativa*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997, pp. 547.

Nella fioritura di studi sollecitata dal 450° anniversario di Cervantes, una presenza di primo piano è rappresentata dal corposo e acuto saggio, *Los quijotes del Quijote* di José Ángel Ascunce Arrieta, docente di letteratura spagnola all'Università di Deusto (Santander) e già autore di vari scritti sul Siglo de Oro. In questo volume che indaga il significato profondo del capolavoro cervantino analizzandone le caratteristiche formali e ideali. Attraverso un incalzante susseguirsi di argomentazioni e interrogativi – in un continuo dialogo con la critica cervantina di quest'ultimo secolo – lo studioso ricostruisce l'impianto coerente della narrazione. Partendo da alcune strutture ternarie a diverso livello – alcune già enucleate dalla critica precedente – approfondisce le loro implicazioni creative.

Anzitutto mette a fuoco la triplice redazione del romanzo, composto in momenti diversi, a testimonianza della sua costante evoluzione. Abbiamo infatti in primo luogo la “novelita ejemplar” (grosso modo corrispondente ai primi sei capitoli e all'inizio del settimo della prima parte del *Quijote*, scritti con ogni probabilità nel carcere di Siviglia nel 1597), poi la “segunda salida”, raccontata nella parte restante del *Quijote* del 1605, e infine la “tercera salida”, che corrisponde al *Quijote* del 1615. Queste fasi costituiscono come dei vari “quijotes” nel *Quijote*. Ma già nella novella esemplare si può individuare un ritmo narrativo ternario: a) la presentazione di un “caso” di pazzia letteraria (cui l'indeterminatezza di referenti reali intorno al passato del protagonista, sia familiari che personali, contribuisce a dare aspetti ironico-parodici), b) lo sviluppo narrativo del breve racconto (a sua volta attraverso tre episodi: l'investitura nella locanda, l'aiuto dato al

pastorello Andrés e l'incontro coi mercanti) ed infine c) lo scioglimento moralistico della trama con la condanna al rogo dei libri incriminati.

Già in questo primo "quijote" ("preámbulo de una aventura narrativa", come lo definisce Ascunce) si riscontra una caratteristica fondamentale dell'opera: il parallelismo tra Cervantes, personaggio storico, e don Quijote, personaggio di finzione, cosa che lo studioso definisce un processo "claro e interesante de ósmosis emocional y narrativa" (p. 291). Di qui la necessità di rivisitare la vita e il pensiero di Cervantes e di riprendere le tematiche storiche più vicine alla sua esperienza vitale. La biografia cervantina non viene data come puro referente storico, ma come "campo de pruebas de toda una serie de ideas que se propone como hipótesis de lectura" (p. 4).

La "novelita ejemplar", ampliata attraverso il racconto della seconda uscita del nostro eroe ("auténtico laboratorio de experimentación narrativa", p. 300), dà origine, attraverso il "proceso de una aventura creativa", a quella "novela moderna" che è il *Don Chisciotte*, che prende forma con grande coerenza organica sia sul piano stilistico che su quello dei significati ideali. Questi vengono espressi particolarmente in tre discorsi teorici pronunciati dal protagonista il "Discurso de la Edad de Oro" di forte impronta "culturalista", il "Discurso de las armas y las letras", che richiama esperienze esistenziali di Cervantes in certa misura analoghe a quelle del suo personaggio, e il "Discurso de la ética caballeresca", presente in forma dialogica nel capitolo 50 della prima parte del romanzo. Dal punto di vista dell'elaborazione dei materiali, in questo secondo "quijote", punto di incontro tra tradizione e novità, si evidenziano le incertezze del procedere narrativo che da "núcleos seriados" raggiunge quella coerenza organica e quella continuità narrativa, che caratterizzano il romanzo moderno. Ciò grazie a una lotta permanente con la scrittura, in tensione continua alla ricerca di esiti nuovi, attraverso nuove strategie narrative, tentando ad esempio di amalgamare la narrazione principale con le digressioni e aggiustando errori di costruzione in redazioni differenti. È il caso dell'omissione degli episodi della perdita e del ritrovamento dell'asino di Sancho, di cui il lettore si rende conto da alcune allusioni rimaste nel testo, o il caso della non corrispondenza tra intitolazione di alcuni capitoli e storia in essi narrata.

Infine nel *Quijote* del 1615, definito "conquista de una aventura creativa", nel quale si attua la terza uscita dell'eroe, Cervantes propone quel romanzo unitario nella struttura e nel significato che è andato via via cercando a partire dalla "novelita" iniziale. In questa parte si delinea meglio il carattere di don Quijote, che come soggetto etico trionfa pienamente, in quanto ha saputo raggiungere la virtù attraverso gli ideali cavallereschi ed estetici, per cui potrebbe affermare, con linguaggio pre-cartesiano, "actúo éticamente, luego existo", così come il suo autore, potrebbe dire "escribo, luego existo" (p. 488).

Al termine della sua approfondita e organica analisi, Ascunce esamina il capolavoro cervantino in base alle categorie della "modernidad". Ciò comporta anzitutto la supremazia dell'"ideario" narrativo, con forte valenza simbolica, sull'azione dei personaggi. Il motore del racconto risiederebbe quindi non nelle azioni dei protagonisti, ma nel significato profondo del romanzo, che però assume sfumature diverse a causa della redazione in tre momenti. Si hanno insomma "planos superpuestos de sentido que inciden sobre un mismo eje de significación" (p. 494). Così nella prima uscita appare maggiormente potenziato il piano "histórico-personal", l'urgenza da parte del protagonista di vincere la noia del quotidiano, nella seconda si accentua la dinamicità del piano "culturalista-personal" e nella terza viene sottolineata la crescita del piano "socio-personal" (infatti in quest'ultima parte sono più evidenti i riferimenti ai vari stati sociali).

Altre caratteristiche che determinano la "modernidad" del capolavoro cervantino sono la sua coerenza organica (espressione che lo studioso precisa di mutuare dall'ambito delle arti pittoriche), la complessità e la problematicità dei suoi personaggi e il loro

rapporto con un contesto disumanizzato e degradante, l'ambiguità della scrittura, cui è intimamente connesso l'aspetto parodico, e la pluralità delle voci narranti. Queste danno luogo a autentici labirinti narrativi, di cui è chiaro esempio la discussione tra don Chisciotte e Sancho a proposito delle frustate che quest'ultimo dovrebbe subire per disincantare Dulcinea.

Questi aspetti della "modernidad" darebbero corpo nella narrazione a un "héroe" che si fa e si distrugge in un contesto disumanizzante, a un personaggio allucinato, qual è don Chisciotte, che esiste solo in ordine al suo agire etico, così come l'esistenza di Cervantes è garantita solo dalla sua scrittura.

La "lectura personal" che Asuncion, come lettore e critico, confessa di intraprendere, gli fa sorgere "una serie de interrogantes" che fanno balzare in primo piano i valori etici. In definitiva sono questi a costituire il filo conduttore di questo ricco e lucido saggio interpretativo del romanzo di Cervantes, rafforzando la convinzione che il cambiamento del piano narrativo da "núcleos seriados" a "novela moderna" sia dettato dalla necessità di andare al di là del puro racconto comico-parodico e di rendere la narrazione più aderente alla complessità umana e psicologica.

Mariarosa Scaramuzza Vidoni

*Cancionero Liberal contra Fernando VII. Antología poética e introducción de*  
María Rosa Saurín de la Iglesia, Fasano (Br), Schena Editore, 1998, pp. 232.

Una delle epoche più sfortunate nella storia delle lettere spagnole fu quella del regno di Fernando VII. Le vicende politiche che caratterizzarono quel triste periodo privarono della libertà di espressione la maggior parte dei letterati e costrinsero all'emigrazione i dissidenti politici, gli *afranceskados* e i liberali che lasciarono il paese in due momenti successivi: nel 1814 e nel 1824. La voce degli scrittori, tuttavia, non tacque, anche se in Spagna rimase quasi sconosciuta durante l'esilio in Francia e in Inghilterra. Con questa antologia María Rosa Saurín de la Iglesia ha cercato di ovviare alla grave lacuna raccogliendo buona parte delle collaborazioni poetiche apparse nella rivista «El Español Constitucional», opera di un gruppo di rifugiati a Londra, una dissidenza molto avanzata nell'ideologia liberale decisa a distruggere l'antico regime.

La vita della rivista fu interrotta dal disastro del triennio; conobbe così due periodi distinti: dal 1818 al 1820 e dal 1824 al 1827.

Lo scopo era quello di tenere sempre vivo il ricordo del disastro del triennio e spronare gli spagnoli alla revisione della storia contemporanea. Porterà a buon fine la sua battaglia ideologica stimolando la ragione con il fascino della poesia, genere molto usato nella stampa del tempo, sintesi perfetta di verità e bellezza. In effetti la poesia svolgerà un ruolo importante nella polemica politica condotta nella rivista.

Il primo intento dichiaratamente bellicoso fu quello di rompere la barriera del silenzio imposto in Spagna dal rigore inquisitoriale contro le libertà civili, portando a conoscenza dei lettori gli episodi più significativi della rivoluzione, studiati e sviscerati fino ad arrivare a un'autocritica di tipo illuministico.

Gli scrittori esiliati, di eterogenea origine sociale, erano uniti dalla convinzione della necessità di modernizzare lo stato e lo stile di vita degli spagnoli. Paradossalmente, però, la loro critica radicale sfociò in forme letterarie ereditate dalla tradizione.

Tutti i redattori avevano precedenti di una matrice progressista che maturò durante gli anni dell'esilio e li portò all'attività cospirativa che in Spagna poteva avvalersi di una

corrispondenza occulta, una vera e propria quinta colonna, rappresentata dai destinatari della rivista, gruppi fortemente politicizzati che organizzavano in patria, con gravissimi rischi, ogni intento rivoluzionario.

Le forze in lotta trovarono coesione ideologica nella poesia alla quale si riconobbe una sua funzione. Attraverso la poesia si cercò la complicità del lettore per raggiungere l'obiettivo del trionfo di una nuova legittimità.

Pur rimanendo nella prospettiva tradizionale il poeta usò mezzi espressivi provocatori, come la trasgressione verbale, nell'intento di produrre una catarsi salvatrice in cui non fu estraneo il ricorso a un rigorismo autoritario che esaltò la dittatura come metodo ideale per diffondere la libertà. L'indiscutibile aggressività era la conseguenza della disperazione degli immigrati che trovavano sfogo attraverso le lettere.

«El Español Constitucional» aspirava a forgiare un'opinione pubblica creando uno stato d'animo mai domo, nel tentativo di distruggere la fazione al potere. A tale scopo risultavano ugualmente funzionali l'aggressione verbale, l'azione militare, l'irriverenza antimonarchica, l'apologia della sovversione. Anche nel terreno poetico gli spunti di ispirazione e il modo di affrontarli costituirono di per sé materia sovversiva che, avvolta nel manto della qualità letteraria, occupò nella rivista uno spazio incomparabilmente maggiore rispetto a qualsiasi altra pubblicazione curata da intellettuali esiliati. Perciò ne «El Español Constitucional» confluirono scrittori delusi dalla moderazione di altre riviste.

Compito difficile per la Saurín de la Iglesia è stata l'identificazione dei poeti che collaborarono alla rivista; per evidenti motivi precauzionali le loro composizioni venivano pubblicate in forma anonima, o firmate con uno pseudonimo o con le iniziali.

Come è stato arduo individuare i poeti, così è stato impossibile ricostruire le loro circostanze personali e si possono percepire solo parzialmente i percorsi del loro animo. Solo si colgono alcuni dati che caratterizzarono il gruppo, la loro condizione di membri della classe politica in esilio, di intellettuali che credevano nella loro missione rivoluzionaria.

L'ideologia avanzata, quasi 'romantica', di questo gruppo non si accompagna a forme espressive altrettanto all'avanguardia, poiché tutto rimane nei confini della forma estetica settecentesca, soprattutto della tradizione poetica popolare di cui questi poeti colsero il vigore espressivo e la dolcezza ritmica e furono sicuri della ricezione del messaggio.

La convinzione di dover eseguire l'eccezionale missione di rigenerare la Spagna, punto cruciale della loro vita e della loro opera, li portò ad esprimere le loro autentiche emozioni, le loro intense passioni, l'angoscia esistenziale, gli estremismi dilanianti, in componimenti che perfino il rigore delle regole classiche non riuscì a comprimere. Ma l'eccesso verbale e comportamentale serviva al più morale dei fini: la restaurazione di un ordine sociale diametralmente opposto al caos romantico.

Un destino disgraziato colpì questi componimenti: un nuovo regime e nuove correnti estetiche contribuirono a farli dimenticare come amara testimonianza di un triste momento storico.

Nel cercare di classificare questi testi “épígonos de la Ilustración aunque señalen pautas de inconformismo valederas para el Romanticismo pleno” (p. 49), la Curatrice ancora una volta sottolinea l'interesse intrinseco di questi documenti insostituibili per la storia delle idee. Non può dare in termini concreti una risposta al tipo di accoglienza che il messaggio ricevette da parte del pubblico, di quella classe media debole e male organizzata. Il liberalismo radicale non riuscì a raggiungere quegli ampi settori di popolazione che avrebbero potuto accelerare il processo di democratizzazione.

La selezione dei testi raccolti nell'antologia è stata realizzata “en función del común denominador patriótico, que predomina sobre otros motivos de inspiración y es su rasgo más característico” (p. 53).

Il lavoro condotto da María Rosa Saurín de la Iglesia con attenzione e passione, riempie indubbiamente un vuoto nella storia letteraria e nella storia delle idee, riportando alla luce un'interessante documentazione facilmente dimenticata dalla critica.

Donatella Ferro

Nino Isaia, Edgardo Sogno, *Due fonti. La grande polemica sulla guerra di Spagna*, Firenze, Libri Liberal, 1998, pp. XVI-206.

Sergio Romano, noto diplomatico, pubblicò nell'aprile 1998 due testimonianze sulla guerra civile spagnola, di due italiani che la vissero in opposti schieramenti: uno, Giuliano Bonfante, noto linguista, riconosce come suoi gli appunti su quella esperienza raccolti da Nino Isaia. Si trovava da tre anni a Madrid, dove dirigeva per incarico della repubblica spagnola la rivista *Emerita*. Nei primi giorni dopo il 18 luglio 1936 sembrò a lui come a molti che l'insurrezione dei generali non fosse una cosa molto grave. *No pasarán*, si affermava. Dovette presto spostarsi, col governo, a Valencia. La sua situazione personale si fece difficile: era emigrato dall'Italia perché antifascista, di simpatie socialiste; ma col prevalere dei comunisti divenne sospetto di disfattismo e fu arrestato. I suoi amici gli consigliarono di andarsene: Dámaso Alonso gli procurò un passaporto. Fu messo in un treno che doveva portarlo a Irún; ma riuscì ad abbandonarlo e si trovò a Marsiglia.

La seconda esperienza fatta conoscere da Romano, in qualche modo di segno contrario, è quella di Edgardo Sogno, che nel 1938, a ventidue anni, decise di arruolarsi come volontario nel corpo che Mussolini inviava in aiuto di Franco. Quando questi, nel maggio 1939, dopo la vittoria, organizzò la grande parata di Madrid, il primo plotone del corpo italiano di Gambara che sfilò era comandato dal giovane Sogno.

Sergio Romano confronta le due esperienze e inclina alla conclusione "che Bonfante fece bene ad abbandonare la patria nel 1937 e Sogno non fece male a scendere in campo nel 1938". Il vero riferimento era al comunismo sovietico.

I due testi e il commento di Romano causarono numerose e contraddittorie reazioni in Italia. Nel mese di luglio Romano le raccoglie insieme alle due testimonianze e conclude con alcune pagine intitolate *La seconda guerra di Spagna*: Franco non fu fascista, fu antisovietico.

Tutto ciò può sorprendere coloro che trascurano le reazioni di spagnoli anche particolarmente importanti, a proposito della guerra civile spagnola. Ma già nel luglio 1936 Ortega y Gasset rifiutava le due parti, vedendo quanto la repubblica formalmente liberale fosse condizionata dai comunisti sovietici. Unamuno fu subito contro i marxisti-leninisti ed optò per i generali. Non molto dopo lo stesso Azaña dovette convincersi che la sua posizione di presidente d'una repubblica liberaldemocratica stava svuotandosi di significato.

Tutti citano Franco, naturalmente; ma in fondo di Franco sanno poco. Preston è citato un'unica volta, p. XI: lo è da Romano e lo è marginalmente. Ma nessuno può trattare ora di Franco senza aver vivamente presente il libro di Preston.

Franco Meregalli

Manuel Vázquez Montalbán, *Il premio*, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 252.

Davvero interessante questo romanzo del prolifico Vázquez Montalbán, specialista in un genere poliziesco che affonda nell'esame della società spagnola contemporanea, con spirito spesso amaramente critico, e che ha per protagonista l'ormai arcinoto commissario Pepe Carvalho.

*Il premio*, centrato sull'aggiudicazione di un premio letterario di narrativa promosso da un "pescecan" senza scrupoli, prosperato all'ombra del governo socialista, dotato di una cifra favolosa, cento milioni di pesetas, lo scrittore ritrae criticamente, ricorrendo al grottesco e a un umorismo amaro, una società di politici, industriali, finanziari e letterati nel crepuscolo del potere sul quale si sono retti, quello socialista, di fronte al prossimo avvento al governo delle destre. Non dimentichiamo l'orientamento politico dell'autore. Decisamente comunista.

La vivacità delle pagine avvince anche chi non è al corrente delle cose spagnole, ma soprattutto chi più addentro nella vita letteraria e politica del paese coglie subito i riferimenti a persone e a fatti, gli sono familiari i nomi dei personaggi messi alla berlina, come ad esempio il Nobel "autentico", Camilo José Cela, presentato nel suo caratteristico modo scioccante di esprimersi, l'onnipresente Paco Rico, potente e non troppo amata personalità universitaria, il duca-consorte d'Alba, ex gesuita, divenuto accademico della Real Accademia della Lingua con non poco scandalo, il presidente della Comunità Autonoma di Madrid, Leguina, sconfitto alle elezioni e in attesa di parcheggio, la ministra della cultura, casi giudiziari come quello relativo al Banco Exterior de España e al suo presidente. La storia, insomma, alquanto avariata, di un'epoca che ancora trascina le sue conseguenze nella vita della nazione, soprattutto della capitale, dove la vicenda è ambientata.

