

# RASSEGNA IBERISTICA

67

Novembre 1999

Elide Pittarello, *La vita materiale di Diego de Torres Villarroel* ..... p. 3

Wido Hempel, *Diez y otra vez diez años de estudios sobre el teatro español del siglo XVII realizados en los países de habla alemana* ..... p. 17

NOTE: C. Camplani, *Ippolito Nievo e il Sudamerica* p. 37; S. Regazzoni, *La narrativa poliedrica di Rosa Montero* p. 41; P. Spinato, *La «Biblioteca Mario Benedetti»*, (I) p. 45.

RECENSIONI: M.V. Calvi-N. Provoste, *Amigo sincero. Curso de español para italianos* (R. Lenarduzzi) p. 49; F. López Estrada, *Poética de la frontera andaluza (Antequera 1424)* (D. Ferro) p. 51; *El "Triumpho de Amor" de Petrarca traduzido por Álvaro Gómez* (T. Martínez Romero) p. 54; Y. Clemente San Román, *Tipobibliografía madrileña. La imprenta en Madrid en el siglo XVI (1566-1600)* (D. Ferro) p. 56; P. Preston, *La guerra civile spagnola 1936- 1939* (F. Meregalli) p. 57.

L.H. Quackenbush, *Devotas irreverencias: el auto en el teatro latinoamericano* (G. Bellini) p. 59; C. O. Nállim, *Cervantes en las letras argentinas* (F. Meregalli) p. 61; M. E. Valdés, *The Shattered Mirror. Representations of Women in Mexican Literature* (P. Mildonian) p. 62; Condesa de Merlín, *Viaggio a La Habana. Usanza, costumi e paesaggi di Cuba nell'800* (S. Regazzoni) p. 66; M. A. Gutiérrez, *Lydia Cabrera: aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística* (S. Regazzoni) p. 68; F. Garramuño, *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay, en la novela contemporánea (1981-1991)* (G. Bellini) p. 69; L. Ortiz, *La novela colombiana hacia finales del siglo veinte* (G. Bellini) p. 70.

E. R. P. Nunes Esteves, *A 'Crónica Geral de Espanha de 1344', Estudo estético literário* (M. G. Simões) p. 73.

PUBBLICAZIONI RICEVUTE ..... p. 75

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 Consiglio Nazionale delle Ricerche

*La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione*

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

ISBN 88-8319-394-6

Copyright © 1999 Bulzoni editore

Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma

Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

Finito di stampare nel mese di Novembre

ELIDE PITTARELLO

## LA VITA MATERIALE DI DIEGO DE TORRES VILLARROEL

### 1. *Attraverso la bocca*

Quando dà alle stampe la sua autobiografia, certo non perde tempo in sottigliezze filosofiche il disincantato eterodosso del 700 spagnolo, Diego de Torres Villarroel, che scrive come un epigono del barocco e già pensa come un epigono della modernità. Ragione e verità, scienza e morale, tutte le fioriture speculative sorte in Occidente con la civiltà logocentrica dell'alfabeto, sono per questo autore questioni da lasciare ai margini, visto che, in spregio alla linearità del discorso e alla precisione del concetto, egli sprema al linguaggio tante contraddizioni argomentative e tante raffigurazioni sanguigne, da trasformare la propria *Vida*<sup>1</sup> in un testo che *comprende* (afferra, abbraccia, cattura) molto e *spiega* (svolge, sviluppa, esprime) poco: una strana storia che, già nel "Prólogo al lector", aggredisce il destinatario con "muchos disparates, locuras y extravagancias, revueltas entre las brutalidades de un idioma cerril, a ratos sucio, a veces basto y siempre desabrido y mazorral" (p. 49).

L'opera si annuncia subito come una degradante caduta verso la sfera sensibile, una retrocessione al luogo d'origine naturale ma abietto della parola educata e corrotta. Tuttavia, questo bizzarro narratore – che in più di un'occasione rappresenta il proprio viso con un muso ("los hocicos": v. pp. 87, 180, 192, 231), sfregiando già nella sua persona la parte convenzionalmente più nobile

<sup>1</sup> D. de Torres Villarroel, *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras*, Edición, introducción y notas de G. Mercadier, Madrid, Castalia, 1972. Le citazioni sono tratte da questo testo. È inoltre da segnalare la dotta monografia dello stesso G. Mercadier, *Diego de Torres Villarroel. Masques et miroirs*, Editions Hispaniques, Paris, 1981. Per una bibliografia di base, v. la sezione corrispondente in D. de Torres Villarroel, *Vida*, Estudio preliminar, edición y notas de R.P. Sebold, Madrid, Taurus, 1985, pp. 95-103. Speciale considerazione meritano, infine, i vari scritti dell'autore, raccolti da G. Mercadier, *Textos autobiográficos de Diego de Torres Villarroel*, Universidad de Oviedo, Cátedra Feijóo, 1979, in cui appaiono frammentati alcuni dei temi tipici della *Vida*.

dell'uomo – non attribuisce al suo lettore un linguaggio più elevato quando, nel dialogare fittizio che precede il testo, lo avverte che “no hay que hacer ascos, porque no es más limpio el que escucho salir de tu boca, y casi casi tan hediondo y pestilente el que, después de muy fregado y relamido, pone tu vanidad en las imprentas.” (p. 49). Insieme alla parola detta, anche la parola scritta appare perciò screditata, decomposta, morente, restituita alle metamorfosi di quella natura, o *physis*, che invano aveva preteso di trascendere e dominare, come l'autore dimostra nella sue stesse pagine triviali, apparentemente confezionate per non lasciare “en este mundo ni en el otro, vivo ni muerto que no haya baboseado la grosera boca de mi pluma” (p. 49).

È una delle tante censure immaginarie con cui Torres Villarroel – che si dichiara perfettamente in grado di usare concetti e figure di una prosa aulica quanto bugiarda (cfr. pp. 49-50) – vuole spiazzare il suo ipotetico interlocutore, trasformando il tracciato dell'alfabeto nella bava della propria bocca/penna: una sorprendente presenza dell'essere affidata non all'astrazione nitida e insigne della mente, ma a una secrezione vischiosa e laida del corpo. Lungi dal porsi come un nutrimento traslato dell'anima, questo sapere parlato e scritto non è nemmeno un cibo da degustare, bensì un bolo da ingollare e rigettare, una sostanza che entra ed esce a tradimento dall'orifizio primitivo in cui non c'è altra certezza che la vita animale, estranea alla civiltà della *polis*, dove le parole persuasive hanno sostituito le azioni aggressive. Viene infatti cancellato il *passaggio* fondamentale della volontà attraverso la mano, la parte del corpo che offre e riceve, designa e custodisce, fabbrica e scrive<sup>2</sup>. Omesso il gesto, resta solo l'utensile fuso con la bocca, la cavità mobile e non più *manovrabile* dal pensiero: buco organico e relitto tecnologico da cui passa il verbo degradato di un soggetto insicuro dei tratti salienti della propria identità, come delle capacità unificatrici della propria mente.

A chi l'accusa di usare la rozzezza come stratagemma per porsi meglio in evidenza, Torres Villarroel conferma di fare apertamente quello che altri scrittori fanno di soppiatto, concludendo – con altre forzature della deglutizione – che “pues yo trago tus hipocresías y sus fingimientos, embocaos vosotros (pese a vuestra alma) mis artificios” (p. 50). Siamo insomma di fronte a una vita di relazione tormentata, poiché in questo scrittore l'accesso al significato dell'esistenza come interazione linguistica con una pluralità di soggetti, appare subito

<sup>2</sup> Cfr. J. Derrida, *La mano di Heidegger*, a cura di M. Ferraris, Bari, Laterza, 1991. Per la complessità del tema, ometto di proposito qualsiasi riferimento a possibili interpretazioni psicanalitiche, metodologicamente molto rischiose quando si tratta di testi letterari. Malgrado l'applicazione schematica di certi *topoi* freudiani, appare comunque interessante l'approccio di M.K. Read, “The Weaver's Trade: Diego de Torres Villarroel”, in *Visions in Exile. The Body in Spanish Literature and Linguistics: 1500-1800*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1990, pp. 109-140.



un conflitto insolubile, disposto simbolicamente intorno al luogo di formazione della parola, in un repellente via vai di ingestioni e rigetti alimentari. Il cibo, che come il linguaggio dovrebbe essere mezzo di scambio e di comunione, di riconoscimento e di appartenenza, diventa in queste pagine necessità di incorporazione o espulsione, moto violento che a volte si infligge e a volte si subisce, ma che in ogni caso non conosce quiete. A proposito delle storie non meno spregevoli della propria autobiografia che si trovano in circolazione, l'autore ricorda per esempio al destinatario del suo dialogo immaginario che "te las engulles sin dar una arcada" (p. 51); quando però, nel corso degli anni, gli capita di ricevere lettere anonime offensive, egli stesso ammette: "las trago con serenidad envidiable" (p. 185), così come ricorre a espressioni del tipo "aun me falta mucho que vomitar" (p. 212), se soltanto deve fare riferimento a questioni metanarrative.