Ma l'interesse del romanzo sta anche in qualche cosa di più profondo che non la satira di una società di superficie, tesa spasmodicamente all'affermazione di se stessa nel campo del danaro o dell'artificiosità culturale, ed è il discutere intorno alla natura del romanzo poliziesco e la dissacrazione del rango dei premi letterati, abbondanti anche in Spagna, giustamente denunciati nel loro ingenuo perché, come spesso accade già assegnati prima del verdetto finale. Qui, addirittura, si giunge al grottesco: è il mecenate che decide chi vincerà il premio e la giuria un'accolita di gente ben pagata, tenuta fino all'ultimo all'oscuro, chiusa a chiave in una sala, dove non mancano buone bevande e cibo. E i giurati sono buone forchette.

Evidentemente Vázquez Montalbán nel suo libro si è voluto prendere più di una soddisfazione, arrivando addirittura agli estremi di una possibile denuncia penale, che non ho notizia se gli sia stata fatta da qualcuno dei rappresentanti, ma che credo sarebbe possibile. E ciò mentre racconta una vicenda di odi e rancori, di colpi bassi finanziari e di delitti, come l'avvelenamento dello straricco promotore del premio.

Il ruolo del commissario Carvalho appare in ombra, come conviene a un uomo che l'esperienza ha reso abile e saggio, ma che il trascorrere del tempo ha condotto a una visione negativa della vita e della società, almeno di questa società di straricchi e di pseudoletterati, e in fondo con una trasparente antipatia catalana – quella dello scrittore – per la capitale spagnola. La sua intuizione di poliziotto, sia pure non inquadrato, lo porta presto a individuare l'assassino, mentre la polizia ufficiale prende i soliti granchi.

Uno dei pregi di Vázquez Montalbán è di riuscire a mantenere impenetrabile la soluzione del problema fino alla fine, qualità non indifferente per un autore di romanzi di questo genere. Il lettore segue con tensione il succedersi dei fatti, ma non riesce a districarsi nella marea di dati, per raggiungere anzi tempo una sua soluzione. Altro pregio

dello scrittore è quello di superare sempre il genere puramente poliziesco per dare ai suoi testi, opera di consumato narratore, una dimensione di partecipazione critica alla vicenda del suo paese. Sarebbe, infatti, errato non considerare Vázquez Montalbán, tra i più significativi e dotati scrittori spagnoli della seconda metà del secolo.

Giuseppe Bellini

Antonio Muñoz Molina: *Il custode del segreto*, Firenze, Passigli, 1998, pp. 120; *Plenilunio*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 335.

Quasi in contemporanea appaiono in traduzione italiana due diversi romanzi di questo affermato scrittore spagnolo, Antonio Muñoz Molina, con Javier Marías e Arturo Pérez Reverte uno dei narratori più ragguardevoli della più recente generazione. Si tratta di due testi di grande interesse. Nel primo è narrata in prima persona la storia di un fallimento, ambientata nella Spagna dell'affermato franchismo, quando tuttavia il regime, dopo la rivoluzione portoghese "dei garofani", incomincia a presentare crepe rilevanti. Il "custode del segreto" è un personaggio privo di volontà, superficiale e velleitario, che finisce per trasformarsi, suo malgrado, in delatore dei congiurati antifranchisti, con il conseguente fallimento della possibile rivoluzione e la caduta del regime.

La storia, così riassunta, appare semplice, ma la qualità più valida di Antonio Muñoz Molina è l'approfondimento dei personaggi, l'abilità con cui va costruendo dall'interno la loro dimensione, positiva o negativa, e l'efficacia con cui sa rendere ambienti e climi, qui quello, appunto, della dittatura ormai agonizzante, e tuttavia ancora capace di ferire mortalmente. Una Spagna, in verità, che si presenta come prosciugata del suo vigore, dopo decenni di oppressione politica e morale, anche nei personaggi che si oppongono al regime e che congiurano contro di esso nella clandestinità. Un anno dopo Franco morirà e sarà una vera sorpresa per tutti la scoperta di un paese improvvisamente tornato, e in modo vigoroso, alla vita. Non per nulla la Spagna ha dietro di sé una storia politica e culturale di secoli.

Diversa è la trama di *Plenilunio*, romanzo di particolare impegno e spessore. Lo si è definito un romanzo poliziesco. Vi è certamente un poliziotto, un misterioso assassino, alla fine scoperto, una bambina straziantemente uccisa e un'altra che per miracolo riesce a salvarsi e quindi riconoscerà il delinquente, ma sarebbe un errore confondere questo romanzo con un semplice *giallo*. Infatti, la vicenda, che certamente attira il lettore, lo rende ansioso di pervenire alla soluzione del caso, presenta una dimensione ben altra: quella di un grande romanzo che ha come centro di riflessione la natura umana, la penetrazione nei suoi misteri, nelle sensazioni che la fanno unica e molteplice.

Il protagonista non è tanto il delinquente al quale si dà la caccia, né lo sono le tenebre vittime della sua viziosa violenza, ma il commissario, un uomo giunto alla maturità, ricco di un'esperienza di frustrazioni, trasferito da un'area difficile come Bilbao a una quasi spenta cittadina del sud, dove la vita si svolge in assoluta monotonia. Il tempo, gli uomini, la loro condizione, se stesso, sono oggetto di continua e profonda meditazione. Le cose, le vicende, rivelano un loro linguaggio nascosto, dicono anch'esse, come l'uomo, il trascorrere del tempo, la delusione della speranza, la vitalità esaurita.

Anche se un'improvvisa storia d'amore coinvolge l'esperimentato commissario, come a dare inizio a una nuova vita, il senso della fine, la morte sono sempre in agguato. Infatti, al tramonto di ogni illusione, il protagonista viene ferito da un terrorista – i suoi



nemici baschi non l'hanno mai perso di vista –, ma riesce a salvarsi e forse da questo fatto avrà inizio una vera vicenda d'amore.

Chi legge questi libri, entrambi assai bene resi nella nostra lingua – rispettivamente da Roberta Bovaia e da Enrico Miglioli –, si accorgerà che la “storia” è un puro accidente; ciò che veramente conta è la riflessione. Coloro che hanno letto libri come *La vida breve* o *El astillero*, dell'uruguaiano Juan Carlos Onetti, avranno l'impressione di trovarsi nel clima caratteristico delle sue pagine, o, nel caso della Spagna, di quelle del grande Baroja. Nulla vi è di superfluo nei due romanzi di Antonio Muñoz Molina; tutto converge a dare dell'individuo e della vita un'interpretazione disincantata, al tempo stesso di calda partecipazione, in un narrare tra i più avvincenti.

Giuseppe Bellini

Ignacio Martínez de Pisón, *Strade secondarie*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 241.

*Strade secondarie* è un titolo che poco attrae, è vero, e più lo era l'originale, *Carreteras secundarias*, poiché immetteva immediatamente in un paesaggio extraurbano, quindi nello spirito del vagabondare incessante che caratterizza la vita dei due protagonisti Felipe e il padre, una sorta di nuova coppia chisciottesca di basso profilo, o di inoffensivi *pícaros* della vita, destinati solo alla sconfitta. E qui ancora una volta si coglie quanto profonda sia l'orma lasciata nella narrativa spagnola dal *Chisciotte*, non solo, ma dal romanzo picaresco, tanto che gran parte degli scrittori del secolo XX, da Baroja a Cela, a Delibes, a Goytisolo e a numerosi altri, riprende e rinnova originalmente il genere. Chisciotismo e picaresca sono nella natura stessa del narrare iberico, centrato sempre su una problematica che ha per motivo esclusivo l'uomo e la sua vicenda sulla terra.

Nel romanzo di Ignacio Martínez, nel quale il quindicenne Felipe si rivolge costantemente al lettore per raccontargli la storia propria e del padre, si assiste al ripetersi del conflitto figlio-genitore, impietoso giudice il primo delle manchevolezze del secondo, dapprima duramente indifferente ai sempre falliti tentativi di superare i disastri della vita, le delusioni e i fallimenti, l'insostanzialità di avventure sentimentali, dove il vecchio è sempre un partecipante tormentato, destinato alla sconfitta.

L'orgoglio, la difesa di una dignità propria, che ha indotto l'uomo ad abbandonare, per amore, la sicurezza di una famiglia ricca, chiusa e bigotta, lo espone con il figlio, morta la madre, a una incessante ricerca del modo di sopravvivere, fondando tutto sull'imbroglio, su una minuta criminalità, che gli procurerà alla fine anche il carcere, dura esperienza che debilita definitivamente nel maturo protagonista anche l'inventiva e l'attaccamento alla vita.

È dopo questa esperienza del genitore che il figlio incomincia a capirlo, ad avere comprensione e affetto per lui, soprattutto in seguito a un tentativo di suicidio, proprio nel momento in cui la morte della vecchia matriarca lo rende partecipe della sua eredità e il corso della vita sta finalmente per cambiare. Si coglie nel racconto del figlio un intimo rimpianto per gli anni difficili; il cambiamento della situazione pone fine anche al fascino della vita pericolosa; l'indigenza era stata, alla fine, motivo di un legame affettivo, anche se mal compreso, che l'agiatezza sopravvenuta interrompe.

La mitica DS, della quale, uscito dal carcere, il padre si era dovuto disfare, domina con la sua sproporzionata aria di grandezza e di benessere, stridente contrasto con la realtà di miseria. Nonostante tutto, sono per Felipe gli anni della libertà e della forma-

zione. Sullo sfondo l'agonia del franchismo, sempre repressivo e temibile, ma destinato ormai, nella figura di mitica decadenza di Franco, al crollo fatale.

Addentrarsi in questo romanzo – benissimo reso, in un italiano di piacevole lettura, da Sonia Piloto di Castri – è scoprire uno scrittore di grande originalità, che ha davvero molte cose da dire. Il lettore è continuamente coinvolto dal personaggio narrante, il quale solo a lui ritiene di poter raccontare la storia sua e del padre; una storia impervia, sempre ricca di imprevisti, fino al raggiungimento di una discutibile felicità, poiché anche le difficoltà hanno nella vita un loro valore: “Io mi annoiai molto quell'estate, ma posso dire che almeno mio padre fu felice. Abbastanza felice”. Non bisogna mai esagerare, lasciarsi prendere dall'entusiasmo, quando si parla di felicità. Come penetrare lo stato d'animo altrui? La cautela è d'obbligo.

Giuseppe Bellini

Juan Manuel De Prada, *La tempestad*, Barcellona, Planeta, 1997, pp. 326.

Juan Manuel De Prada, *La tempesta*, Traduzione di Stefania Cherchi, Roma, Edizioni e/o, 1998, pp. 347.

Per decenni mi sono occupato dell'immagine che si ebbe, particolarmente fuori d'Italia, di Venezia.

Non poteva non interessarmi in modo intenso il fatto che il libro cui è stato conferito il quarantaseiesimo Premio Planeta, nel novembre 1997, parli dalla prima pagina all'ultima di Venezia. In quale rapporto sta coll'antecedente immagine di Venezia?

Il libro costituisce per me una sfida anche in un altro senso: l'autore è nato nel 1970, quando io avevo 57 anni. Capire un autore così lontano nel futuro è anche più difficile che capire gli autori del passato. Certo de Prada poté alimentarsi di quello che fu il mio presente, più o meno recepitò; ma non poté farlo se non vedendolo in modo molto diverso.

Il Jurado che conferì il premio è composto da persone, o personaggi, da me in parte conosciute direttamente. Non si dice chi sia stato il presidente di tale Jurado; ma risulta ovvio: fu Martín de Riquer, il più noto catalanista vivente, ma anche da molti anni “académico de número” della Real Academia Española. È una congettura vicina all'evidenza che la ricchezza linguistica che caratterizza il libro è stata un coefficiente importante nella decisione di conferire ad esso il Premio Planeta: ha un rapporto coll'attuale politica linguistico-culturale della Real Academia Española. E mi rendo conto di quanto poco abbia seguito tale politica, benché da un quarto di secolo ne sia socio corrispondente.

Ho l'impressione che la ricchezza lessicale di Prada sia qualcosa di intenzionale, di cercato; di cercato anche perché essa, più che la selezione conveniente a un vecchio salone aristocratico, è particolarmente apprezzata dagli attuali accademici “de la lengua”.

Nel “Preámbulo” alla ventunesima edizione del D.R.A.E. si legge: “La nueva edición aumenta considerablemente el número del vocablos incluidos”; tuttavia “no colma, ni mucho menos”, i desideri dell'Accademia. Ancora nella XIX (1970) non erano menzionate due delle parole più usate della lingua spagnola, “coño”, e “joder”: troppo crude e volgari. Prada giunge ad usarle in modo polemico. È noto che una delle sue opere, tradotte in italiano, si intitola *Coños*.

Nel risvolto anteriore della copertina di *La Tempestad* troviamo una presentazione del libro. Vi si afferma che “*La tempestad* es una novela de intriga y a la vez una re-

flexión sobre el arte entendido como religión del sentimiento, una novela sobre el imperio de los sentidos y la condena inaplazable de los recuerdos". Queste ultime parole collocano il libro nella dinamica della narrativa spagnola attuale. Per decenni prevale in questa il ricordo personale. Era naturale che persone che avevano vissuto esperienze così drammatiche come la guerra civile e le sue conseguenze le riflettessero nelle loro opere narrative, in modo più o meno diretto. Due mesi prima del libro di Prada la stessa casa editrice Planeta ha pubblicato *Los años indecisos* di Torrente Ballester (che nel 1988 aveva ottenuto appunto il Premio Planeta): già il titolo allude alla memoria. Ma Torrente Ballester ha sessant'anni più di Prada. Questi non può aver avuto traumatiche esperienze nel suo breve passato, in cui (come afferma il suo protagonista Alejandro Ballesteros, che è in certo modo, non è facile dire fino a che punto, il suo "alter ego") troviamo anni dedicati ("dilapidados", afferma ripetutamente) nello studio dell'opera di Giorgione. Prada vive negli anni recenti della narrativa spagnola, dominati da Vázquez Montalbán, e infatti sceglie lo schema del romanzo poliziesco come struttura fondamentale del suo libro. Che una città così misteriosa si presti al gioco non sorprende. "La morte a Venezia" è una formula corrente, che va ben al di là della specifica allusione al titolo dell'opera di Thomas Mann.

Il protagonista arriva a Venezia una sera invernale: "la nieve fue la primera señal di suasoria que me brindó Venecia" (p. 16). La neve e l'acqua alta. Il suo cattedratico Mendoza gli aveva indicato una pensione, l'Albergo Cusmano. Lo riceve una donna, che egli subito esamina come femmina. Telefona a Gilberto Gabetti, il direttore dell'Accademia, malgrado l'ora tarda, Gabetti parla un "castellano intachable y aristocrático" (p. 26). Commenta la tesi su *La tempesta* che Ballesteros gli ha mandato. D'un tratto, questi sente uno sparo. Si affaccia alla finestra e vede che qualcuno ha gettato nel canale del palazzo di fronte "un objeto brillante y circular" (p. 29). Sulla soglia dello stesso palazzo appare un uomo che barcollando cerca di coprire la macchia rossa che insanguina la sua camicia. Ballesteros scende, attraversa a piedi nudi il piccolo canale che lo separa dal ferito, che vomita sangue mescolato a bestemmie. Muore aggrappato a Ballesteros. Questi sente che dietro l'edificio qualcuno fugge. Chiamano la polizia, va alla questura. Ballesteros spiega confusamente, in un italiano approssimativo, quel che è successo, ma non dice proprio tutto; perché non riesce a dirlo, ma anche perché forse non vuole dirlo, perché "sobre mi voluntad actuaba esa avaricia de quien se siente depositario de un tesoro y aspira en exclusiva a su propiedad" (p. 44).

Il morto è riconosciuto da tutti: è Fabio Valenzin, dapprima restauratore di quadri, poi falsario di quadri, in fine ladro di quadri. Con lui Gabetti aveva rapporti da decenni; e ben lo conosceva anche la donna dell'Albergo Gusmano, che aveva una relazione col capo della polizia, Nicolussi. Arrestano Vittorio Tedeschi, custode dell'Accademia. Ma Tedeschi, che è di una famiglia di pescatori di Torcello, ha un alibi certissimo: si trovava con prostitute di Mestre.

Gabetti si assume le spese del funerale di Fabio. E parla della tesi di Ballesteros. No, *La Tempesta* non si può "intendere"; bisogna "sentirla". Prende una gondola e dice al gondoliere di portarli alla Madonna dell'Orto, dove lavora sua figlia, sua figlia adottiva, Chiara, che sta restaurando dipinti del Tintoretto. "Gilberto", come Chiara lo chiama, le dà notizia della morte di Fabio. Fabio le aveva insegnato il mestiere. Ora, montata su un'impalcatura, mostra necessariamente il suo corpo, non più giovane, ma che "aún conservaba esa limpieza de rasgos que precede a las arrugas" (p. 64). Gabetti li lascia: deve andare all'Accademia, per esaminare le conseguenze dell'acqua alta. Chiara accompagna Alejandro: vanno a casa, dove Chiara vive con Gilberto. Si confida. "Venecia se va hundiendo, en una agonía lenta y grandiosa". "Nuestro deber es permanecer aquí". "No se admiten deserciones" (p. 72). Parlano della *Tempesta* di Giorgione. In essa

c'è un avvenimento che non avviene, dice Chiara; come a Venezia: "la vida pende, sostenida de un hilo" (p. 78). Finalmente Alejandro può fare una lunga dormita.

Dina, la padrona del Gusmano, ammette che aveva affittato a Fabio una stanza perché egli potesse mettervi quel che voleva: nessuno poteva entrarvi, nemmeno la stessa Dina. In cambio delle singolari esigenze, la pagava molto bene. Vi teneva soprattutto una pesante valigia, chiusa in modo inespugnabile. Ballesteros se la porta via; inutilmente cerca di aprirla; l'affida a Tedeschi, che con Fabio aveva avuto frequenti rapporti. Ballesteros fa in tal modo qualcosa a cui non ha diritto, una cosa tanto più arbitraria in quanto non è veneziano: e "Venecia era una de esas familias dispuestas al crimen con tal de salvar su integridad decrépita" (p. 111).