Quella del processo alimentare ripugnante è senza dubbio la più dissacratoria delle somatizzazioni con cui Torres Villarroel raffigura da adulto il suo amore/odio nei confronti della cultura, la sua lacerazione nell'esercitare scienze e mestieri incompatibili. Ma non bisogna dimenticare che il saper leggere e scrivere pagato da piccolo a furia di sculacciate e di sberle (cfr. p.70), si cristallizza come sofferto legame fra la mente riluttante e il corpo inappetente proprio negli anni infantili di una educazione repressiva, quando l'autore afferma che "lleno de hastío y disimulando la inapetencia a los estudios y a la doctrina, tragué tres años las lecciones, los consejos y los avisos" (p. 76). Certo poi non ci si stupisce di ritrovarlo, da grande, come lo studente scapestrato che ama forzare ogni genere di porte chiuse e rubare specialmente al rettore e agli altri ospiti del collegio "las frutas, los chorizos y otros repuestos comestibles que guardaban en la despensa y en sus cuartos" (p. 83). L'abbinamento tra la conoscenza detestata e la dieta forzata sarà una costante di tutta la sua vita: un riflusso del sema nel soma che costituisce una riserva di immagini simboliche sempre pronta per proteste ideologiche. Quando per esempio a Madrid diventa l'apprendista di un medico di corte, egli racconta che "madrugaba a estudiar y a comer en su casa, porque a la mía el pan y los libros se asomaban muy pocas veces" (p. 123); quando riprende controvoglia gli studi a Salamanca e decide poi di concorrere a una cattedra di matematica, riassume quel periodo di sottomissioni e trasgressioni con un'ulteriore sequenza di trasposizioni alimentari: "Con estos pistos y otros muerdos que le tiraba al curso, fui pasando hasta que la costumbre me hizo agradable lo que siempre me proponía aborrecible" (p. 135). Sempre in bilico fra socievolezza e misantropia, godimento e responsabilità, canzonatura e intransigenza, Torres Villarroel diventa docente dell'università, ma "amamantado sin la leche de sus documentos" (p. 231), vale a dire in possesso di conoscenze anomale di cui egli dubita per primo e che teme gli si rimproveri di trasmettere poi ai suoi studenti come una pozione impropria

del genere umano, naturalmente opaca e oscura: “en lugar de los preceptos matemáticos, les doy a beber cieno de locuras y despropósitos” (p. 186).

È questo il marchio permanente di una istruzione imperfettamente riuscita. Il sapere sorto dalla divisione fra la sfera ideale e la sfera materiale è stato inflitto attraverso violenze fisiche che hanno lasciato non le cicatrici di un rito di passaggio, ma le ferite di un sacrificio mai del tutto compiuto. Il corpo da sopprimere, dunque, non cessa mai di ‘farsi vivo’; anzi, quale luogo primario del senso naturale, esso continua a restituire in modo aggressivo il significato culturale che in modo aggressivo ha ricevuto.

Ecco perché, quando prende in considerazione i risvolti etici e morali dell’attività della mente, Torres Villarroel non si accontenta più di enfatizzare il disvalore delle pratiche culturali nella dissoluzione delle gerarchie del gusto, ma declassa ulteriormente la fisiologia umana a fisiologia animale, con più crude identificazioni qualitative fra il desiderio di successo mondano e l’istinto famelico impuro. Agli eventuali concorrenti che dopo di lui potrebbero utilizzare con qualche vantaggio la sua storia, trasformando la sostanza organica della sua vita nella materia linguistica di un loro testo, questo scrittore – che al suo rientro nel circolo accademico si era sentito parte della “nebulosa piara de los escolares” (p. 134), i futuri avidi pretendenti di onori e rendite-riserva la trasformazione in bestie che si nutrono di carogne. Rifacendosi al repertorio più sordido della fisiognomica classica, egli presume infatti che “bastará la diligencia de esta escritura, que hago en vida, para espantar y aburrir de mi sepulcro los grajos, abejones y moscardas que sin duda llegarían a zumbarme la calavera y roerme los huesos” (p. 58). Dopo molto tempo, però, quando a circa sessant’anni vuole invece interrompere questa sua impresa per non aspettare di patire le avventure che gli toccherebbe poi scrivere, rovesciando quindi il rapporto causale fra la pagina e la vita, egli concederà agli eventuali scrittori da cui continua a sentirsi minacciato “el perdón y la licencia para gruñir y entrometer en los fracasos, las mentiras y ridiculeces que se les venga a la boca y a la pluma” (p. 233).

In casi come questi la parola, prima di farsi liquame nauseante di bocche e di penne, presuppone un banchetto putrido consumato ai danni dell’autore da becchi, pungiglioni, proboscidi, grugni. Come il sistema dell’alimentazione riflette in generale i rapporti sociali fra gli uomini<sup>3</sup>, così la rottura dell’ordine commestibile e la sovrapposizione della zoologia all’antropologia rappresentano per Torres Villarroel la presa di distanza da quella stessa comunità culturale di cui voleva e non voleva far parte. Ma non basta: la violenta allegoria alimen-

<sup>3</sup> Cfr. gli studi, dedicati per la maggior parte all’area iberistica, raccolti in *Codici del gusto*, a cura di M.G. Profeti, Milano, Franco Angeli, 1992, e in particolare la relazione sui banchetti dialogati di M.D. García Sánchez, “Diálogo y convite”, pp. 144-151.

tare con cui egli trasfigura una violenta realtà culturale sovverte anche i rapporti più consolidati fra la sfera pubblica e la sfera privata, poiché rende manifeste le opere connesse con il processo vitale dell'uomo che, fino alle soglie della modernità, erano di norma tenute nascoste<sup>4</sup>. Questa scrittura autobiografica, che Torres Villarroel ha l'audacia di presentare da un lato come un lavoro produttivo<sup>5</sup>, dipendente dalla volontà, e dall'altro come un transito fisiologico, dettato dalla necessità, altera tanto gli abituali rapporti fra potere e sapere da essere presentata come uno scandalo fin dal prologo al lettore: "Dirás, últimamente, que porque no se me olvide ganar dinero, he salido con la invención de venderme la vida. Y yo diré que me haga buen provecho; y si te parece mal que yo gane mi vida con mi Vida, ahórcate" (p. 50). Un caso tollerabile solo a condizione di proporsi come evento fuori del normale, originalità del singolo, alienazione di un folle o pasto di una bestia. Nella costante precarietà del suo ruolo antiesemplare, questo scrittore si riappropria allora della parola come di una pulsione ambivalente da materializzare e da ostentare: riflesso motorio dell'essere in perpetua lotta per la vita, teatro sintomatico dell'autoaffermazione e dell'autodistruzione.

## 2. Sotto il ritratto

Torres Villarroel, che non mostra mai un amore disinteressato per i libri, non fissa nemmeno una priorità fra l'esperienza che si consuma nell'atto della conversazione e quella che si conserva nell'atto della trascrizione. Al detrattore di turno che pensa gli debba rinfacciare qualche manchevolezza, risponde di solito con la formula "hable o escriba" (p. es. pp. 124, 232, 250, 291), senza dare alla traccia della pagina alcuna priorità rispetto al flatus vocis. In tali circo-

<sup>4</sup> Scrive in proposito Hannah Arendt: "Donne e schiavi appartenevano alla stessa categoria ed erano segregati non solo perché appartenevano a qualcuno, ma perché la loro vita era «laboriosa», dedicata alle funzioni corporee. Agli inizi dell'età moderna, quando il «libero» lavoro sfuggì alla segregazione nella privatezza della vita domestica, i lavoratori furono isolati e segregati come criminali dietro alte mura e sotto costante sorveglianza. Il fatto che l'età moderna abbia emancipato le classi lavoratrici e le donne pressoché nello stesso momento storico deve essere certamente annoverato tra le caratteristiche di un'età che non crede più che le funzioni corporee e le attività materiali debbano essere nascoste" (H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, Introduzione di A. Dal Lago, Milano, Bompiani, 1994, pp. 52-53. Tit. orig.: *The Human Condition*, The University of Chicago, 1958).

<sup>5</sup> Cfr. J. Marichal, *Torres Villarroel: autobiografía burguesa al hispánico modo*, in "Papeles de Son Armadans", XXXVI, 1965, pp. 297-306; E. Suárez Galbán, *La Vida de Torres Villarroel: literatura antipicaresca, autobiografía burguesa*, University of North Carolina, 1975; M.O'Byrne Curtis, *Entre el deber y el placer: la función del libro en Cadalso y Torres Villarroel*, in "Dieciocho", 20.1.1997 Spring, pp. 25-41.

stanze qualunque forma di narrazione degli eventi è messa sullo stesso piano, a meno che non si tratti di episodi giocosi e sentimentali, la cui memoria acquista valore solo se non viene contaminata dalla letteratura. Basti l'esempio di certe piacevoli spaccate di gioventù: l'autobiografo – che pure ne è stato il protagonista e il testimone – non affida i ricordi alle convenzioni tecniche del testo, capace di fissare le ombre del passato per un tempo che eccede la propria esistenza, ma rinvia direttamente ai racconti estemporanei e ancora incarnati della comitiva dei superstiti, i soli autorizzati a rivivere e a comunicare quell'esperienza in riti conviviali non passibili di oggettivazione né alienazione: “En la memoria de mis coetáneos duran todavía muchos sucesos que se recuerdan muchas veces en sus tertulias. El que los quisiere saber, acuda a sus noticias, que las relaciones pasajeras de una conversación no dejan tan perniciosos deseos en los espíritus como las que introducen las hojas de un impreso” (p. 83).

La parola scritta è fonte di certezze e ambizioni inutilmente persistenti, quando il criterio di giudizio si rapporta non alla storia della civiltà, ma alla durata della carne, all'angusto orizzonte dell'individuo, compreso fra la doppia esperienza inconoscibile della nascita e della morte. Per questo, afferma l'autore, che il tempo perso a scrivere e a leggere “no se entretiene ni se aprovecha, que todo se malogra” (p. 56). È dunque da una condizione di lutto che egli scrive la storia della sua vita, ostentando non l'impegno a redigere una testimonianza attendibile, cioè un discorso fatto secondo le regole sociali della veridicità, ma l'arbitrio di “hacer con ella los visajes y transformaciones que me hagan al gusto y a la comodidad” (p. 58): l'occasione per lasciare più il segnale inservibile di un passaggio incompreso che la cronaca adatta a un'armoniosa convivenza fra gli uomini<sup>6</sup>. Certamente Torres Villarreal ci tiene a rettificare l'immagine deleteria che si sente cucita addosso (“me han hecho hombre de novela, un estudiantón extravagante y un escolar entre brujo y astrólogo, con visos de diablo y perspectivas de hechicero”, p. 56), e si ostina anche a scoraggiare in futuro rappresentazioni o falsificazioni diverse da quelle autografe, per non favorire in nessun modo i suoi nemici. Questo tipo di storiografia persona-