Alle undici del mattino ha luogo all'isola di San Michele il funerale di Fabio. Non sembra che chi vi partecipa sia molto addolorato per la sua morte. "Sólo a Chiara parecía commoverle la marcha del amigo" (p. 119). Tedeschi dice a Alejandro: guarda quella, è la ex di Gabetti, Giovanna Zanon. Ballesteros la osserva: la sua bellezza non cede agli anni, è "erguida en un pedestal y protegida por la vitrina del desdén" (p. 120). Ora è sposata a un ricco albergatore, che lei ha iniziato all'investimento in opere d'arte. La Zanon prende contatto con Alejandro. Racconta del suo primo marito: Gabetti è un impotente; e così avevano adottato Chiara; o piuttosto fu Gabetti che la adottò. Chiara giunse ad essere "el antojito de Gilberto, nada más le importaba en el mundo" (p. 131), tranne il quadro, *La tempesta*, di cui tanto si è occupato Alejandro. A proposito: lui è uno specialista. A casa ha un quadro di Giovanni Bellini: vorrebbe che lo esaminasse, per dirle se è autentico. Paga bene la consulenza, naturalmente. Chiara? Chiara è un'imitatrice; Fabio era il suo maestro, e Gabetti ne era geloso. Ballesteros va a trovare Chiara, che sta lavorando al suo Tintoretto. Vanno a casa di Gabetti e di Chiara. *La tempesta* rappresenta il mistero di Venezia, gli dice; ed Alejandro pensa che lei si rappresenta il mistero di Venezia, ha la sua stessa bellezza ferita. I suoi quadri non hanno originalità, pensa Alejandro (e in questo coincide colla bieca Zanon). Piove insistentemente, mentre Chiara si confida. Sì, fu innamorata di Fabio, ma questo non l'aveva mai vista come donna. Alejandro confronta le versioni dei fatti della Zanon e di Chiara. "La verdad depende siempre de la perspectiva"; "cada uno puede falsear los hechos o no entenderlos o desvirtuarlos en su beneficio": "este descubrimiento me afianzaba en la suspicacia" (p. 159).

All'Accademia, di sera, Gabetti fa vedere a Alejandro *La tempestad*. Lascia un momento soli lui e Chiara. D'un tratto, qualcuno lo aggredisce; Alejandro si difende addentandogli un orecchio. Sputa fuori "la piltrafa sanguinolenta" (p. 173) che gli è rimasta tra i denti. Lo assiste Tedeschi, nel palazzo dove è stato aggredito Fabio. Su indicazione di Alejandro, Tedeschi ha ripescato in canale l'anello che quello ha visto cadere qualche momento prima dell'apparizione di Fabio ferito: vi si vedono due colonne, come nel quadro di Giorgione. Alejandro torna all'Albergo Cusmano, per riposare; ma ha una sorpresa: Dina è legata e imbavagliata. È stata aggredita da qualcuno che aveva una maschera di carnevale. Di ritorno dal funerale di Fabio ne aveva cercato la valigia e non l'aveva trovata; suonarono alla porta e fu aggredita. Si accorse che l'aggressore cercava appunto la valigia di Fabio. Alejandro libera Dina e le confida che la valigia è al sicuro. Dina racconta il fatto a Nicolussi, che ad Alejandro propone: restituisca la valigia, che ha affidato a Tedeschi, e se ne vada subito da Venezia. Nicolussi, che non è veneziano, parla di Venezia in modo simile a come la pensa Ballesteros. Lo porta alla Giudecca, dove Valenzin aveva un laboratorio, ai Mulini Stucky. Lì preparava e lasciava maturare i suoi falsi. La Zanon era uno dei suoi clienti. Tedeschi lo aiutava. Di ritorno a Venezia, Ballesteros vaga per Cannareggio. È di nuovo da Chiara, che sta lavorando al Tintoretto. Non c'è un finanziamento per il suo lavoro; lo fa perché Tintoretto contribuì alla grandezza

di Venezia. Chiara dimostra “esa vocación de sacrificio que consume a los santos y a los fanáticos” (p. 240). Riporta Alejandro a casa sua (sua e di Gabetti). Salgono in soffitta. Alejandro vorrebbe che Chiara lo seguisse in Spagna. Esplora il suo corpo, e Chiara acconsente, fino in fondo. Alejandro insiste; ma Chiara non lascerà Venezia. Aveva amato Fabio fin da bambina, ma poi voleva che lasciasse i suoi inganni. Non doveva tradire Venezia.

Ballesteros va alla festa di carnevale organizzata dal marito della Zanon. È un’orgia. Ci sono ragazze e ragazzi pronti a prostituirsi. Tedeschi lo porta su una galleria nebbiosa. Fa un salto e scompare, dopo avergli detto che l’aspetta all’isola di Torcello. Alejandro nota un Arlecchino che ha l’orecchio mutilato: è il suo aggressore dell’Accademia. Giovanna gli presenta un altro milionario, che ha comprato una dozzina di titoli di nobiltà, e pure ha una collezione di quadri. L’Arlecchino è un suo bullo. Alejandro è spaventato. Infatti Arlecchino e un altro lo prendono e lo gettano nella laguna, vestito. Gli arrivano le sghignazzate dei “matones”: gli arrivano di lontano, “distorsionadas por una lejanía de siglos” (p. 279). L’ultima riserva di aria lo trasferisce in un “retroceso evolutivo”; ma per fortuna arriva Nicolussi, che lo salva.

Si risveglia assistito da Dina. Nicolussi ha prenotato il volo per lui. Va a Torcello, trova Tedeschi, che è riuscito ad aprire la valigia. Dentro c’è il quadro vero di Giorgione. Ballesteros dice a Tedeschi di portare la valigia alla polizia; ma la cosa più importante che essa contiene, il quadro, la porterà lui a Gabetti. Va alla Madonna dell’Orto, e trova Chiara, che gli spiega cosa è avvenuto. Lei era divenuta “la pieza más preciada de esa partida de ajedrez” tra Fabio e Gabetti. Diceva a Fabio che non doveva portar via niente da Venezia; ma dall’Accademia il giorno dell’acqua alta scompare *La tempesta*. Era cresciuto il suo odio per Fabio, che insinuava anche che lei era l’amante di Gabetti (cosa che congetturavano anche altri). Affrontò Fabio: aveva preso una pistola da un cassetto di Gabetti. Chiese a Fabio di restituire il quadro di Giorgione, che egli aveva sostituito con una sua copia: “él se carcajeó, pero había en su expresión una inmensa tristeza” (p. 317): le rinfacciò la sua relazione con Gilberto, introducendo “pormenores que sólo podía concebir la imaginación más perversa”. Chiara sparò. Si affacciò al canale e vide Alejandro. Fuggì dal di dietro, vestita in maschera. Cercò poi al Cusmano, aggredendo Dina; ma non trovò la valigia.

Ballesteros è di nuovo in Spagna, con Mendoza, con cui è abbastanza servile perché egli lo promuova. Viene a sapere che i “matones” che ha conosciuto a Venezia sono stati assolti dell’accusa di aver ucciso Valenzin, per mancanza di prove. Ha saputo che Nicolussi è stato trasferito e si è sposato con Dina. Non ha più saputo nulla di Tedeschi, ma continua “celebrando con nostalgia algunas pasiones antiguas y universales” (p. 324), che ha trovato in lui, ma non più altrove. Resta naturalmente nel suo ricordo Chiara, la cui immagine lo mantiene vivo e lo “desinfecta de su otra vida degradada” (p. 323); ma forse ancor più Gilberto Gabetti: “desde la lejanía lo admiro y lo envidia y lo aborrezco” (p. 325). “Sus cabellos níveos y sus ojos donde convivían mansedumbre y barbarie y sus manos aquejadas de vitiligo se habrán decantado definitivamente hacia la vejez, y Chiara será su báculo y su orgullo y su ángel tutelar”. C’è in lui verso Gabetti un’ammirazione intellettuale e vitale che si mescola con larivalità in amore e l’umiliazione del riconoscimento della sua superiorità. Si immagina di avere da Chiara un figlio che segua il mestiere di sua madre, “para salvaguardar Venecia de los cataclismos, y ordenarse sacerdote en el arte que es una religión del sentimiento, aunque yo lo oculte a mis alumnos”.

Alla fine di settembre 1998 è uscita la traduzione italiana di *La tempestad*. Mi sono naturalmente chiesto come la traduttrice Stefania Cherchi abbia cercato di riflettere la ricchezza idiomática di De Prada. Non sempre ha potuto servirsi dei dizionari bilingui,

nemmeno del Carbonell, che molti anni fa, nel 1956, si era vantato giustamente, nella lettera aperta al suo editore Hoepli, di aver raccolto “un numero di vocaboli vivi superiore a quelli registrati dal Dizionario della Real Academia Española”, benché senza riferire “le due” parole più usate della lingua spagnola. Il dizionario spagnolo-italiano di Ambruzzi (1948), ha 1095 pagine; quello del Carbonell 1522 (un po' più grandi, per di più).

La traduttrice non riesce sempre a riflettere la tendenza dell'autore all'uso di parole pochissimo note, e consapevolmente sentite come tali. A proposito di Tintoretto Chiara dice che “está llenito de craqueladuras” (p. 66); e Prada nota esplicitamente che lei “volvía a su idioma nativo cuando se imponían los tecnicismos”. Evidentemente pensava che lo stesso lettore spagnolo sarebbe restato sorpreso di leggere “craqueladuras”, parola non menzionata dalla stessa edizione XXI del DRAE; ma il lettore italiano non può essere sorpreso leggendo che il Tintoretto che sta restaurando Chiara è secondo lei “tutto pieno di crepe” (p. 67); sicché non può trovare necessaria la successiva spiegazione, tradotta dallo spagnolo: “Chiara tornava spontaneamente alla sua lingua madre quando si trattava di tecnicismi”. La parola “crepe” non può porre problemi a nessun italiano.

Invece a p. 173 dell'originale si legge, a proposito dell'aggressore dell'Accademia: “Su oreja también era macarrísima”. Non ho capito cosa intendesse dire, in un primo tempo; voleva dire che era occupato da impedimenti, come anellini. La traduttrice traduce: l'orecchio era “da coatto” (p. 180). Il *Vocabolario della lingua italiana* della Treccani menziona un uso recente, gergale e polemico, della parola “coatto”. È chiaro che la traduttrice si è posto il problema di tradurre curiosamente quel curioso “macarrísima”. Non si è rifiutata di interpretare gergalmente le espressioni gergali dell'originale.

Nel complesso la sua traduzione si legge senza ostacoli; mi pare che talora ricorra a una certa semplificazione stilistica; ma mi pare anche che tale semplificazione non divenga faciloneria. Prada ha avuto fortuna in italiano.

Franco Meregalli



\* \* \*

*Notas. Reseñas iberoamericanas. Literatura, sociedad, historia*, vol. 4 (1997), No. 3, Vervuert, Frankfurt / M. , pp. 219.

La casa editrice Vervuert è ben nota agli ispanisti per la sua attività a favore della diffusione degli studi iberici ed iberoamericani nell'area della lingua tedesca. Basti ricordare le due riviste che pubblica da decenni: *Iberoamericana*, dedicata prevalentemente alla cultura letteraria, e *Ibero-Amerikanisches Archiv, Zeitschrift für Sozialwissenschaften und Geschichte*, la prima diretta ora da D. Briesemeister e da altri, la seconda da Walther L. Bernecker (Erlangen).

Recentemente la Vervuert ha aggiunto una terza rivista; *Notas, Reseñas iberoamericanas. Literatura, Sociedad, Historia*. Nell'*Editorial* introduttivo del primo numero (inizio 1994) si spiega che *Notas* non vuol essere "una revista más" che pubblica "investigaciones cada vez más especializadas", ma "una revista de reseñas" su ciò che si pubblica nel e sul mondo iberico, "sin que existan límites inalterables hacia disciplinas vecinas como la lingüística o las ciencias políticas". La dirigono Walther Bernecker (cui mi sembra da attribuire la redazione dell'*Editorial*), F. Gewecke (Heidelberg), C. Strosetzki (Münster) e M. Tietz (Bochum).

In realtà la più evidente differenza nei confronti delle altre due riviste è costituito dal fatto che, mentre queste sono redatte prevalentemente in tedesco, *Notas* esclude l'uso del tedesco: le recensioni sono in spagnolo, in portoghese, in catalano, anche in inglese; non lo sono mai in tedesco. È evidente che i tedeschi hanno individuato nell'uso della loro lingua un ostacolo a giungere agli iberici ed anche agli anglofoni. C'è qualcosa di amaro in questa decisione; forse per questo non viene annunciata esplicitamente nell'*Editorial*; ma era necessaria: necessaria per far conoscere la stessa produzione in lingua tedesca: il n. 12 che qui recensisco, l'ultimo del 1997, parla di 27 opere scritte in tedesco, oltre che di 111 scritte non in tedesco. Tra queste 17 sono in inglese; nessuna invece in francese o in italiano. Sembra un'assenza intenzionale. Eppure tre dei direttori appartengono, come esplicitamente dichiarano, ognuno a un "Romanisches Seminar". Non intravedono in questo loro atteggiamento un certo coefficiente di accettazione di un colonialismo di ritorno nordamericano, che del resto il Nordamerica non sembra imporre?

Ho cercato di individuare in qualche modo quali siano gli interessi prevalenti in *Notas* e quindi verosimilmente nell'ispanismo tedesco (dal momento che i recensori sono quasi tutti tedeschi). Questo numero 12 si apre con un ampio studio di K. J. Nagel *Sobre la reciente historia del catalanismo* (pp. 2-22). Seguono 66 pagine su *Literaturas*



*hispánicas* peninsulari. La prima recensione è di Gustav Siebenmann e riguarda una storia generale della letteratura spagnola diretta da H. J. Neuschäfer e pubblicata in tedesco. Ne seguono due di opere che riguardano tematiche plurisecolari; due di opere “medioevali”, sei riferentisi ai secoli XVI-XVII, due al sec. XVIII, tre al XIX: sono dunque tredici le recensioni riguardanti la letteratura spagnola fino a Galdós compreso. Per la letteratura da Valle Inclán ai nostri giorni ne contiamo quindici. Rileviamo dunque un predominio d'interesse per la letteratura (in castigliano; ma quattro recensioni riguardano la letteratura catalana; nessuna invece si occupa di letteratura portoghese) contemporanea.

Come è naturale, questo predominio è ancor più evidente per quanto riguarda le “literaturas americanas”. Delle ventisette recensioni che ha contato si può dire che nessuna si occupa del passato in sé: un paio riguarda il passato visto dal presente; il resto scrittori o fenomeni letterari del nostro secolo (se prescindiamo da una recensione d'una storia generale della letteratura ispanoamericana). Quattro recensioni riguardano la letteratura brasiliana.

È da notare che i recensori sono moltissimi e per lo più dimostrano un impegno molto serio; talora la singola recensione si occupa di più opere.

Ai due settori sulle letterature (peninsulari e americane) seguono due settori su “historia y ciencias sociales” (peninsulari e americane). Il settore peninsulare è costituito da diciannove recensioni. Non si nota una prevalenza d'interesse per il secolo attuale analoga a quella che abbiamo notato nel settore letterario, benché lo stesso Bernecker pubblichi due recensioni riguardanti la prima il cattolicesimo a Salamanca durante la seconda repubblica e la seconda l'Opus Dei e Escrivá.

Alla storia e scienze sociali in America “latina” ne sono dedicate ventidue. Si tratta di recensioni di opere prevalentemente occupantisi di situazioni di singole zone, con particolare attenzione per il Messico e le zone caraibiche ed andine. Le recensioni riguardano dieci opere scritte in tedesco; sette scritte in inglese; cinque in spagnolo. Anche in questo caso è ignorata ogni produzione in francese ed in italiano; ma il lettore di questa *Rassegna iberistica* può assicurare Bernecker che qualche italiano si occupa ad esempio dell'emigrazione italiana, che prevalentemente fu diretta verso il Cono Sud.

Franco Meregalli

Cancellier, Antonella *Lenguas en contacto: italiano y español en el Río de la Plata*, Padova, Unipress, 1996, pp. 118.

Antonella Cancellier ha realizado un documentado estudio sobre la interrelación de las lenguas en contacto, fenómeno sociolingüístico que forma parte de los numerosos procesos de transculturación europea efectuados en la cuenca del Plata durante el período que va de 1870 a 1930. El primer capítulo comienza con una breve introducción sobre la intensidad y la concentración del fenómeno inmigratorio europeo en el área rioplatense, donde la población itálica sobresa le entre la “avalancha” de extranjeros que entraban casi exclusivamente por el puerto de Buenos Aires y se acomodaban, en su mayoría, en el centro neurálgico de la zona portuaria.

Una extensa nota al calce provee iluminadoras cifras estadísticas sobre la inmigración. En relación al resto de la población bonaerense desde las últimas décadas del siglo XIX hasta las primeras del XX, los italianos ocuparon el primer lugar en la masa inmigratoria: el 34% en 1869; casi el 49% en 1895; y cerca del 40% en 1914. Como bien

apunta la autora, la presencia de tantos inmigrantes determina la aparición de nuevas resultancias idiomáticas que inciden en la peculiaridad lingüística rioplatense. Según la profesora Cancellier, la presencia italiana, concentrada en el espacio y prolongada en el tiempo dentro de una sociedad en plena mutación, hace que el castellano rioplatense entre en contacto con varios dialectos italianos y diversas jergas, contribuyendo a la aparición de dos modalidades lingüísticas: el cocoliche y el lunfardo.

En otra nota al calce sobre los estudios de que ha sido objeto el lenguaje bonaerense por autores de la talla de Jorge Luis Borges y Américo Castro, resalta la irónica reacción de Miguel Cané al libro de Abeille sobre el idioma de los argentinos pues la fórmula para adquirir el dominio de esa variante del castellano se apoyaría “sobre una base de español, con mucho italiano, un poco de francés, una migaja de quechua, una narigada de guaraní, amén de una sintaxis de toba [‘lengua, con varios dialectos, perteneciente a la familia guaicurú, de los indios tobas que habitaban al sur de Pilcomayo’]”.