<sup>6</sup> Da questo punto di vista, con la scrittura “si mette in moto una falsificazione radicale, poiché viene trasformato in spettacolo per una collettività ciò che non può essere staccato dai soggetti che l'hanno costituito. Non solo gli universali, ma le parole stesse del *logos* autentico alludono a vicende dell'animo, che si afferrano solo col parteciparvi, in una mescolanza che non si può dividere. Nello scritto l'interiorità va perduta. La memoria s'ingombra, si ottunde e al tempo stesso rimane indietro, estranea, staccata da quel punto di partenza. Nel mutare dei tempi e dei luoghi i segni di scrittura non hanno più la capacità di rievocare tutto ciò di cui sono stati caricati e che per natura potrebbero trattenere, mentre quanto essi lasciano cadere per necessità è quello che più conta, il linguaggio vivente nel ritmo del respiro, radicato in cose animate, assieme al suo riflesso sui volti degli interlocutori” (G. Colli, *Filosofia dell'espressione*, Milano, Adelphi, 1989, 4° ed., p.200).

le, che avrebbe dovuto narrare di azioni utili alla collettività, era ancora una forma di scrittura più al servizio del fare che del meditare. Ma Torres Villarroel, ponendosi fuori da ogni regola e quindi da ogni ragione intesa come sistema di pratiche condivise da una cultura, quando esaurisce per il pubblico gli aneddoti strampalati del suo personaggio – più vicino al ruolo del picaro che a quello del prete o del cavaliere –, si ritrova puntualmente con l'enigma del proprio essere che nessuna metafisica, nata con la scrittura<sup>7</sup>, sembra capace di risolvere e soddisfare. Dando per scontato che deve comunque inserire nel suo testo le solite professioni di fede nell'aldilà, egli si rivela un autore che non si sforza affatto di compaginare la coerenza dell'agire con la logica dello scrivere e il senso del vivere, in vista di quella che dovrebbe essere la più prestigiosa forma di immortalità terrena<sup>8</sup>. Al contrario, l'opera letteraria, e in particolare quella autobiografica, non solo non rappresenta un oggetto in cui decantare il passato e aprire un futuro che oltrepassi la morte, ma viene addirittura risucchiata nelle spoglie carnali del soggetto che la produce, assimilata anch'essa al vasto ciclo vitale di una natura irriducibile al dominio dell'uomo.

Se già i libri in generale – catalogati antropomorficamente fra “gordos” e “magros”, “chicos” e “grandes” (p. 71) – sono l'analogo di chi li scrive e quindi “han de ser defectuosos y oscuros como el hombre” (p. 71), quanto più deve somigliare all'autore quel libro della sua vita che, fin dalla prima riga della dedica alla Duchessa d'Alba è definito “bulto” (p. 47), cioè qualcosa di assai meno prossimo all'etimologia latina del *volumen* (il rotolo per scrivere) che del *vultus* (il volto da scolpire)?

All'inizio del terzo “trozo”, prima cioè di rievocare chi era e che cosa faceva fra i venti e i trent'anni, Torres Villarroel avverte il bisogno di rendere autentico il racconto della sua *Vida* con un autoritratto relativo al momento in cui sta scrivendo le prime quattro decadi dell'opera. Altezza, proporzioni, incarnato, capelli e barba, occhi, naso, bocca, piedi e mani, fisionomia generale, vestiti, sono gli elementi convenzionali della sua “verdadera facha” di mezza età (p. 97), indispensabile a certificare con gli occhi – dopo tante deformazioni letterarie della “brutalidad” (p. 100) – un'effettiva corrispondenza fra l'apparire e l'essere dell'uomo e la forma e il contenuto del libro. Seguendo il principio della percezione diretta dei fenomeni, base di ogni cronaca degna di fede, To-

<sup>7</sup> Cfr. al riguardo le analisi di C. Sini, in *Etica della scrittura*, Milano, Il Saggiatore, 1992, e in *Filosofia della scrittura*, Milano, Il Saggiatore, 1994.