La autora ofrece información erudita sobre el carácter específico del cocoliche y su proyección más allá de su ámbito originario. El término, que proviene de un derivado del apellido calabrés “Cocoliccio”, aparece primero en el teatro popular rioplatense de fines del siglo XIX y denomina a Cocoliche, pintoresco personaje agregado tardíamente al drama gauchesco *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez. El nombre del personaje teatral, convertido en arquetipo cómico y patético en su esfuerzo por asimilarse al criollo rioplatense, pasa a designar el pastiche lingüístico elaborado y utilizado por ese personaje en el escenario, y posteriormente se usa por antonomasia para denominar el habla de los inmigrantes italianos en su interacción con los miembros de la sociedad hispano-hablante rioplatense.

El cocoliche, lengua mixta de transición y fenómeno que afecta todos los niveles de la lengua, no es una jerga pues supone una extrema voluntad de comunicación e integración. No es un dialecto transmisible o enseñable, con estructuras relativamente estables y fijas, que se aprende por imitación, sino un fenómeno individual de confusión entre dos idiomas y presenta distintos grados en diversos parlantes según el grado de conciencia lingüística. Se caracteriza por su inestabilidad, se produce espontáneamente y suele desaparecer en la segunda generación. Tampoco es lengua de emergencia como el sistema comunicativo lingüístico denominado “pidgin” ya que las lenguas de emergencia son de uso bilateral y multilateral, mientras que el cocoliche es un fenómeno típico y exclusivo del hablante que quiere expresarse en la lengua extranjera. Contrario a la lengua de tipo criollo, que tiene características regulares, es autónoma con respecto a la lengua dominante y constituye la lengua materna de la comunidad que la habla, el cocoliche, lengua mixta que no se hereda y que tiene cierta uniformidad en su línea de evolución, no constituye un sistema regular y constante, sino un conjunto de isoglosas que se dilatan y reducen. Por lo tanto, en lo que respecta al cocoliche no se puede hablar de una morfología y de una sintaxis sensu stricto, sino de una serie de fenómenos de contaminación en el terreno morfológico y sintáctico. Para ofrecer una caracterización más adecuada y satisfactoria del cocoliche, la autora lo acerca a la definición de “lengua quebrada” de Ferguson y, grosso modo, a la de pseudo-sabir de Perego: “hablas unilaterales que resultan de los esfuerzos hechos por los individuos o grupos de individuos para reproducir, cuando surge la necesidad, una lengua de prestigio social superior en una situación específica”.

Por orientarse su investigación hacia ciertos aspectos concretos del lunfardo, argot urbano cuyos italianismos atañen fundamentalmente al plano léxico, la profesora Cancellier acepta la interpretación corriente de ese lenguaje de proyección menor en relación al cocoliche: “argot que tiene origen en el Río de la Plata a partir de la segunda mitad del siglo XIX y que, con modificaciones e integraciones, y en mayor o menor grado,

forma parte de la lengua hablada por argentinos y uruguayos". La palabra "lunfardo", de origen dudoso y discutido, significó originariamente "ladrón" y se aplicó por extensión a la germanía. No es un fenómeno aislado pues a pesar de su desarrollo en el mundo del malvivir y de ser la lengua específica y exclusiva de ese grupo social, se difunde verticalmente, penetra otras capas sociales, se asimila a otros niveles lingüísticos y logra irradiarse horizontalmente en otras zonas. Va perdiendo en el clima finisecular su sentido de código secreto y se integra a la lengua popular general para acabar por ser, tras superar su condición de jerga del hampa, la koiné que identifica al rioplatense. El lunfardo penetra en fuerte porcentaje el fenómeno cultural del tango que, a su vez se convierte en vehículo y canal de su difusión.

El tema del capítulo II es el "cocoliche" de Domingo F. Sarmiento, término que confiere al vocablo una extensión más amplia por valer aquí para indicar un español corrompido por el influjo del italiano. No se trata de un "cocoliche" ficcional sino de material auténtico que documenta, in vivo, una serie de fenómenos de contaminación interlingüística.

La autora analiza las dos fases (61 páginas en la primera fase y 455 en la segunda) de una serie de artículos periodísticos en torno al tema central de la inmigración que Sarmiento publicó en *El Nacional*, *El Censor* y *El Diario*. Son el resultado de una apasionada polémica entre Sarmiento y los diarios de la colectividad italiana. Los estudiosos de la literatura hispanoamericana descubrirán en esos artículos una interesante faceta desconocida del estilo sarmientino por el inusitado empleo que hace el autor del *Facundo* de los recursos retóricos de la ironía, el sarcasmo, la persuasión, el entusiasmo, la euforia, el consenso, etc. La profesora Cancellier hace un exhaustivo estudio lingüístico de una selección representativa del texto sarmientino y cataloga las múltiples incorrecciones del "cocoliche" de Sarmiento, muchas de ellas típicas de los hispanohablantes que aprenden italiano, relativas a la fonética y grafía (duplicación arbitraria de consonantes y reducción de las geminadas; e – protética de apoyo delante de s- preconsonántica; desplazamiento del acento sobre la base del modelo español, etc.), a la morfología (alteración de las terminaciones nominales y verbales; anomalías en el uso del artículo y de la preposición articulada; omisión del artículo delante del adjetivo posesivo, etc.) y a la sintaxis (anomalías en el uso de la preposición y omisión de preposiciones; infinitivo presente por infinitivo pasado; sustitución del adjetivo demostrativo por el artículo, etc.).

El último capítulo recoge un extenso glosario, resultado del examen sistemático realizado por la autora de los italianismos léxicos en un número relevante de letras de tangos (alrededor de 2,000). El arco cronológico del material examinado va de 1917 (fecha de *Mi noche triste*, considerado el primer tango del que se posee letra completa) hasta finales de los años '30. En los préstamos léxicos abundan vocablos italianos dialectales, tanto septentrionales como meridionales (genovés; milanés; piemontés; jerga boloñesa y florentina; dialecto véneto y de Placencia; abrucés; napolitano y calabrés). Gracias a la minuciosa labor de la profesora Cancellier los amantes universales de la música popular se beneficiarán con la mejor comprensión de la letra de sus tangos favoritos y podrán captar con mayor facilidad la matización en los códigos de esa poesía entrañablemente argentina.

Evidentemente, este libro será muy útil para los dialectólogos, para los maestros de italiano a hispanohablantes, para los interesados en la interrelación de lenguas en contacto y en el "code switching" o alternancia de diferentes códigos lingüísticos en zonas de bilingüismo (de candente actualidad en diversos países) y para comprender mejor el mecanismo de las interferencias lingüísticas en la enseñanza de una lengua extranjera

como segundo idioma. Además, es una aportación significativa, de manejo imprescindible, a los estudios y la bibliografía en el campo de la sociolingüística.

Angel Manuel Aguirre

Francesco Varanini, *Viaggio letterario in America Latina*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 501.

Va detto innanzitutto che un libro di questo tipo dedicato all'America Latina, alla sua sostanza spirituale, intendo, che si manifesta nella geografia e nella produzione letteraria, in Italia mancava. Esistono sì storie letterarie, e una è anche mia, ma questi cataloghi di movimenti e di autori possono assumere anche l'aspetto di archivi anagrafici e di schedari, e rendere scarsamente la vitalità della cultura cui si dedicano. Occorre pure ricordare che una retorica di natura politica, non del tutto ancora tramontata, ha contribuito spesso a dare una falsa idea del continente, dando luogo ugualmente a una retorica letteraria per la quale si sono visti celebrati al di là dei meriti autori tutto sommato modesti, mentre altri sono stati trascurati, in quanto poco noti, o perché non ideologicamente inquadrati, o ritenuti di scarso successo commerciale.

Non vale la pena di far nomi, ma una buona parte degli scrittori latinoamericani oggi in voga nel nostro paese possono essere al più definiti interessanti, e non v'è dubbio che se fossero scrittori italiani avrebbero una risonanza molto minore. Se per il passato esisteva una sorta di patto editoriale che favorì il sorgere e il prosperare del cosiddetto "boom", anche oggi è facile individuare consorterie, punti di pressione, che certamente favoriscono taluni autori a scapito di altri, che ben avrebbero diritto di essere conosciuti.

Ma per tornare al libro di Varanini, anzitutto esso attesta un grande entusiasmo per l'America Latina e per le sue espressioni letterarie, un entusiasmo non da occasionale innamorato, ma da critico competente. Impressionante è il bagaglio culturale e di letture che l'autore mostra nelle numerose pagine – la selva di note lo conferma –, tutte rette da un acume particolare e da una riflessione costante del tutto originale, che non esita ad opporsi a consacrati miti, come è il caso di scrittori quali Carpentier, García Márquez o Fuentes – per citarne alcuni –, rivendicando invece il valore di autori come Borges, Cortázar, Lezama Lima, lo stesso Felisberto Hernández, sui quali davvero si fonda l'esistenza di una letteratura che interpreta dall'interno l'America.

Certo qualche assenza duole anche a chi scrive questa nota: è il caso di Miguel Ángel Asturias, ma l'autore ne tratterà nel secondo volume, e pure duole vedere alquanto ridimensionati autori come Neruda, ma per il poeta cileno, nonostante la lunga amicizia e frequentazione, non è possibile non condividere in buona parte le critiche del Varanini. Quanto poi a diversi scrittori che a suo tempo ebbero un ruolo davvero importante nell'affermazione di una narrativa latinoamericana nuova, è inevitabile constatare come la loro "ostinazione" di continuare a scrivere nuoccia ormai alla grandezza della loro figura. Appare chiaro come essi non abbiano molto più da dire e se lo scrivere non è in loro divenuto vizio, certo mostrano di sottostare alla tirannia del mercato, dei loro agenti editoriali e degli editori che puntano sempre sul nome affermato. Ben di rado gli anni tardi danno di un romanziere opere grandi. Nella narrativa latinoamericana una vera eccezione è stato proprio Asturias, il quale ormai nella vecchiaia diede un'opera come *Mulata de tal*. Neruda aveva ragione quando scriveva che dopo la sua morte avrebbero pubblicato anche i suoi calzini, "publicarán mis calcetines", e l'hanno fatto,

soprattutto dopo la scomparsa della moglie, ripescando quanto egli aveva di proposito espunto dalla sua opera.

Riassumere il libro di Varanini è impresa inutile, oltre che impossibile. La nostra critica letteraria latinoamericanista, accademica e non, si arricchisce con questo volume: un libro che, come denuncia l'autore, può essere letto partendo da qualsiasi punto. Ma certamente va letto anzitutto il capitolo felicemente intitolato "Come le arterie di un ragno divino. America Latina, sogno europeo", poiché immette direttamente nello spirito di chi scrive, in quello strano, ma giustificato, fascino che su di lui ha esercitato l'avventura americana, un'avventura capace di colorare di sé tutta una vita. È attraverso questa sorta di "encantamiento" che entriamo in un mondo di splendore, che non è più archeologico, ma pienamente vitale.

Proprio perché non accademico il Varanini ha potuto dare una visione tanto inedita, originale e autonoma dell'America Latina; una visione che ci auguriamo destinata a permanere, ad affermarsi al di sopra delle ormai fruste immagini offerteci negli ultimi decenni del secolo. Il secolo nuovo è giusto che inizi anche per questo settore con un bilancio serio, non gratuitamente distruttivo, ma che affermi invece con vigore ancora maggiore la sua validità, in una sorta di entusiastico "amore latinoamericano".

Attendiamo il seguito di questo affascinante viaggio. Varanini ci ha promesso, infatti, un nuovo volume dove si parlerà di Asturias, non solo, ma di un'infinità di altre cose.

Giuseppe Bellini

Mario Paoletti, *El Aguafiestas / Una biografía de Mario Benedetti*, Madrid, Alfaguara, 1996, pp. 267.

L'uscita di questa seconda biografia di Mario Benedetti non può che rappresentare una duplice e definitiva conferma della fama di cui meritatamente gode lo scrittore uruguayano.

Considerando come immediato antecedente – per completezza e precisione – il volume di Hugo Alfaro del 1986, la pubblicazione dell'opera di Paoletti non sarebbe stata giustificabile, soprattutto in Spagna sotto l'egida di Alfaguara, se l'interesse del pubblico attorno all'opera di Benedetti non fosse in progressiva crescita. Se infatti lo scrittore è sempre stato amato e stimato nel continente americano, la «scoperta» europea è avvenuta in tempi relativamente recenti, essendosi innescata in concomitanza all'esilio in territorio spagnolo: così, dalle collaborazioni con alcuni quotidiani nazionali, si è assistito alle edizioni e riedizioni delle sue opere in quello che è ormai il suo Paese d'adozione, per finire con l'organizzazione di un convegno interamente a lui dedicato.

In questo magnifico crescendo s'inserisce anche la biografia di Paoletti, che torna a ripercorrere con linearità e sistematicità vita e opere di Benedetti dalle origini fino ai giorni nostri. Pubblicato a Buenos Aires da Seix Barral Argentina nel 1995, *El Aguafiestas* traccia un profilo scanzonato dell'uomo e dell'artista: i cultori dell'universo benedettiano restano in un primo momento alquanto sconcertati dal tipo di approccio, talmente confidenziale da rasentare il canzonatorio. Infatti come viene giustamente sottolineato nella quarta di copertina, «Benedetti, igual que Cortázar, es un escritor al que no sólo se lo admira sino que también se lo respeta y se lo quiere»: pertanto si fatica a tollerare il tono quasi dimesso con cui vengono raccontate le sue vicende personali. Ma con lo scorrere delle pagine emerge l'affetto che evidentemente muove Paoletti a «maltrattare» il buon Benedetti, in virtù dell'imprescindibile capacità di autocritica e del sen-

so dell'umorismo di quest'ultimo. Ed ecco quella che mi sembra costituire una seconda, e più profonda, conferma del valore dell'uruguaiano, tanto dal punto di vista umano quanto da quello artistico: la scelta di una schietta autenticità lo isola dalla vuota retorica e dalla falsa solennità che sovente avvolgono gli artisti ispanoamericani. Senza la perfetta corrispondenza di pensiero e di azione, senza una profonda coerenza intima, senza il ricco bagaglio umano sarebbe stato infatti insostenibile un tracciato biografico informale come quello di Mario Paoletti. Ma Benedetti, oltre ad avere una certa propensione per l'autoanalisi, dimostra così di saper accettare di buon grado anche una critica dall'esterno, ed oltretutto resa pubblica dal testo scritto.

Ad onor del vero, va riconosciuto che il diavolo è meno brutto di quanto non venga dipinto: quello che sulla carta pare a volte quasi irriverente, viene rapidamente attenuato da una conoscenza diretta dell'impetoso biografo. Paoletti si rivela infatti un critico sagace e brillante, brioso e pieno di spirito: pertanto il suo libro non può essere molto differente per approccio e taglio stilistico.

Del suo guastafeste viene innanzitutto tracciato uno squisito ritratto fisico, con l'espedito di un *identikit* messo a punto da un gruppo di investigatori ispanoamericani: quella che in fondo non è altro che un'ammiccante caricatura, si rivela talmente aderente alla realtà da materializzarsi sullo schermo, suscitando lo sconcerto degli astanti. Dal secondo capitolo, invece, parte l'analisi più strettamente biografica, condotta in senso diacronico a partire dalle origini del ceppo uruguaiano della famiglia Benedetti. I materiali sono spesso già noti, grazie ai precedenti lavori biografici o ai riferimenti personali presenti nei racconti dello scrittore o, a piene mani, in romanzi quali *Primavera con una esquina rota* o *La borra del café*: ciò non toglie che l'omogeneità ed il brio della narrazione ne rendano gradevolissima la rilettura. Inoltre, la diretta conoscenza di Paoletti tanto della realtà rioplatense che di quella spagnola, lo inducono ad operare dei collegamenti preziosi, nonché a dilungarsi su fatti di cronaca americana ignoti alla maggior parte dei lettori europei. Con grande semplicità e trasparenza, l'argentino ripercorre le tappe salienti dei *curricula* benedettiani, interrotte solo dalle testimonianze dirette dello scrittore, che immaginiamo come un muto interlocutore che di tanto in tanto interviene ad avvalorare il racconto con qualche breve battuta, con qualche ricordo diretto. Per quanto riguarda l'opera strettamente letteraria, Paoletti svolge un'accurata e garbata parafrasi tanto della poesia come della prosa, che, con opportune citazioni dirette dal testo, consentono al lettore una rapida revisione della produzione più importante di Benedetti. L'epilogo è un pellegrinaggio nelle geografie uruguaiane, fondamentalmente in omaggio al «método Stanislavsky», ma in realtà per chiarire i dubbi dell'ultima ora del biografo, speranzoso, come tutti gli intervistatori che si rispettino, di carpire improbabili rivelazioni. In particolare, Paoletti s'impegna a «hurgar en sus ficheros sexuales», sebbene con scarsi risultati per l'ovvia riservatezza del personaggio; ciononostante non si arrenderà così facilmente, giacché al convegno di Alicante del 1997 presenterà una relazione proprio su quest'argomento, riproponendo alcuni passaggi delle opere di Benedetti.

Chiude l'opera di Paoletti una preziosissima bibliografia diretta ed indiretta dello scrittore uruguaiano, sorprendentemente aggiornata ed estremamente precisa nella suddivisione e nelle citazioni, di enorme valore per chiunque si avvicini all'opera di Benedetti e desideri approfondirne la conoscenza.

Patrizia Spinato

Mario Benedetti, *Andamios*, Madrid, Alfaguara, 1997, pp. 311.

Gli *Andamios* (1996) di Mario Benedetti costituiscono una *summa* delle inquietudini dello scrittore uruguayano, che probabilmente necessitava di questa pausa di raccoglimento per chiarire a se stesso ed al proprio pubblico posizioni apparentemente consolidate.

Dopo un lungo e tormentato percorso interno ed esterno, che attraverso la militanza politica lo aveva condotto all'esilio in America ed in Europa, Benedetti affronta a tutto tondo un inatteso ma effettivo problema: quello dell'anelato rientro in patria, tanto sognata e dettagliatamente materializzata dal ricordo degli esuli. Il tempo trascorso per ambientarsi nelle patrie «supplenti» non è passato invano: dolorosa e violenta è la scelta di tornare, magari in conflitto con gli altri membri della famiglia e con nuove abitudini lentamente assimilate.

Benedetti aveva già tratteggiato il problema del *desexilio*, ma adesso lo affronta nella sua pienezza. L'approccio ad un tema così complesso e delicato si rivela subito difficoltoso, tant'è che lo scrittore ritiene doveroso scoraggiare, nell'*Andamio preliminar*, il lettore casuale o distratto che si accinge ad affrontare quel che crede un romanzo nell'accezione tradizionale del termine. Benedetti, sfruttando la sua spiccata propensione per la narrativa di breve respiro, ritaglia settantacinque piccole tessere per far rivivere il mosaico della memoria. *Andamios* è, in effetti, un romanzo corale, una rapida carrellata di punti di vista, di interpretazioni di un Paese reale e dinamico, assolutamente diverso da quello conservato dalla nostalgia dell'assenza. Per questa sua natura composta e polifacetica, l'opera non può essere considerata autobiografica se non per lo spunto interiore che la muove, ossia la ricerca della patria reale oltre i pregiudizi, le speranze, la solitudine.

L'esperienza di Javier fa da cornice a questo *Novellino* uruguayano che si apre con il suo presumibilmente recente ritorno in patria dopo anni di assenza, senza moglie e figlia al seguito: la sua esistenza quotidianamente ordinaria nella nuova Montevideo viene scandita ed arricchita da un rapido succedersi di voci, volti, corpi, odori e sapori che si avvicinano con il triste ma necessario compito di demolire e poi ricostruire con crescente precisione le geografie perdute. Javier sperimenta una nuova solitudine ed un nuovo smarrimento, che mettono in continua, ma implicita, discussione la scelta del ritorno: costanti sono gli ammonimenti della moglie, ormai adattatasi al tessuto madrileno, e le osservazioni della figlia, che non ha alcuna esperienza diretta della patria dei genitori. Javier percepisce il bisogno di isolarsi anche da vecchi amici e parenti, per formulare un giudizio il più possibile obiettivo: «Ya sé que ustedes no lo entienden, pero necesito distancia, quiero reflexionar, tratar de asimilar un país que no es el mismo, y sobre todo comprender por qué yo tampoco soy el mismo» (p. 15). Progressivamente riesce a ritagliarsi una nuova vita, con rinnovati rapporti che un filo debolissimo lega a quelli di gioventù: durante la sua assenza, infatti, ognuno ha dovuto reinventarsi ed operare altrettanto difficili scelte per superare l'*impasse* della dittatura, e per tutti il passato diviene tanto doloroso quanto remoto ed immemorabile. Cosa rimane, dunque, di quegli antichi e saldi legami dei tempi difficili? Cosa resta oltre all'intima memoria del passato? Javier lo scopre solamente alla fine, quando l'emergenza rimette in moto la vera amicizia, quella sincera e solidale sempre viva nel tempo e nello spazio.

Si attendeva da tempo un'opera di Mario Benedetti che facesse luce sul miraggio del ritorno, ed il silenzio, a questo proposito, faceva presagire una condizione di apparente normalità, rotta appena da qualche bozzetto in *Despistes y franquezas*. In realtà l'Uruguay si delinea adesso come un Paese in lenta ricostruzione, e questi nuovi «pon-

teggi» eretti da uno dei suoi interpreti più sensibili ne abbozzano la fisionomia. Nonostante le premesse dell'autore, il romanzo non ha mancato di suscitare perplessità tra lettori e studiosi: personalmente ritengo si tratti di un'opera difficile per l'ambizioso disegno che sottende la linearità della vicenda principale. Il tutto è alleggerito dall'agile e briosa prosa di Benedetti, che ci regala, suo malgrado, un puntuale ed impietoso spaccato sociale della classe media cittadina di mezza età. Colonnelli, camerieri, barbieri, presunti mendicanti e persino i protagonisti di altre opere, come Claudio e Rita del romanzo *La borra del café*, sfilano sulla passerella di Benedetti per lasciare la propria personale testimonianza della metamorfosi in atto. Soltanto le voci dei giovani, come agli esordi della sua carriera di scrittore quelle della classe operaia, «suenan a hueco» ma si rivelano funzionali al completamento dell'affresco montevideano.

*Andamios* è per certi versi un romanzo paradigmatico, che chiude tanti percorsi circolari inaugurati con l'esperienza dell'esilio: trame sottilissime collegano questo romanzo alle opere precedenti. Da *Pedro y el Capitán* a *La avenida está sin árboles*, tutta l'esperienza artistica di Mario Benedetti si ritrova qui per essere verificata e vivificata da uno spirito nuovo. Javier esce dalla sua tregua personale in parte sconfitto dal tempo e dagli eventi, ma in parte rafforzato a tal punto da riuscire a ricomporre anche quell'angolo di primavera infranto tempo addietro.

Patrizia Spinato

Isabel Allende, *Hija de la Fortuna*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999, pp. 429.

Le quattrocentoventinove pagine che compongono il libro scorrono veloci dinanzi agli occhi del lettore, la cui curiosità è costantemente alimentata dalla molteplicità di personaggi e di avvenimenti, sempre incalzanti. Quando le ultime frasi pongono fine alla lettura avvincente, molte sono le domande a cui l'autrice non ha fornito risposte, lasciando alla fantasia di ogni singolo lettore le conclusioni più soddisfacenti.

Tuttavia, non è possibile definire *opera aperta* questo lungo romanzo, articolato nei minimi dettagli, sia a livello di personaggi principali o di rilievo secondario, sia per la presentazione di ambienti, ricostruiti fedelmente. Certo colui che legge, improvvisamente lasciato in balia di se stesso, privato della guida accattivante del narratore, alla fine interviene cercando di dare le risposte mancanti. Sorge spontaneo, però, il sospetto che ciò rientri nelle intenzioni dell'autrice la quale si diverte a giocare con il lettore, coinvolgendolo più che mai negli sviluppi del romanzo.

In effetti la vicenda di Elisa Sommers, la giovane orfana adottata da Miss Rose e dai fratelli Jeremy e John (in realtà il vero padre della ragazza) è analizzata in profondità, a partire dall'infanzia e dalla pubertà vissute in famiglia, a Valparaiso. Segue il viaggio clandestino all'inseguimento dell'innamorato attraverso la California.

Di pari passo con la presentazione della protagonista che come un'eroina romantica, travestita da uomo, affronta e supera ogni sorta di difficoltà perchè guidata dall'amore e da una buona dose di fortuna, vi è la descrizione della società cilena di metà Ottocento, di quella californiana, in preda alla febbre dell'oro e al sogno di ricchezza. Sono affreschi di grande efficacia narrativa, sia per quanto riguarda la descrizione della vita sociale nelle case della borghesia, nei circoli intellettuali, nei postriboli, nei bassifondi dei quartieri cinesi e nei campi dei minatori.

Di notevole rilievo sono pure le descrizioni paesaggistiche. Ciò costituisce una no-



vità, all'interno della precedente narrativa di Isabel Allende, attenta a collocare la storia in uno spazio "mitico", privo di riferimenti reali.

Accanto alle paure collettive (emblematico è il commercio delle prostitute/bambine cinesi), i sogni, le aspirazioni dei singoli individui che cercano di risolvere, ognuno a modo proprio, i problemi esistenziali. Vittime o vincitori, tutti i personaggi descritti devono fare i conti con il destino, ma soprattutto con la fortuna.

Se il fine primo di un romanzo è quello di comunicare emozioni, non c'è dubbio che la Allende abbia raggiunto lo scopo.

Benché la tensione narrativa si attenui un po' nella parte finale del libro, la vicenda è stimolante, il ritmo sostenuto, l'erotismo, mai volgare, né inutilmente insistito. L'opera è pervasa da una coerenza essenziale in cui si scontrano i demoni della creazione, quali la concezione trascendentale e magica dell'esistenza, il senso circolare della vita e della storia, l'amore e il sesso, la violenza sociale, il protagonismo femminile, spesso epico, sempre trasgressivo. Tale coerenza fa dell'opera un'unità costituita di parti in continua evoluzione, un'esperienza letteraria governata ancora una volta dall'amore e dalla passione.

Silvana Serafin

Esmeralda Santiago, *Il sogno di América*, Milano, Baldini & Castoldi, 1997, pp. 348.

L'autrice, nata a Portorico, prima di undici figli, e trasferitasi a Brooklin all'età di tredici anni con la madre e i fratelli, riprende con questo libro in forma più squisitamente romanzesca il tema dei rapporti tra la cultura ispanica e quella angloamericana, già affrontati in forma autobiografica nel primo lavoro, *When I Was Puerto Rican*, pubblicato nel 1993, che la impose all'attenzione della critica e del pubblico con un grande successo. Ancora oggi il testo viene utilizzato per gruppi di studio sulle relazioni conflittuali tra gli abitanti degli Stati Uniti di origine anglofona e gli emigrati di origine latina, nonché nei gruppi di discussione femministi, per la specifica angolatura femminile dalla quale vengono esaminati i problemi dei rapporti tra generazioni, tra etnie e tra i sessi, in particolare quando le donne si trovano in bilico tra due culture portatrici di valori familiari non coincidenti.

Il vissuto dell'autrice è indubbiamente alla base sia della prima sia della seconda opera, ma è difficile stabilire dove il genere testimoniale lascia il posto al saggio e quanto del romanzo *América's Dream* non sia frutto di ricerca e impostazione a tesi. Il primo lavoro, *When I Was Puerto Rican* è al confine tra il saggio e la memoria autobiografica, ma Santiago utilizza molte tecniche della scrittura creativa, dalla scelta della voce narrante, al punto di vista infantile per ritrarre i genitori, alla cura nel trattare i caratteri dei personaggi.

Interviste, ricerca personale, luoghi effettivamente esistenti seppure rivisitati dalla fantasia stanno, d'altro canto, alla base del romanzo vero e proprio, pubblicato nel 1996 e ora tradotto per la Casa Editrice Baldini e Castoldi, che conferma un interesse per la cultura portoricana già testimoniato con la pubblicazione del romanzo *Tu, l'oscurità* di Mayra Montero, scrittrice nata a Cuba e trapiantatasi proprio a Portorico.

Il *romanzo* è stato pubblicato contemporaneamente in inglese e in spagnolo, ma, come già nella scrittura di *When I Was Puerto Rican*, Esmeralda Santiago preferisce ri-

nunciare alla traduzione di alcuni termini portoricani, fornendo un glossario alla fine del libro, per rendere più palpabile la difficoltà di riversare una cultura in un'altra.

In *Il sogno di América* si assiste allo svilupparsi del conflitto di culture diverse nell'intimo della protagonista, una giovane portoricana, América González, che lavora come cameriera in un hotel dell'isola e che vive con la madre, e con la figlia quattordicenne. La triade femminile mette immediatamente in campo le tensioni tra generazioni e offre la dimostrazione della non trasmissibilità della propria esperienza a frutto dei più giovani. La più anziana, semi-alcolizzata, è una madre-single, come la figlia, América, fuggita di casa a quattordici anni per vivere con Correa – uomo sposato, violento, dominato da gelosia e possessività – un sogno d'amore tessuto sul modello degli esempi che la circondano, fatto, cioè, di subalternità femminile, rassegnazione, sessualità legata alla violenza e alla gelosia maschile. Quando anche la figlia Rosalinda fuggirà di casa, inseguendo il suo personale ed effimero sogno d'amore, senza che né la madre né la nonna riescano a ricondurla alla ragione, América decide di spezzare la spirale in cui sembra precipitata la vita sua e delle donne come lei, eterne rassegnate di fronte alla fatica e alla violenza. Accetta l'offerta di cameriera e bambinaia che le propone una coppia benestante statunitense e abbandona l'isola. L'epigrafe del romanzo evidenzia il concetto della forza del modello nel creare un'ineluttabilità di sofferenza che solo un forte atto trasgressivo può interrompere:

Hija fuiste, madre serás  
según hiciste, así te harán

Il romanzo presenta a questo punto una cesura, significativamente in corrispondenza del volo sull'oceano che porta la protagonista, sola, lei che non è mai stata da nessuna parte, in un paese straniero dove si parla una lingua che capisce appena.

Esmeralda Santiago ci propone in modo convincente la difficoltà di ambientazione in un mondo che si presenta come inaspettatamente diverso. La stessa natura offre un inusuale alternarsi di stagioni a cui l'isolana non è abituata: il freddo, la neve, i rami spogli che l'accolgono al suo arrivo sul continente sono altrettanti elementi che la protagonista non riesce a ricondurre a nulla della sua precedente esperienza. Estraneo è il cibo, inusuali gli orari, spesso ostiche le abitudini della famiglia all'interno della quale si trova a lavorare e a vivere. A tutto ciò si contrappone lo stile di vita della famiglia di originari portoricani e di altri immigrati in questa integrati, che América ritrova e frequenta. Così come fa da contrappunto all'ambiente statunitense e portoricano l'esercito di immigrati senza cittadinanza, che vivono nella più completa precarietà e per i quali essere portoricani è già un elemento di grande privilegio.

Nel prosieguo della vicenda la narrazione arriva a colorarsi di tinte molto cupe, tanto da raggiungere toni da *novela negra*: non basta un atto trasgressivo e l'impegno a fare del proprio meglio per liberarsi del passato, soprattutto quando non si riesce a chiedere consiglio, perché manca l'abitudine alla comunicazione e la fiducia nella possibilità di un aiuto. La grande solitudine della protagonista domina la parte centrale del romanzo, solitudine derivata anche dalla propria incapacità a raccogliere le sia pur isolate offerte di aiuto che le potrebbero venire da persone amiche del nuovo ambiente.

La visione sostanzialmente positiva della scrittrice porta tuttavia a chiudere il romanzo con una nota di ottimismo, non scevra da una critica all'organizzazione sociale che utilizza il lavoro delle persone, per poi abbandonarle senza assistenza quando si trovano in difficoltà.

L'esperienza di América González è emblematica di come al trauma del distacco dalle proprie radici si produca un vero e proprio cambiamento di identità nell'emigrante,

che non può più identificarsi pienamente con la cultura di origine, né può considerare pienamente propria quella ospitante: tuttavia l'ibrido che ne nasce può possedere elementi positivi e propositivi, arricchente e stimolante per entrambi i mondi.

Clara Camplani

Consuelo Triviño, *Prohibido salir a la calle*, Santa Fé de Bogotá, Planeta Colombiana Editorial S.A., 1998, pp. 242.

Consuelo Triviño (Bogotá, 1956), laureatasi presso la Complutense di Madrid in Lettere, docente universitaria di letteratura ispanoamericana, critica letteraria di "Cuadernos Hispanoamericanos" e "Quimera", è autrice di una raccolta di racconti *Siete relatos* (1987) e *Prohibido salir a la calle* è il suo primo romanzo.

Ambientato negli anni '60, il libro narra l'infanzia e la prima adolescenza di una bambina di Bogotá. La storia presenta una prospettiva interna sia perché è in prima persona, perché l'unico punto di vista è quello della protagonista, perché riguarda essenzialmente la sua famiglia e perché quasi sempre l'azione si svolge all'interno del gruppo familiare e della casa, essendo, appunto, *prohibido salir a la calle*.

I venticinque capitoli intitolati a seconda della materia raccontata, seguono un andamento cronologico, e ruotano intorno alla routine domestica dominata da un universo femminile, costituito oltre che da fratelli e sorelle più piccoli, dalla mamma e dalla nonna. Sono tutti in attesa di un padre, ricordato come straordinario, il quale poi si rivelerà incapace di affrontare le responsabilità e le fatiche di capofamiglia.

La storia, presentata sempre attraverso una prospettiva infantile, dimostra l'incapacità della protagonista a capire le contraddizioni degli adulti, le quali appaiono ancor più dolorose e incomprensibili attraverso gli occhi ingenui della bambina.

Un'autrice attenta ci descrive l'interno di una famiglia della media borghesia urbana colombiana, ritratta con affettuosa crudeltà dal candore dell'io narrante.

Uno stile scorrevole ed elegante riesce a coniugare una realtà specifica – quella della città di Bogotá degli anni '60 – con una realtà affettiva universale — quella di una bambina in procinto di diventare adulta e testimonia della vitalità della narrativa scritta da donne.

Susanna Regazzoni

Paco Ignacio Taibo II, *Giorni di battaglia*, Milano, Marco Tropea Editore, 1998, pp. 212.

Qualche tempo fa, qualcuno si poneva la domanda, dato il successo in questi ultimi anni degli scrittori di romanzi polizieschi, se sia il caso d'ora in avanti, di dedicare uno spazio consistente alle loro opere nell'ambito della Letteratura con la L maiuscola. Il problema diventa davvero attuale, se pensiamo ad autori come Vázquez Montalbán, il nostro Camilleri, mai come in questo momento celebrato, forse con sua stessa sorpresa, al tramonto di un'attività creativa per molto tempo pressoché ignorata, e lo spagnolo-messicano Paco Taibo II, la cui celebrità, e importanza nell'ambito editoriale, va continuamente aumentando.

In effetti, il problema accennato esiste. Ciò che in genere si pensa del romanzo poliziesco è che non sia degno di comparire nelle storie letterarie, poiché esso non risponde né per ricerca espressiva, né per argomenti, a ciò che fa del romanzo un testo di valore artistico, incentrato su problematiche serie, che apportino qualche cosa al problema dell'esistere. Ma da tempo molto è cambiato e con questi scrittori non è più possibile lamentare l'assenza di quanto sopra.

Vázquez Montalbán e Paco Taibo II, per rimanere nell'ambito dell'iberistica, non sono scrittori che si possano confinare in un limbo, dove ogni decisione è lasciata al gusto del lettore. Le loro opere non sono puri giochi di abilità, tesi a trascinare chi legge dietro le piste probabili e improbabili dell'assassino, ma rappresentano una presa di coscienza dello stato della società contemporanea, dei suoi problemi, nei quali la presenza del crimine ha, come sempre del resto, parte rilevante. L'abilità del gioco non va a scapito della problematica.

È il caso di Paco Taibo II per questo ennesimo romanzo, *Giorni di battaglia*, il cui significato e la cui attrattiva non stanno solo nella lotta ingaggiata contro un misterioso assassino di donne appartenenti a ceti diversi, ma in un angoscioso tentativo di dare un senso, uno scopo alla vita, per risalire dal gorgo di una crisi prodotto della società latinoamericana contemporanea, un mondo scardinato dal domino del danaro e dalla miseria dilagante, dalla repressione del potere e dalla corruzione delle forze destinate, in teoria, a proteggere il cittadino.