<sup>8</sup> L'ambivalenza della *Vida* di Torres, interpretata in genere dalla critica attraverso varie coppie di opposti, è stata anche vista come la contrapposizione di “razón” e “locura”, capace di rendere discorsivo un referente indicibile, come afferma H.R. Picard, “Le rôle de ‘locura’ et ‘razón’ en tant que forces antithétiques dans la genèse d'une autobiographie moderne: la *Vida* de Torres Villarroel”, in *Ecrire sur soi en Espagne. Modèles & Ecarts*, Actes du III<sup>e</sup> Colloque International d'Aix-en-Provence, 4-5-6 décembre 1986, Publications-Diffusion Université de Provence, 1988, pp. 112-113.

rres Villarroel si fa allora vedere nel fisico “para que sea verdad cuanto se vea en esta historia” (p. 97). Rispettando i canoni della deissi sia nella selezione che nella disposizione dei tratti, egli concentra nella testa il momento fondamentale dell'autodescrizione e indugia soprattutto nel viso, che è la parte esposta allo sguardo degli altri. Eppure, anche in questo caso, l'illusione mimetica delle parole è presto spezzata, perché con le sue immancabili distorsioni caricaturali, proprie della maschera che esprime la malignità attraverso la bruttezza<sup>9</sup>, l'autore non consente che si prenda il suo testo alla lettera, cioè che si confonda sul serio la coerenza del discorso con l'ambivalenza del referente<sup>10</sup>. Infatti, non solo egli promette di dipingersi “como aparezco hoy, para que el que lea rebaje, añada y discurra cómo estaría a los veinte años de mi edad” (p. 98), ma, quando ritiene di aver completato la propria figura, ribadisce che “por esta copia, y la similitud que tiene mi gesto con la cara del mamarracho que se imprime en la primera hoja de mis almanaques, me entresacará el más rudo, aunque me vea entre un millón de hijos de Madrid” (p. 100).

Dunque né la descrizione verbale, né l'incisione grafica riproducono o traducono in nessun momento il modello dal vivo, che è sempre altrove e in continuo divenire. Lo scrittore si sottopone alle riduzioni socialmente convenute dell'identità solo per poter circolare tra il pubblico con l'immagine discorsiva e con l'immagine visiva più adatta a ciascun tipo di testo: il discorrere della parola o il *trahere* dell'occhio – il più intellettuale degli organi di senso – producono linee che sono comunque astrazioni fantasmatiche di un corpo

<sup>9</sup> Per le relazioni fra le caratteristiche di Torres Villarroel e quelle del Licenciado Cabra, del *Buscón* di Quevedo, cfr. H. Ettinghausen, *Torres Villarroel's self-portrait: the mask behind the mask*, in “Bulletin of Hispanic Studies”, IX, 1978, 321-328. Ma sono interessanti anche i rapporti con l'iconologia della maschera nelle arti figurative, in genere espressione demoniaca della frode, del vizio o della pazzia: cfr. M. Barash, “The Mask in European Art: Meanings and Functions”, in *Imago hominis. Studies in the Language of Art*, Vienna, Irsa, 1991, pp. 47-58.

<sup>10</sup> “Proponendosi come questo, ma anche quello, il corpo, come significato fluttuante, che si concede a tutti i giudizi di valore, ma anche si sottrae, con la sua ambivalenza li fa tutti oscillare. Luogo e non luogo del discorso, esso opera quel taglio geologico nella storia che ne rivela tutte le stratificazioni. Da centro di irradiazione simbolica nella comunità primitiva, il corpo, infatti, è diventato in Occidente «il negativo di ogni valore» che il gioco dialettico delle opposizioni è andato accumulando. Dalla «folia del corpo» di Platone alla «maledizione della carne» nella religione biblica, dalla «lacerazione» cartesiana della sua unità alla sua «anatomia» ad opera della scienza, il corpo vede proseguire la sua storia con la sua riduzione a «forza-lavoro» nell'economia dove più evidente è l'accumulo del valore nel segno dell'equivalenza generale, ma dove anche più aperta diventa la sfida del corpo sul registro dell'ambivalenza” (U. Galimberti, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 13). V. inoltre D. Cvitanovic (coord.), *La idea del cuerpo en las letras españolas (siglo XIII a XVII)*, Bahía Blanca (Argentina), Universidad Nacional del Sur, 1973; M. Feher et alii (coord.), *Fragments para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, 1992, 3 voll. (tit. orig.: *Fragments for a History of Human Body*, New York, ZONE, 1989); P. Laín Entralgo, *El cuerpo humano. Teoría actual*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, y *Cuerpo y alma. Estructura dinámica del cuerpo humano*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

sulla carta<sup>11</sup>. Si tratta di effigi simili a quelle incise sulle monete, tipi di conio concordati per lo scambio, che sostituiscono l'antico principio del decoro con il nuovo principio dello smercio. Che appartengano al "mamarracho" degli almanacchi<sup>12</sup> o al prometeico animale di questa autobiografia da scrivere e da vendere, i segni del ritratto sono sempre modalità del rinvio, formalizzazioni di un'assenza che lasciano intatto il mistero della natura.