Questo avviene in una città disumana e caotica, la capitale messicana, centro ormai invivibile e tuttavia sempre calamitante per molti, disperati ed emarginati, o approfittatori criminali. Una città che se Carlos Fuentes in un lontano romanzo del 1958 aveva definito "la regione più trasparente dell'aria", in un altro del 1987, *Cristóbal Nonato*, denunciava come la più negativa ormai del continente, qualificandola per il primato di "Messico l'orribile".

Eppure, Città del Messico mantiene nell'opera di Paco Ignacio Taibo II un suo fascino contrastante, prevalentemente sinistro, simile a quello che esercitavano i bassifondi parigini nella letteratura tra l'otto e il novecento. Forse è questa l'immagine più vera di una metropoli che ha visto infinità di mutamenti e di rivoluzioni, di repressioni e di riscatti. Il delinquente, l'assassino insospettabile del romanzo di Paco Taibo II, è anch'egli prodotto di una inconformità con la vita, di una distorsione in cui si mescolano cultura, ricchezza, pazzia. Si segue la vicenda con interesse, ci si perde nei numerosi tranelli che l'autore tende, ma nella sostanza si è tranquilli perché si sa che il delinquente sarà sconfitto. L'impegno professionale dell'investigatore Héctor Belascoarán Shayne, diviene impegno morale. Al disopra del marasma di una vita terribile e squallida fatta di numerosi fallimenti, torna a rinverdire la speranza, motivata da un nuovo incontro d'amore.

Giuseppe Bellini

Paco Ignacio Taibo I, *Pallide bandiere*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 191.

Solitamente si è diffidenti dinanzi al secondo soggetto di una dinastia di scrittori: si ha il sospetto che il secondo a raggiungere la notorietà goda della luce riflessa del primo quanto basta per giustificare pubblicazione e vendite al di là del valore dell'opera. Nel caso dei due Taibo, in cui è il padre ad essere proposto in Italia per secondo, il fatto che non vi sia nemmeno l'attenuante della più giovane età, dopo il più che discreto successo del figlio, non fa che aumentare le riserve del lettore che si avvicina al testo. Riser-

ve, tuttavia, subito dissipate alla lettura delle prime pagine. Ci si rende conto immediatamente di trovarsi di fronte ad uno scrittore consumato, come del resto la biografia conferma, che conduce con sicurezza, con prosa incalzante, una trama che è al tempo stesso carica di lirismo, di *suspense* e di testimonianza politica.

Dal Nuovo Messico, dove ci fa intravedere la realtà dell'ambiente chicano e delle coppie miste di latino ed anglo-americani, la narrazione ci porta a New York, con la sua seduzione, la sua complessità, le sue contraddizioni e ambivalenze e infine nel Cile, punto di partenza e punto finale degli avvenimenti, più evocato che mostrato, con la passione e il pudore di chi presenta una realtà sconfitta. Lo stesso titolo "*Pallide bandiere*", tratto da *Ode alla povertà* di Neruda, non crea collegamenti simbolici con "canti e rulli di tamburi", né con "bandiere e parate trionfanti".

"*Pallide bandiere*" è il nome scelto per il proprio gruppo da sette giovani cileni, alieni alla violenza, ma decisi ad uccidere il dittatore Pinochet: essi non cercano né gloria né romantica avventura, ma solo giustizia. L'autore si sofferma a sottolineare l'aspetto idealistico del gruppo, per quanto non disgiunto da una meticolosa attenzione per gli aspetti tecnici del piano.

La condizione principale in base alla quale sono stati selezionati i giovani è proprio la mancanza di attitudine alla violenza. Nessuno di loro ha precedenti in tal senso e nemmeno consuetudine con le armi. L'ideatore stesso dell'attentato è un uomo pacifico, professore di letteratura, che ritiene indispensabile che il gruppo conservi la purezza degli ideali e il distacco da gusto del rischio o atteggiamento eroico. I giovani prescelti agiscono non alla ricerca di emozioni, ma di giustizia, pronti a rientrare nell'anonimato in caso di successo o al sacrificio senza ricompense in caso contrario: "le pallide bandiere si sarebbero disperse nell'aria una volta che tutto fosse finito".

La narrazione si snoda serrata, percorrendo diverse piste, separate tra loro e tutte convergenti. Le vicende del gruppo di clandestini che, paradossalmente, si procurano le armi e trovano la possibilità di addestrarsi proprio a New York, nel cuore di quel paese che ha sostenuto la nascita della dittatura in Cile, si incrocia con quella del giovane statunitense, che, pur avendo sangue ispanico nelle vene, non ha mai nutrito, fino a quel momento, nessun interesse per la terra che si estende a sud del Rio Grande né per i suoi abitanti. Egli, che non ha motivi diretti né di rivolta né di vendetta, è spinto a New York proprio dal richiamo dell'avventura, dalla ricerca dell'azione romantica, incarnata dal bisnonno, bandito messicano, e perseguita confusamente dal bisnipote attraverso lo studio della letteratura spagnola. Il suo incontro con Angelica, la ragazza cilena del gruppo "*Pallide bandiere*" incaricata di mantenere i collegamenti con New York, non è solo lo spunto per inserire una storia d'amore che ben si integra, illuminandosi per contrasto, con la vicenda della preparazione dell'attentato: l'espedito narrativo rende bene l'anomala situazione di contiguità fisica e nello stesso tempo di assoluta estraneità culturale tra il Nord e il Sud del continente americano. Questo è assolutamente ignorato dalla maggior parte degli statunitensi, per i quali, come per Charles, i paesi del Rio Grande sono "più misteriosi del lato oscuro della luna", e di essi solo si sa vagamente che sono popolati da gente piccola, bruna, povera e per lo più pericolosa.

Soprattutto per questa attenzione nei confronti del subcontinente americano l'autore, nato a Gijón, in Spagna, nel 1924, può essere inserito tra gli autori dell'America Latina, dove in effetti vive, in Messico, dal 1958: alla sua biografia, di esule antifascista, e alla sua bibliografia, di giornalista, critico cinematografico e romanziere, il lettore viene introdotto dalla utile e brillante presentazione di Pino Cacucci.

Clara Camplani

Marcela Serrano, *Il tempo di Blanca*, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 219.

Marcela Serrano è diplomata in incisione presso la Scuola d'Arte dell'Università cattolica di Santiago e attualmente direttrice dell'*Instituto Profesional de Arte Vicente Pérez Rosales*. Tra il 1976 e il 1983 ha avuto diverse esperienze nell'ambito delle arti visive, fra queste anche nel campo della *body art*. *Il tempo di Blanca* è il secondo romanzo della scrittrice, pubblicato da Alfaguara nel 1993 con il titolo *Para que no me olvides* e premiato l'anno successivo a Santiago con il *Premio Municipal de Literatura*. Il primo romanzo (*Nosotras que nos queremos tanto*, Alfaguara, 1991) è stato pure tradotto da Feltrinelli (*Noi che ci vogliamo tanto bene*, 1996) e ha ottenuto nel 1994 il premio "Sor Juana Inés de la Cruz" della casa editrice francese *Coté des Femmes* per il miglior romanzo ispanoamericano scritto da una donna. La Serrano è inoltre autrice di *Antigua vida mía* (Alfaguara, 1995) e di *El Albergue de las mujeres tristes*, ultimo uscito, sempre per i tipi di Alfaguara.

L'autrice, nata a Santiago del Cile nel 1951, è la più giovane degli scrittori cileni, Skármeta, Allende, Sepúlveda, che hanno vissuto l'esperienza del governo di Allende e il successivo colpo di stato e che hanno successivamente raggiunto il successo come romanzieri. A differenza degli altri scrittori citati, la Serrano non visse l'esperienza dell'esilio e il suo sguardo sul Cile è originale rispetto ai suoi colleghi proprio perché coglie la realtà cilena dall'interno, senza la condizione di distanziamento e nostalgia dovuta al distacco. In particolare, nel romanzo che qui si esamina, il punto di vista dell'io narrante è quello di una donna benestante, inserita nell'ambiente dei sostenitori del governo uscito dal colpo di stato, contrari, quindi, ai cambiamenti. Solo pochi brevi stralci inseriti nella narrazione ed evidenziati col corsivo riferiscono il pensiero in prima persona della cognata Sofia, psicologa, donna emancipata, in grado di frequentare ambienti diversi e dell'amica Victoria, colpita direttamente dalla persecuzione politica.

Mi sembra particolarmente interessante che una scrittrice proveniente da una formazione non tradizionalmente letteraria ponga l'accento sul valore insostituibile della parola, scritta o orale, per permettere la comunicazione superiore tra esseri umani. È, infatti, questa, una delle possibili chiavi di lettura del romanzo *Il tempo di Blanca*.

L'espedito letterario scelto è di carattere tecnico, strettamente medico: la protagonista, che come si diceva più sopra è una donna cilena della classe abbiente, intorno alla quarantina, sposata, con due figli, viene colpita da afasia, una menomazione che non consente di esprimere i pensieri, né con la parola, né con la scrittura e non consente nemmeno di leggere, mentre permette perfettamente di vedere, udire, capire tutto ciò che viene detto e che succede. L'evento improvviso costituisce l'antefatto del romanzo, che si dipana lasciando sempre più spazio a incursioni nel recente passato o anche nell'infanzia della protagonista, permettendo così di introdurre, quasi marginalmente, un altro dei nuclei portanti della narrazione, il clima politico e sociale cileno dopo la cosiddetta "democratizzazione". Così come a livello personale ci viene presentato l'effetto devastante dell'impossibilità di esprimere le parole oggettivandole al di fuori del pensiero, con la voce o su altro supporto, a livello sociale l'impossibilità o l'incapacità di elaborare razionalmente e coscientemente gli eventi succedutisi al colpo di stato costituiscono un elemento disgregante per l'intera società: questa sembra essere la considerazione che emerge dalla narrazione. La comunicazione non verbale è certo possibile – uno spazio importante è assegnato, ad esempio, alla musica – ma essa avviene con approssimazione, lentamente, fra persone molto amiche e non per esprimere pensieri elaborati. Blanca riesce a mantenere inalterato il rapporto precedente solo con

la figlia Trinidad, troppo piccola per un rapporto affidato alla logica, e quindi basato sull'istinto, la corporeità, la comunicazione simbolica non verbale, per l'appunto...

A livello politico l'autrice cerca di render conto delle nuove difficoltà vissute dagli oppositori rientrati in Cile o dai parenti degli scomparsi: è duro per le vittime della dittatura dovere ricordare e testimoniare le sofferenze patite, ma ancora peggio rendersi conto che la gente non vuole sapere, accetta con fastidio il ricordo del passato. Come succede per gli ebrei che testimoniano l'esperienza dei campi di concentramento, le testimonianze dei torturati o dei parenti dei *desaparecidos* sembra poco elegante, di cattivo gusto alla gente che ha taciuto allora e non vuole ricordare ora.

Si tratta di un romanzo in cui le donne hanno una parte fondamentale, sia in quanto ruolo, sia in quanto a numero. Intorno alla protagonista agiscono o vengono evocate la figura della nonna, dall'importanza centrale per Blanca, il rapporto contraddittorio con la madre e con la sorella Pía, la cognata Sofia, costituente una novità che la introduce in ambienti sociali e politici a lei sconosciuti, ispirandole domande che non vorrebbe porsi, la nuova amica Victoria e la sua famiglia, segnati dal rapimento e l'assassinio del padre, la figlia più piccola Trinidad, la domestica Honoria.. Compagno perfino, e mi pare sia la prima volta in un romanzo, torturatrici donne, sia pure richiamate solo marginalmente. Le donne non sono esseri meravigliosi fuori del comune, avvolti in aura magica, come le protagoniste dell'Allende; sono donne con luci e ombre, grandezze e piccinerie, dipinte nella loro quotidianità, tanto normale da poter introdurre nella narrazione le marche dei cosmetici, le *griffes* dei vestiti, non mascherate da nomi di fantasia, ma perfettamente corrispondenti alla realtà. Eppure anche la vita più banale acquista una grandezza epica, proprio perché umanamente "normale", colta, quindi, con occhio che ne esalta la sofferenza, la capacità di gioire, il desiderio di farsi accettare, le contraddizioni, le paure.

Un aspetto importante del romanzo è dato dal posto assegnato alla natura: l'evocazione di una gita sul fiume introduce l'episodio di un incidente infantile che avrà una parte fondamentale nel formarsi della personalità della protagonista e della stima di sé, o, per meglio dire, della mancanza di tale stima, legata al comportamento della madre. Mentre la campagna, sito dell'infanzia che rinvia al ricordo della nonna, è là dove Blanca sente più vive le proprie radici, il luogo dell'identità e della forza. È proprio nella casa in campagna ricevuta in eredità dalla nonna che Blanca si recherà con la figlia Trinidad e la cameriera Honoria, in un estremo tentativo di far fronte alla nuova situazione causata dal male.

Nella descrizione del paesaggio, ma anche nell'utilizzo dei colori quali veicoli simbolici, si rivela la formazione estetica dell'autrice, legata alle arti visuali: il colore bianco, richiamato anche nel nome della protagonista, rinvia di volta in volta al significato di luce, silenzio, solitudine, mentre il colore verde torna più volte accompagnato al concetto di devianza: verde è il tappeto del tavolo da biliardo, che costituisce l'ultima visione prima del malore che minerà la vita della protagonista, come verde è il colore simbolico per Blanca dell'uomo che la conduce al di fuori della vita matrimoniale, uomo che invece, da un'altra donna, la domestica, è visto come collegato al colore azzurro, a testimonianza della soggettività dei colori e del loro valore simbolico.

Oltre alla comunicazione, alla presenza femminile, al cromatismo, un altro elemento importante in questo testo è lo spazio: si tratta di un romanzo che si svolge essenzialmente negli interni delle case o nella campagna immediatamente circostante. Molto abbinata la casa della protagonista, meno benestante, ma non popolare, quella dell'amica Victoria e della sua famiglia. Ogni spazio domestico racchiude uno spaccato sociale diverso. Eppure lo si potrebbe definire un romanzo urbano, perché, anche se la città è mostrata fugacemente, essa è comunque protagonista con la sua molteplicità. Al pari

della Londra ottocentesca, anche Santiago del Cile è una città composita, si potrebbe dire che convivano diverse città contigue, ma, ancora una volta, non comunicanti a rispecchiare la rigida separatezza dei ceti sociali. Risulta a questo proposito emblematico l'episodio dell'incidente di cui è vittima la domestica Honoria, uno dei pochi personaggi appartenenti ad un ceto sociale popolare. Solo l'intervento di Blanca farà sì che venga ricoverata nella clinica vicina, anche se privata, e non nell'ospedale pubblico, la cui lontananza avrebbe reso vano il soccorso. Ad ogni ceto corrisponde, infatti, uno spazio urbano e un livello diverso di assistenza: se Honoria si trova lontana dal quartiere che le compete, non può aspirare a nessuna solidarietà umana, che è anzi vista come disgregante dell'ordine esistente, a meno che non venga mediata da qualcuno del ceto abiente, in questo caso Blanca, che risponde economicamente per la domestica.

È, questo, un romanzo che, una volta terminata la lettura, lascia la sensazione di avere molto materiale su cui riflettere, relativamente a diverse problematiche. Se la trama sembra indicare una storia di passione che conduce una donna al di fuori dei tranquilli e confortevoli binari della propria esistenza, il nodo centrale del libro è costituito dall'irruzione della componente politica all'interno di qualunque ambito, anche il più protetto. Il romanzo, che è connotato indubbiamente da una scrittura fortemente caratterizzata al femminile e da una lettura femminile della realtà, mette in rilievo la stretta connessione esistente tra elementi personali ed elementi collettivi, in un Cile molto ben determinato nella storia e nello spazio, tanto che il libro potrebbe costituire un tassello di un ipotetico "romanzo della dittatura" al femminile.

Clara Camplani





\* \* \*

AA.VV., *O Barroco e o Mundo Ibero-Atlântico. Terceiras jornadas de História Ibero-Americana*, coord. de Maria da Graça A. Mateus Ventura, Lisboa, Ed. Colibri, 1998, pp. 234.

O volume publica as Actas das III Jornadas de História Ibero-Americana, organizadas pelo Instituto de Cultura Ibero-Atlântica (Portimão, Maio de 1997) sobre o tema geral “O Barroco e o Mundo Ibero-Atlântico”. Assinale-se, antes de mais, a actividade científica deste jovem Instituto de Cultura que, entre outras iniciativas, já havia organizado, com êxito, as primeiras e as segundas jornadas, respectivamente sobre o tema “Viagens e Viajantes no Atlântico Quinhentista” e “A União Ibérica e o Mundo Atlântico”.

O programa das III jornadas desenvolve-se em três grandes secções (“Estado e poderes: afirmações, resistências e rupturas”, pp. 13-67; “Arte: Estética e sentimentos”, pp. 69-167; e “Literatura: Efemeridade e transcendência”, pp. 169-220), contemplando, deste modo, a interrelação de vários sectores de estudo que interferiram nos “itinerários” de um fenómeno complexo mas fascinante como o Barroco peninsular e as manifestações específicas no espaço sul-americano. Relativamente à primeira secção, é importante citar o texto de José Tengarrinha, *Entre a idade sem tempo e o tempo finito* (pp. 13-21) onde substancialmente o Barroco se explica no quadro do Absolutismo político, da imobilidade desse sistema, da ideia da Decadência – ferida aberta no tecido social do país já desde os finais do séc. XVI – e daquilo a que o conhecido historiador chama “a projecção das permanências e das mudanças na dimensão e na representação do Tempo” (p. 15), questão fulcral porque permite relacionar a História com as formas artísticas e culturais.

Ilustram precisamente esta perspectiva os estudos de Nuno G. Monteiro (pp. 23-41) sobre os centros de poder e trajectórias sociais em Portugal depois da Restauração (1668-1750); de Joaquim Albareda Salvadó (pp. 43-57), que analisa a evolução do poder político e suas repercussões na Catalunha sob o domínio dos Bourbons (séc. XVIII); e ainda o estimulante texto de Caio Boschi (pp. 59-67) sobre o barroco mineiro, o qual, na esteira dos trabalhos de Lourival Gomes Machado, estuda a singularidade da exploração do barroco na área minerária do Brasil já no período de declínio da exploração mineira. E se se aceita que o barroco mineiro parece contrastar o Absolutismo português pela proliferação das irmandades e uma certa liberdade de associação, é o próprio estudioso a concluir que tal proliferação, para além de fragilizar o poder contestatário, se apresentava “como um fator facilitador na condução do processo colonizador” (p. 67), o que de certo modo contradiz a sua tese.

A segunda secção contempla, como se disse, o sector das Artes visuais e musicais, estudando a incidência do barroco europeu, mediado pelo barroco português, em outras áreas do “novo mundo”, com particular atenção aos paradigmas legíveis em dois espaços privilegiados do Brasil: Bahia e Minas Gerais. A este respeito são de todo o interesse os textos de Vitor Serrão (pp. 71-83) que alarga a focalização da influência portuguesa a algumas zonas do México, da Argentina e do Peru; de Magno Mello (pp. 85-102), que se ocupa especificamente da pintura barroca no Nordeste do Brasil colonial e que entrevê alguns exemplos onde é possível detectar marcas, directas ou indirectas, do barroco romano; ou de Rui Vieira Nery (pp. 103-110), que estuda a “liturgia musical barroca” e sua função espectacular (teatro eclesiástico) num âmbito totalmente contra-reformista de apropriação do profano pelo sagrado e seguindo uma lógica que tende a “converter” os géneros poético-musicais, de tema amoroso e sensual, em cerimónias litúrgicas. Como refere o estudioso, esta é a prática para os espectáculos subvencionados pela Corte – e não esqueçamos a época faustosa e opulenta de D. João V, por exemplo –, embora o Autor admita um teatro laico promovido pela “sociedade civil que já não se reconhece, pelo menos integralmente, nesse universo simbólico religioso do aparato de produção artística da Corte” (p. 113).

E neste sentido que é deveras estimulante o discurso de Mercedes de Los Reyes Peña e de Piedad Bolaños Donoso (pp. 135-148) sobre a presença do teatro barroco espanhol em Lisboa, desde os finais do séc. XVI até meados do séc. XVIII, produto de uma investigação que as duas estudiosas têm conduzido analisando a actividade teatral do “Pátio das Arcas”, um espaço lisboeta à “imagen y semejanza de los corrales de comedias, es decir, de los teatros públicos de la España barroca” (p. 136). Com base numa vastíssima documentação onde sobressaem materiais de arquivo, Mercedes Peña e Piedad Doñoso ilustram a grande actividade daquele “Pátio” – que desapareceu sob os escombros do terramoto de 1755 – graças à actuação de companhias espanholas que apresentavam os espectáculos e os dramaturgos (Calderón e Lope de Vega, sobretudo) mais em voga em Espanha, devendo salientar-se, todavia, que não se trata de comunicação inédita, visto que a presente é uma síntese de comunicações que as duas investigadoras apresentaram em diversos congressos a partir, pelo menos, de 1989. E ainda relativamente à segunda secção, é de assinalar o estudo de José Alberto Quaresma (pp. 117-134); e, de modo especial, o magnífico ensaio do conhecido poeta e estudioso brasileiro Affonso Ávila (pp. 149-167) que estuda a circularidade cultural do barroco não só no âmbito das artes plásticas mas com uma excelente incursão no sector específico das manifestações literárias, analisando o caso paradigmático de Gregório de Matos, “fauno dionisiaco, *falo e fala* do nascente corpo sensível brasileiro” (p. 167).

Resta-nos falar da terceira secção, a que mais intrinsecamente observa o fenómeno literário na perspectiva do efémero e da transcendência. Tal como sucede nos outros dois sectores de estudo, também esta parte reúne um grupo heterogéneo de propostas que se baseiam na análise duma série de questões, aqui mais de perto ligadas à proliferação do barroco no chamado “mundo novo”, se exceptuarmos a intervenção de Pedro Calafate (pp. 171-183) sobre o “desconcerto do mundo segundo António Vieira” mas, como é sabido, já Afrânio Peixoto afirmou que Vieira é “também” brasileiro e o próprio jesuíta, em carta de 1673, manifestando o seu amor pelo Brasil, falava de “segundo nascimento” e que a este país devia as “obrigações de pátria”. Para além deste ensaio, e das duas breves mas estimulantes comunicações de Teodosio Fernández sobre o gongorismo na literatura hispano-americana (pp. 203-211) e de Trinidad Barrera sobre o barroco americano (pp. 213-220), a atenção do leitor/crítico é certamente atraída pela comunicação de Nicolás Extremera Tapia e Luisa Trias Folch, *A lírica de José de Anchieta e a poesia tradicional peninsular* (pp. 185-202), até porque não abundam os estu-

dos sobre a poética do jesuíta canarino. As teses dos dois estudiosos sobre alguns processos poéticos de Anchieta são certamente pertinentes embora, no plano teórico, seja de relevar que os *contrafacta* não podem ser vistos, de maneira redutiva, apenas como “canções ao divino de canções profanas” (p. 186) ou como “vitória literária do sagrado sobre o profano” (p. 188). Além disso não são correctas as considerações sobre a métrica e a estrutura rítmica dos dois poemas em tupi (“Jandé rubeté Jesú” e “Tupansy Porangeté”) nem se demonstra de modo claro e convincente como é que o suporte musical de tais poemas é um *contrafactum* do romance sobre o tema de Hero e Leandro que figura na *Primera parte del Jardín de Amadores* (p. 198), quando os próprios estudiosos referem que o romance “não guarda relação nenhuma com os poemas citados, nem literal, nem rítmica e nem sequer na sua amplitude semiótica” (pp. 199-200). Isto não invalida, claro está, o mérito e o grande alcance de uma investigação que, na sua globalidade, fornece não poucas pistas para trabalhos futuros e algumas conclusões sólidas sobre a interacção do Barroco peninsular e sua projecção no mundo ibero-americano.

Manuel G. Simões

José Saramago: *Viaggio in Portogallo*, Milano, Bompiani, 1998 (2ª ed.), pp. 317.  
*Tutti i nomi*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 252.

La diffusione dell'opera di José Saramago in Italia è sempre stata rapida ed efficace. Dapprima Feltrinelli, che iniziò con la traduzione de *Il Memoriale del Convento*, in seguito Einaudi, e anche Bompiani, che a prima vista sembrerebbe essersi accontentato di un'opera secondaria, il *Viaggio in Portogallo*, ma che secondaria non è, poiché scritta con una particolare ispirazione, con un atteggiamento di intima adesione alla geografia non tanto esteriore, quanto interiore del paese.

Il Portogallo, infatti, esce da questo entusiastico itinerario tra le sue bellezze naturali, artistiche e gastronomiche, come da una bruma delle nostre personali conoscenze, che finalmente si dirada. Paese sempre appartato dalla geografia europea, in un certo senso come sopraffatto dalla preponderanza ispanica nella penisola iberica, ma con una sua grande storia, una sua cultura e una individualità sempre strenuamente difese e affermate. Saramago non è incline a polemiche; si limita a illustrare dall'interno la sostanza reale della sua terra.

La lettura di *Viaggio in Portogallo* si fa non solo piacevole, ma entusiasmante, come avviene per la riscoperta di un mondo che si credeva noto, ma che ci si accorge conosceamo solo superficialmente, per quanto versati, magari, nella sua vicenda storica e culturale. Non si tratta di una guida turistica all'uso, come il titolo potrebbe indurre a pensare, ma di una vera e propria opera di poesia, che tuttavia ha tutto il fondamento dello studio scientifico.

Con *Tutti i nomi* siamo nell'ambito della narrativa vera e propria. Era da poco stata pubblicata in Italia la traduzione del romanzo, quando l'Accademia Svedese assegnava a Saramago il Premio Nobel per la letteratura. Un premio che, contrariamente al costume, non ha suscitato polemiche, neppure in Spagna, dove l'autore è ampiamente apprezzato, forse anche perché ha sposato una spagnola e ha posto ormai la sua residenza alle Canarie, pur avendo sempre l'anima volta al suo Portogallo, come ha avuto occasione di ribadire proprio in occasione del Nobel. Potevano esserci altri candidati merite-

voli nell'ambito lusitano? Penso a quel grande scrittore brasiliano che è Jorge Amado. Ma certamente Saramago è personaggio più che degno, di alta categoria.

*Tutti i nomi* è un'opera di assoluta novità, anzitutto per la struttura, per l'originalità della scrittura e per quell'inarrestabile narrare, tra descrizioni e dialoghi, intorno a una vicenda minima e a un personaggio irrilevante, nel quale tuttavia è legittimo vedere rispecchiata la normalità, la monotonia, e al tempo stesso l'indole velleitaria e forse sognatrice dell'uomo in genere. È stato chiesto a Saramago se il Signor José aveva a che fare direttamente con la sua stessa persona, domanda oziosa, poiché sempre i personaggi dei narratori hanno a che fare in qualche modo con il loro autore, anche se questi non si identifica pienamente con essi. Saramago si è mantenuto abilmente sulle generali, forse pensando tra sé al poco acume dell'interrogante.

Ma non è questo il problema. Il Signor José, impiegato di rango minimo della Conservatoria Generale dell'Anagrafe, esce dalla monotonia della sua esistenza, tra polverose schede e scartoffie, in un palazzo-fortezza che affonda nell'anacronismo, rispetto ai tempi, per intraprendere un'avventurosa ricerca: quella di una donna, che alla fine risulta morta suicida. Così riassunta la trama è semplice, ma il libro è avvincente per il succedersi di situazioni che a mano a mano definiscono meglio la figura della mediocrità e tuttavia immettono, con apparente disimpegno, in una serie di problemi, nei quali chi legge finisce per trovare l'identificazione, tesi ad affermare l'estrema precarietà dell'accadere umano, della vita. Il cimitero, alla periferia della città, in cui si inoltra, poi si addormenta, tra mille inquietudini, il protagonista, un cimitero dove all'alba pascolano le pecore e il cui pastore si diverte a cambiare di tomba al numero che provvisoriamente distingue le sepolture in attesa del nome del defunto, è emblematico della storia umana, del trascorrere indifferente delle generazioni, dove i morti vengono presto dimenticati.

Si comprende allora perché il severo capo della Conservatoria decida improvvisamente di rivoluzionare la distribuzione dei suoi immensi schedari, tornando a mescolare i morti ai vivi, per ridar loro quell'esistenza che la morte gli ha tolto, rimediando così a quella che ritiene un'assurda separazione.

Di fronte a tanta letteratura di superficie il nuovo romanzo di José Saramago si distingue per quanto ha di profondo da dire; l'autore lo fa non con l'atteggiamento del filosofo, bensì con quello di un esperto narratore, osservatore attento della vita, che ha qualche cosa di fondamentale da dire.

Giuseppe Bellini

## PUBBLICAZIONI RICEVUTE

### **Riviste:**

- Acta poetica*, UNAM, 18/19 (1997-98)  
*Annali (Sezione romanza)*, I.U.O.N., 39, 2° (1997)  
*Arquipélago*, Universidade Dos Açores, 14 (1994/96)  
*Bollettino del C.I.R.VI.*, 31-32 (1995)  
*Criticón*, Université de Toulouse-Le Mirail, 72 (1998)  
*Cadernos de Estudos Lingüísticos*, Universidade Estadual de Campinas, 33 (1997), 34 (1998)  
*Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispanica*, Fundación Universitaria Española Seminario "Menéndez Pelayo", 22 (1997)  
*Disenso*, Fundación Cultura et Labor, Buenos Aires, 16 (1998)  
*Estudios*, ITAM, 50-51 (1997-98)  
*Estudos Ibero-americanos*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 26-1° (1998)  
*Fragmentos*, Universidade Federal de Santa Catarina, 7-1° (1997)  
*Gramma y Cal*, Universitat de les Illes Balears, 2 (1998)  
*Iberoamericana*, 69 (1998)  
*Leituras*, Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa, 1 (1997), 2 (1998)  
*Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, 79 (1998), 80 (1998)  
*Letras de Hoje*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 111 (1998), 112 (1998), 113 (1998)  
*L'Ordinaire Latinoamericain*, Université de Toulouse, 171 (1998)  
*Palabra y Persona*, Centro Argentino P.E.N. Club International, 2 (1997)  
*Quaderns*, Universitat Autònoma de Barcelona, 1 (1998), 2 (1998)  
*Remate de Males*, UNICAMP Campinas, 18 (1998)  
*Revista Chilena de Literatura*, Universidad de Chile, 52 (1998)  
*Revista de Cultura*, Instituto Cultural de Macau, 33 (1997)  
*Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, C.S.I.C., 53-1°  
*Revista Iberoamericana*, University of Pittsburgh, 181 (1997), 182-183 (1998)  
*Strumenti critici*, 87 (1998)

### **Libri:**

- AA.VV., *A correspondência em tre Joaquim Araújo e Emilio Teza (1895-1910)*, org. de M.G. Simões, Lisboa, Ed. Colibri, 1998, pp. 238

- M. Alegre, *Canto Atlantico*, a cura di M.G. Simões e R. Vecchi, L'Aquila, Japadre, 1997, pp.122
- M. Alegre, *Rouxinol do Mundo. Dezanove poemas franceses e em provençal subvertidos para português*, ed. bilingüe, Lisboa, Pub. dom Quixote, 1998, pp. 103
- M. Alegre, *Senhora das Tempestades*, pref. de Vítor A. e Silva, Lisboa, Pub. Dom Quixote, 1998, pp. 75
- F. Delicado, *Ritratto della Lozana Andaluza*, a cura di T. Cirillo, Roma, Roma nel Rinascimento, 1998, pp. 225
- V. Graça Moura, *Letras do fado vulgar*, Lisboa, Quetzal Ed., 1997, pp. 74
- C. Manuel da Costa, *Lírica italiana*. Introdução, tradução e notas de Pedro Garcez Ghirardi, São Paulo, Editora Giordano, 1998, pp. 83
- J.A. Marques, *Eu disse que Baudelaire andava a pé*, Santarém, O Mirante, 1997, pp. 61
- A. Ramos Rosa, *Versões/Inversões*, Santarém, O Mirante, 1997, pp. 57
- S. Torres-Saillant, *Caribbean Poetics. Toward an Aesthetic of West Indian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 353
- A. Vian Herrero, *Disfraces de Ariosto («Orlando Furioso» en las narraciones de «El Crotalón»)*, Manchester, University of Manchester, 1998, pp. 111

## PUBBLICAZIONI

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

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

## RASSEGNA IBERISTICA

Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

|                        |           |                        |           |
|------------------------|-----------|------------------------|-----------|
| n. 1 (gennaio 1978)    | L. 5.000  | n. 33 (dicembre 1988)  | L. 13.000 |
| n. 2 (giugno 1978)     | L. 5.000  | n. 34 (maggio 1989)    | L. 14.000 |
| n. 3 (dicembre 1978)   | L. 5.000  | n. 35 (settembre 1989) | L. 14.000 |
| n. 4 (aprile 1979)     | L. 5.000  | n. 36 (dicembre 1989)  | L. 14.000 |
| n. 5 (settembre 1979)  | L. 5.000  | n. 37 (maggio 1990)    | L. 14.000 |
| n. 6 (dicembre 1979)   | L. 5.000  | n. 38 (settembre 1990) | L. 14.000 |
| n. 7 (maggio 1980)     | L. 7.000  | n. 39 (maggio 1991)    | L. 14.000 |
| n. 8 (settembre 1980)  | L. 7.000  | n. 40 (settembre 1991) | L. 15.000 |
| n. 9 (dicembre 1980)   | L. 7.000  | n. 41 (dicembre 1991)  | L. 15.000 |
| n. 10 (marzo 1981)     | L. 8.000  | n. 42 (febbraio 1992)  | L. 15.000 |
| n. 11 (ottobre 1981)   | L. 8.000  | n. 43 (maggio 1992)    | L. 15.000 |
| n. 12 (dicembre 1981)  | L. 8.000  | n. 44 (dicembre 1992)  | L. 15.000 |
| n. 13 (aprile 1982)    | L. 9.000  | n. 45 (dicembre 1992)  | L. 15.000 |
| n. 14 (ottobre 1982)   | L. 9.000  | n. 46 (marzo 1993)     | L. 25.000 |
| n. 15 (dicembre 1982)  | L. 9.000  | n. 47 (maggio 1993)    | L. 15.000 |
| n. 16 (marzo 1983)     | L. 10.000 | n. 48 (dicembre 1993)  | L. 15.000 |
| n. 17 (settembre 1983) | L. 10.000 | n. 49 (aprile 1994)    | L. 15.000 |
| n. 18 (dicembre 1983)  | L. 10.000 | n. 50 (agosto 1994)    | L. 15.000 |
| n. 19 (febbraio 1984)  | L. 10.000 | n. 51 (dicembre 1994)  | L. 15.000 |
| n. 20 (settembre 1984) | L. 10.000 | n. 52 (febbraio 1995)  | L. 15.000 |
| n. 21 (dicembre 1984)  | L. 12.000 | n. 53 (giugno 1995)    | L. 15.000 |
| n. 22 (maggio 1985)    | L. 12.000 | n. 54 (novembre 1995)  | L. 15.000 |
| n. 23 (settembre 1985) | L. 12.000 | n. 55 (febbraio 1996)  | L. 15.000 |
| n. 24 (dicembre 1985)  | L. 12.000 | n. 56 (febbraio 1996)  | L. 30.000 |
| n. 25 (maggio 1986)    | L. 12.000 | n. 57 (giugno 1996)    | L. 15.000 |
| n. 26 (settembre 1986) | L. 12.000 | n. 58 (novembre 1996)  | L. 20.000 |
| n. 27 (dicembre 1986)  | L. 12.000 | n. 59 (febbraio 1997)  | L. 20.000 |
| n. 28 (maggio 1987)    | L. 12.000 | n. 60 (giugno 1997)    | L. 20.000 |
| n. 29 (settembre 1987) | L. 12.000 | n. 61 (novembre 1997)  | L. 20.000 |
| n. 30 (dicembre 1987)  | L. 12.000 | n. 62 (febbraio 1997)  | L. 20.000 |
| n. 31 (maggio 1988)    | L. 13.000 | n. 63 (giugno 1997)    | L. 20.000 |
| n. 32 (settembre 1988) | L. 13.000 |                        |           |



## STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Biblioteca della Ricerca Diretta da *Giuseppe Bellini e Silvana Serafin*

**1** - *Serena ogni montagna. Studi di Ispanisti amici offerti a Beppe Tavani*, a cura di G. Bellini e D. Ferro; **2** - L. Silvestri, *Cercando la via. Riflessioni sul romanzo poliziesco in Spagna*; **3** - S. Regazzoni, Osvaldo Soriano. *La nostalgia dell'avventura*; **4** - *Un lume nella notte. Studi di iberistica che allievi ed amici dedicano a Giuseppe Bellini*, a cura di S. Serafin; **5** - A. N. Marani, *Inmigrantes en la literatura argentina*; **6** - S. Serafin, *Studi sul romanzo ispano-americano del '900*; **7** - C. Bollentini, *Libro di Chilam Balam di Chumayel*.

---

## STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Direttore: *Giuseppe Bellini*

|                      |                 |                         |           |
|----------------------|-----------------|-------------------------|-----------|
| Vol. I (1967)        | L. 12.000       | Vol. XVII (1985)        | L. 15.000 |
| Vol. II (1969)       | L. 12.000       | Vol. XVIII (1986)       | L. 18.000 |
| Vol. III (1971)      | L. 10.000       | Vol. XIX (1987)         | L. 12.000 |
| Vol. IV (1973)       | L. 10.000       | Vol. XX (1988)          | L. 30.000 |
| Vol. V (1974)        | L. 12.000       | Vol. XXI (1990)         | L. 20.000 |
| Vol. VI (1975)       | L. 10.000       | Vol. XXII (1991)        | L. 15.000 |
| Vol. VII (1976)      | L. 10.000       | Vol. XXIII (1992)       | L. 15.000 |
| Vol. VIII (1978)     | L. 15.000       | Vol. XXIV (1993)        | L. 15.000 |
| Vol. IX (1979)       | L. 15.000       | Vol. XXV (1994)         | L. 16.000 |
| Vol. X (1980)        | L. 15.000       | Vol. XXVI (1995)        | L. 16.000 |
| Vol. XI (1981)       | <i>esaurito</i> | Vol. XXVII (1996)       | L. 20.000 |
| Vol. XII (1982)      | L. 15.000       | Vol. XXVIII-XXIX (1997) | L. 25.000 |
| Vol. XIII-XIV (1983) | L. 25.000       | Vol. XXX (1998)         | L. 20.000 |
| Vol. XV-XVI (1984)   | L. 32.000       |                         |           |

---

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

diretto da *Giuseppe Bellini*

*Edizioni facsimilari :*

**1** - *Libro di Benedetto Bordone*. Edizione facsimilare e introduzione di G.B. De Cesare; **2** - D. Ganduccio, *Ragionamenti*, a cura di M. Cipolloni; **3** - G. R. Carli, *Lettere Americane*, a cura di A. Albònico; **4** - G. Botero, *Relazioni geografiche*, a cura di A. Albònico; **5** - G. Fernández de Oviedo, *Libro secondo delle Indie Occidentali*, a cura di A. Pérez Ovejero; **6** - B. de Las Casas, *Istoria o brevissima relatione della distruttione dell'Indie Occidentali*, a cura di J. Sepúlveda Fernández; **7** - D. Mexía, *Primera parte del Parnaso Antártico de Obras Amatorias*, introducción de T. Barrera; **8** - G. Cei, *Viaggio e relazione delle Indie (1539-1553)*, a cura di F. Surdich; **9** - *Historie del S. D. Fernando Colombo*, introd. di G. Bellini; **10** - Gambara L., *De navigatione Cristofori*

*Columbi*, a cura di C. Gagliardi; **11** - B. de Las Casas, *Il supplice Schiavo Indiano*, a cura di C. Camplani; **12** - B. de Las Casas, *La Libertà Pretesa dal supplice Schiavo Indiano*, a cura di C. Camplani; **13** - Lope de Vega, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, a cura di S. Regazzoni; **14** - J. Sepúlveda, *Bartolomé de las Casas. La primera biografía italiana*.

*Atti:*

**1** - *L'America tra reale e meraviglioso : scopritori, cronisti, viaggiatori*, a cura di G. Bellini; **2** - *L'impatto della scoperta dell'America nella cultura veneziana*, a cura di A. Caracciolo Aricò; **3** - *Il nuovo Mondo tra storia e invenzione : l'Italia e Napoli*, a cura di G. B. De Cesare; **4** - *Libri, idee, uomini tra l'America iberica, l'Italia e la Sicilia*, a cura di A. Albònico; **5** - *Uomini dell'altro mondo. L'incontro con i popoli americani nella cultura italiana ed europea*, a cura di A. Melis; **6** - *L'immaginario americano e Colombo*, a cura di R. Mamoli Zorzi; **7** - *Andando más, más se sabe*, a cura di P. L. Crovetto; **8** - *Il letterato tra miti e realtà del Nuovo Mondo: Venezia, il mondo iberico e l'Italia*, a cura di A. Caracciolo Aricò.

---

---

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

Collana di studi e testi diretta da *Giuseppe Bellini*

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

*Nuova Serie.*

*“Saggi e ricerche”:*

**1** - L. Zea, *Discorso sull'emarginazione e la barbarie*; **2** - D. Liano, *Literatura y funcionalidad cultural en Fray Diego de Landa*; **3** - AA.VV., *Studi di iberistica in*

memoria di Alberto Boscolo , a cura di G. Bellini; **4** - A. Segala, *Histoire de la Littérature Nabuatl* ; **5** - AA.VV., *Cultura Hispánica y Revolución francesa*, edición al cuidado de L. Busquets; **6** - M. Cipolloni, *Il Sovrano e la Corte nelle "Cartas" de la Conquista*; **7** - P. L. Crovetto, *I segni del diavolo e i segni di Dio*; **8** - J. M. de Heredia, *Poesia e Prosa*. Introduzione, scelta e note di S. Serafin; **9** - D. Liano, *La prosa española en la América de la Colonia*; **10** - A. N. Marani, *Relaciones literarias entre Italia y Argentina*; **11** - AA.VV., *Las Vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, a cura di L. Sáinz de Medrano; **12** - AA.VV., *El Girador. Studi di letterature iberiche e iberoamericane offerti a Giuseppe Bellini*, a cura di G. B. De Cesare e S. Serafin; **13** - *Descripción de las Grandezas de la Ciudad de Santiago de Chile*, a cura di E. Embry; **14** - AA.VV., *Maschere. Le scritture delle donne nelle culture iberiche*, a cura di S. Regazzoni e L. Buonomo; **15** - M. Cipolloni, *Tra memoria apostolica e racconto profetico. Il compromesso etnografico francescano e le "cosas" della Nuova Spagna*; **16** - L. Bonzi - L. Busquets, *Compagnie teatrali italiane in Spagna (1885-1913)*; **17** - *Narrativa venezolana attuale*, a cura di J. Gerendas e J. Balza; **18** - AA.VV., *Dalle armi ai garofani. Studi sulla letteratura della guerra coloniale*, a cura di M. G. Simões e R. Vecchi; **19** - G. Bellini, *Amara America meravigliosa. La Cronaca delle Indie tra storia e letteratura*; **20** - F. Graffiedi, *Juan Ramón Jiménez e il Modernismo*; **21** - AA.VV., "Por amor de las letras". *Juana Inés de la Cruz, le donne e il sacro*, a cura di S. Regazzoni; **22** - G. Meo Zilio, *Estilo y poesía en César Vallejo*; **23** - J. del Valle y Caviedes, *Diente del Parnaso y otros poemas*, a cura di G. Bellini; **24** - AA.VV., *Sor Juana Inés de la Cruz*, a cura di L. Sáinz de Medrano; **25** - S. Millares, *La maldición de Scherazade. Actualidad de las letras centroamericanas (1980-1995)*; **26** - AA.VV., *Italia, Iberia y el Nuevo Mundo - Miguel Angel Asturias*. Atti del Congresso Internazionale Milano, 9-10-11 maggio 1996, a cura di C. Camplani, M. Sánchez, P. Spinato; **27** - J. de Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, estudio, transcripción y edición facsimilar de J. C. González Boixo; **28** - M. Craveri, *Rabinal Achí. Una lettura critica*; **29** - Fray Servando Teresa de Mier, *Apología. Estudio*, edición y notas de G. Fernández Ariza; **30** - AA. VV., *Del Tradurre* - 3, a cura di D. Ferro.

*"Memorie Viaggi e scoperte":*

**1** - P. Tafur, *Andanças e viajes por diversas partes del mundo avidos*. Ed. facsimile. Studio introduttivo di G. Bellini; **2** - A. Boscolo, *Saggi su Cristoforo Colombo*; **3** - G. Caraci, *Problemi vespucciani*; **4** - F. Giunta, *Nuovi studi sull'Età Colombiana*; **5** - G. Foresta, *Il Nuovo Mondo*; **6** - P. Fernández de Quirós, *Viaje a las Islas Salomón (1595-1596)*. Edizione e introduzione di E. Pittarello; **7** - F. d'Alva Ixtlilxóchitl, *Orribili crudeltà dei conquistatori del Messico*, nella versione di F. Sciffoni. Edizione, introduzione e note di E. Perassi; **8** - J. Rodríguez Freyle, *El Carnero*. Estudio introductivo y selección de S. Benso; **9** - F. de Xerez, *Relazione del conquisto del Perú e della provincia di Cuzco*. Edizione e introduzione di S. Serafin.

## LETTERATURE IBERICHE E IBERO-AMERICANE

Collana di studi e testi diretta da Giuseppe Bellini

- 1 - Bellini G., *De Tiranos, Héroes y Brujos. Estudios sobre la obra de M. A. Asturias*, 1982, pp. 144.
- 2 - Cerutti F., *El Güegüence. Y otros ensayos de literatura nicaragüense*, 1983, pp. 188.
- 3 - Donati C., *Tre racconti proibiti di Trancoso*, 1983, pp. 148.
- 4 - Damiani B. M., *Jorge De Montemayor*, 1984, pp. 260.
- 5 - Finazzi Agrò E., *Apocalypsis H. G. Una lettura intertestuale della Paixao segundo e della Dissipatio H. G.*, 1984, pp. 132.
- 6 - Liano D., *La palabra y el sueño. Literatura y sociedad en Guatemala*, 1984, pp. 184.
- 7 - Minguet C., *Recherches sur les structures narratives dans le Lazarillo de Tormes*, 1984, pp. 132.
- 8 - Pittarello E., *Espadas como labios, di Vicente Aleixandre: prospettive*, 1984, pp. 300.
- 9 - Profeti M. G., *Quevedo: la scrittura e il corpo*, 1984, pp. 272.
- 10 - Tavani G., *Asturias y Neruda. Cuatro estudios para dos poetas*, 1985, pp. 120.
- 11 - Neglia E. G., *El hecho teatral en Hispanoamérica*, 1985, pp. 216.
- 12 - Arrom J. J., *En el fiel de America: estudios de literatura hispanoamericana*, 1985, pp. 206.
- 13 - Cinti B., *Da Castillejo a Hernández. Studi di letteratura spagnola*, 1986, pp. 388.
- 14 - De Balbuena B., *Grandeza mexicana*. Edición crítica de José Carlos González Boixo, 1988, pp. 128.
- 15 - Schopf F., *Del vanguardismo a la antipoesía*, 1986, pp. 288.
- 16 - Panebianco C., *L'esotismo indiano di Gustavo Adolfo Bécquer*, 1988, pp. 110.
- 17 - Serafin S., *La natura del Perù nei cronisti dei secoli XVI e XVII*, 1988, pp. 128.
- 18 - Lagmanovich D., *Códigos y rupturas. Textos hispanoamericanos*, 1988, pp. 275.
- 19 - Benso S., *La conquista di un testo. "Il Requerimiento"*, 1989, pp. 200.
- 20 - Scaramuzza Vidoni M., *Retorica e narrazione nella "Historia imperial" di Pero Mexía*, 1989, pp. 320.
- 21 - Soria G., *Fernández De Oviedo e il problema dell'Indio. La "Historia general y natural de las Indias"*, 1989, pp. 160.
- 22 - Fiallega C., *Pedro Páramo: un pleito del alma. Lectura semiótico-psicoanalítica de la novela de Juan Rulfo*, 1989, pp. 268.
- 23 - Albónico A., *Il Cardinal Federico "americanista"*, 1990, pp. 124.
- 24 - Galeota Cajati A., *Continuità e metamorfosi intertestuali. La tematica del diabolico fra Europa e Río de la Plata*, 1990, pp. 208.
- 24bis - Scillacio N., *Sulle isole meridionali e del mare Indico nuovamente trovate*. Introduzione, traduzione e note a cura di Maria Grazia Scelfo Micci, 1990, pp. 126.
- 25 - Regazzoni S., *Spagna e Francia di fronte all'America. Il viaggio geodetico all'Equatore*, pp. 1990.
- 26 - Galzio C., *L'altro Colombo. A proposito di "El arpa y la sombra" di Alejo Carpentier*, 1991, pp. 208.
- 27 - Ciceri M., *Marginalia hispánica*, 1991, pp. 504.
- 28 - Payró R. J., *Viejos y nuevos cuentos de Pago Chico*. Selección, introducción y glosario de Laura Tam, 1991, pp. 252.

- 29 - Graña M. C., *La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX*, 1991, pp. 252.
- 30 - Stellini C., *Escrituras y lecturas: "Yo el Supremo"*, 1992, pp. 200.
- 31 - Paoli R., *Tre saggi su Borges*, 1992, pp. 196.
- 32 - Ferro D., *L'America nei libretti italiani del Settecento*, 1992, pp. 96.
- 33 - Antonucci F., *Città/campagna nella letteratura argentina*, 1992, pp. 168.
- 34 - Monti S., *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub*, 1992, pp. 200.
- 35 - Liano D., *Ensayos de literatura guatemalteca*, 1992, pp. 96.
- 36 - De Cesare G. B., *Oceani classis e Nuovo Mondo*, 1992, pp. 192.
- 37 - De Sigüenza y Góngora C., *Infatunios*. Estudio y edición de Jaime J. Martínez, 1993, pp. 128.
- 38 - Lorente Medina A., *Ensayos de literatura andina*, 1993, pp. 152.
- 39 - Cusato D. A., *Dentro del Laberinto. Estudios sobre la estructura de "Pedro Páramo"*, 1993, pp. 124.
- 40 - Rotti A., *Montalvo e le dimenticanze di Cervantes*, 1994, pp. 180.
- 41 - Rodríguez O., *Ensayos sobre poesía chilena. De Neruda a la poesía nueva*, 1994, pp. 132.
- 42 - Rossetto B., *Manuel Mujica Láinez. Il lungo viaggio in Italia*, 1995, pp. 168.
- 43 - Cusato D. A., *Di diavoli e arpie. L'arte narrativa di José Antonio García Blázquez*, 1995, pp. 176.
- 44 - Ballardín P., *José Emilio Pacheco. La poesía della speranza*, 1995, pp. 144.
- 45 - Meyran D., *Tres ensayos sobre teatro mexicano*, 1996, pp. 144.
- 46 - Perassi E., *Matías Bocanegra e la "Comedia de santos" nella Nuova Spagna*, 1996, pp. 160.
- 47 - Bottinelli S., *Letteratura chicana. Un itinerario storico-critico*, 1996, pp. 162.
- 48 - Sáinz de Medrano L., *Pablo Neruda. Cinco ensayos*, 1996, pp. 136.
- 49 - Basalisco L., *Tra avanguardia e tradizione*, 1997, pp. 162.
- 50 - Fernández Ariza G., *Alejo Carpentier*, 1997, pp. 193.

---



---

### Pubblicazioni di interesse iberistico del Centro per lo Studio delle Letterature e delle Culture delle Aree Emergenti del Consiglio Nazionale delle Ricerche

- 2 - AA.VV., *Coscienza nazionale nelle letterature africane di lingua portoghese*. Atti del Convegno Internazionale, Milano 13-14 Dicembre 1993. A cura di Piero Ceccucci, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 198.
- 4 - Antonella Rotti, *Pirandello nel teatro di Xavier Villaurrutia*. Roma, Bulzoni, 1995, pp. 151.
- 5 - AA.VV., *Tradizione, innovazione, modelli. Scrittura femminile del mondo iberico e americano*. A cura di Emilia Perassi. Roma, Bulzoni, 1996, pp. 517.
- 6 - Aldo Albónico, *El Inca Garcilaso, revisitado. Estudio y antología de las dos partes de los "Comentarios Reales"*. "Prólogo" de Giuseppe Bellini. Roma, Bulzoni, 1996, pp. 524.
- 9 - Clara Camplani, *La narrativa di Mario Monteforte Toledo. Tra letteratura e società*. Roma, Bulzoni, 1997, pp. 216.

# **PUBBLICAZIONI APERIODICHE IN PRENOTAZIONE**

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

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

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

• • • • •

## **RASSEGNA IBERISTICA**

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

• • • • •

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

diretti da Giuseppe Bellini  
a cura del Centro per lo Studio delle Letterature  
e delle Culture delle Aree Emergenti, del C.N.R.  
Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano  
sottoscrizione a due numeri più un numero di "Centroamericana" L. 40.000

• • • • •

## **CENTROAMERICANA**

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

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

CANADIAN  
JOURNAL  
*of Italian  
Studies*

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

Abbonamento annuale

Individui: US \$ 20.00

Istituzioni: US \$ 30.00

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

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

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

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

**dispositio**

**Revista Hispánica de Semiótica Literaria**

*Subscription, Manuscripts and Information:*

*Dispositio*

Department of Romance Languages

University of Michigan

Ann Arbor, Michigan 48109

---

## **QUADERNI IBERO-AMERICANI**

---

Semestrali di attualità culturale Penisola Iberica e America Latina

Direttore: Giuseppe BELLINI

Condirettore: Giuliano SORIA

Abbonamento annuo L. 50.000 - Estero \$ 50

Abbonamento sostenitore L. 80.000

Un numero L. 30.000 - Estero \$ 30

Indirizzare le richieste alla Redazione in  
Via Montebello, 21  
10124 Torino



Finito di stampare nel mese di giugno 1999  
Tipolitografia CSR - Via di Pietralata, 157 - 00158 Roma  
Tel. 06/41.82.113 - Fax 06/45.06.671