Le caratteristiche morali dell'autore, teoricamente iscritte nelle conformazioni plastiche del suo viso, sono presto trascurate a favore di altre caratteristiche naturali, nascoste in quella regione meno nobile del corpo che è il torso o tronco, la parte acefala che egli può guardare anche senza l'aiuto di uno specchio. Quando, alla fine del suo ritratto, dichiara "Este soy, en Dios y en mi conciencia" (p. 100), Torres Villarroel è perfettamente consapevole di aver fatto ricorso a una riflessività fittizia, all'astrazione dello sguardo obiettivo o discorso razionale dell'altro, assunto come se fosse proprio<sup>13</sup>. Per questo lo scrittore non sviluppa fino in fondo la sua prima immagine convenzionale: non perdendo occasione per dichiararsi pazzo, cioè autorizzato a non rispettare le regole della cultura cui appartiene, egli rinuncia a oltrepassare la propria faccia, quel

<sup>11</sup> Mentre il termine spagnolo "retrato" è simile all'italiano "ritratto", che indica la ripresentazione e la ritrazione dell'immagine del soggetto a grandezza naturale nello spazio minuscolo dell'occhio, secondo l'etimologia francese "il prefisso *por* – del termine *portrait* non indica la destinazione, la meta, che ci verrebbe incontro, ma denota, al contrario, la stessa opposizione che nello spagnolo distingue il *por* dal *para*, e cioè non la destinazione dello scambio bensì la sua condizione. Non per un destinatario, per un testimone determinato, il che equivarrebbe ad una traduzione letterale, un *mot à mot*, ma invece per uno spettatore sempre sfuggente, e proprio il suo essere sfuggente sarebbe la condizione propria dello scambio, un *mot pour l'autre*, una parola per l'altra. *Por* in effetti non significa «affinché», ma «in luogo di», «al posto di» (Jean Clair, "Occhio per occhio, dente per dente", *tratto per tratto*, Prolusione tenuta al XXXVI Corso Internazionale di Alta Cultura della Fondazione Cini di Venezia, sul tema *Le metamorfosi del ritratto*, in "Il giornale dell'arte", 171, novembre 1998, p. 48).

<sup>12</sup> Ai fini della presente interpretazione, appare particolarmente significativo un frammento della nota n. 80, in cui il curatore di questa edizione della *Vida*, Mercadier, osserva: "mamarracho": con el doble sentido de figura defectuosa o mal representada, y de hombre informal; en efecto, el retrato que acompañaba la portada de los primeros almanques de Torres no tenía mucho valor estético, aunque el propio autor se reconociera en él" (p. 100).

<sup>13</sup> A proposito dell'*Autoritratto senza specchio* del fisico Ernst Mach, in cui l'autore si rappresenta dall'alto in basso, solo per quello che vede empiricamente il suo occhio, leggiamo: "Questo autoritratto senza testa, ritratto acefalo, è l'esperienza di sé più immediata e comune che possiamo fare, perché è l'immagine che abbiamo ogni istante di noi stessi, il modo che abbiamo di prender coscienza di noi stessi, di farci il ritratto, in ogni istante della nostra vita cosciente. Ma chi potrà negare il carattere fantasmatico di una tale visione?" (J. Clair, "Occhio per occhio, dente per dente, *tratto per tratto*", cit.). Per quanto riguarda invece il concetto di maschera come rappresentazione del ruolo sociale e come costruzione dell'"autodiscours", rinvio a "Les chemins de la création de soi", seconda parte dello studio di Mercadier, *Diego de Torres Villarroel. Masques et miroirs*, cit., pp. 185-361.

viso che è in realtà un volto, cioè la maschera dell'individualità somatica posata sul vuoto della sostanza intellettuale<sup>14</sup>. Dopo quel primo approccio civilizzato, lo scrittore preferisce infatti deviare lo sguardo sul resto del corpo che esiste, nonostante il ritratto deturpato e il nome deriso: guarda dunque in basso, verso il torace e il ventre, la supposta sede fisiologica delle passioni che lo rende irricoscibile ma al tempo stesso simile al resto del genere umano. Con un brusco salto di confini, Torres Villarroel trapassa la pelle, scarnificandosi fino a mettere a nudo i propri organi, con uno sguardo obiettivo che è in realtà la più violenta riduzione dell'individuo a parti smembrate e prive di identità. Con questo scandalo somatico l'autore rende così inattuabile l'esperienza del sé e la strutturazione dell'io. L'interiorità è dispersa nelle viscere e rinvia brutalmente al destino mortale di ogni organismo. Trasformando la specificità della costruzione autobiografica nella genericità della dissezione anatomica, Torres Villarroel si china allora sulla globalità delle proprie pagine come sull'insieme delle proprie viscere, per cercarvi una più autentica corrispondenza non fra lo scrivere e il pensare, ma fra lo scrivere e il sentire:

El genio, el natural o este duende invisible (llámese como quisieren), por cuyas burlas, acciones y movimientos rastreamos algún poco de las almas, anda copiado con más verdad en mis papeles, ya porque cuidadosamente he declarado mis defectos, ya porque a hurtadilla de mi vigilancia se han salido, arrebuados entre las expresiones, las bachillerías y las incontinencias, muchos pensamientos y palabras que han descubierto las manías de mi propensión y los delirios de mi voluntad. Desmembrado y escasamente repartido se encuentra en algunas planas el cuerpo de mi espíritu; y para cumplir con el asunto que me he tomado, juntaré en breves párrafos algunas señas de mi interior, para que me vea todo junto el que quisiera quedar informado de lo que soy por dentro y por fuera. Tengo, como todos los hijos de Adán, hígado, bazo, corazón, tripas, hipocondrios, mesenterio y toda la caterva de rincones y escondrijos que asegura y demuestra la docta Anatomía. Estos son (según aseguran los filósofos naturales) los nidos y las chozas donde se esconden y retiran los apetitos revoltosos, los afectos inescrutables y las pasiones altaneras y porfiadas. Dicen que habitan en estas interiores cavernas de la humanidad; y lo benigno, lo furioso, lo dócil y lo destemplado, lo arguyen de la disposición, textura, cualidad y temperamento de la parte. La pintura es galana, vistosa y posible; pero yo no sé si es verdadera. Lo cierto es que,

<sup>14</sup> Etimologicamente i due termini non sono sinonimi, ma contrapposti: "Il viso è il volto scoperto, il viso che si offre alla visione, la parte mobile e sociale, offerta a tutti, di quell'insieme complesso che chiamiamo testa. Il volto rinvia invece al segreto del viso, a ciò che teniamo segreto, e che a questo titolo detiene poteri malefici; rinvia a ciò che si trova preso in un'espressione, fissato, irrigidito in una mimica, una contrattura dei tratti di cui si ritrova qualcosa nel termine «convulso»; in breve, qualcosa di abbastanza vicino a ciò che chiamiamo una maschera." (J.Clair, "Occhio per occhio, dente per dente, *tratto per tratto*", cit.).



salga del hígado, del bazo o del corazón, yo tengo ira, miedo, piedad, alegría, tristeza, codicia, largueza, furia, mansedumbre y todos los buenos y malos afectos, y loables y reprehensibles ejercicios, que se pueden encontrar en todos los hombres juntos y separados. Yo he probado todos los vicios y todas las virtudes, y en un mismo día me siento con inclinación a llorar y a reír, a dar y a retener, a holgar y a padecer, y siempre ignoro la causa y el impulso de estas contrariedades. A esta alternativa de movimientos contrarios he oído llamar locura; y si lo es, todos somos locos, grado más o menos; porque en todos he advertido esta impensada y repetida alteración (pp. 100-101).

La follia, dunque, risiede nell'organismo indiviso che ha dentro di sé il principio della sua esistenza. Usare la ragione a rovescio significa in questo caso tornare all'ambivalente senso del corpo, inaccessibile all'analisi finché non gli viene meno la vita, finché colui che lo possiede non cessa di esistere per il mondo<sup>15</sup>. Alla struttura del metodo, all'ordine del discorso è consentito tagliare, classificare, narrare solo l'essere inanimato.

### 3. *Senza traccia*

Non stupisce allora che chi usa l'espressione "derrenegué de todos sus cuerpos" (p. 72), per dire di essersi disfatto dei volumi della propria biblioteca, ricomponga alla fine nel corpo astratto e artificiale della scrittura il corpo traslato e naturale della propria figura, fondendo le bizzarrie dello scrittore con le anomalie dello scritto. Dopo essere stata nei primi quattro "trozos" l'attività disumanizzata di una bocca, l'orifizio vivo che per Apuleio era comunque "porta dell'anima e comizio de' pensieri"<sup>16</sup>, negli aggiornamenti successivi la *Vida* acquista le caratteristiche somatiche dello stesso Torres Villarroel, con un continuo scambio simbolico di costole, dorsi, giunture, pellami... La materia umana e la materia libresca diventano un corso biologico e un discorso cronologico legati insieme dal comune movimento verso la fine. Si capisce allora quale portata abbiano frasi come "cumplí el cuarto trozo de mi edad, que es el asunto

<sup>15</sup> Cfr. M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972. Per una riconsiderazione scientifica del comportamento umano in rapporto alla neuroendocrinologia, cfr. J-D. Vincent, *Biologie des passions*, Paris, Editions Odile Jacob, 1986. Cfr. inoltre, sul rapporto fra anatomia, cultura e letteratura, J. Sawday, *The Body Emblazoned. Dissection and the human body in Renaissance culture*, London and New York, Routledge, 1995; per più specifici riferimenti all'ambito spagnolo, cfr. L. Silvestri, *Il sapere del corpo*, in "Igitur", 13-14, dicembre 1996, pp. 3-25.

<sup>16</sup> È quanto si mette in rilievo nell'opera – tradotta dal latino in italiano nel 1610, per farne dono al viceré spagnolo – di G.B. Della Porta, *Della fisionomia dell'uomo*, a cura di M. Cicognani, Parma, Guanda, 1988, p. 198.

de esta historia” (p. 169), oppure “Discurro que ya no me volverán a coger las desgracias ni los acasos memorables” (p. 171), o ancora “este sexto y último trozo de mi vejez aterida y venturosa” (p. 241): pezzi di un testo o pezzi di un corpo simili ai lacerti di un futuro cadavere, con una simbiosi sempre più manifesta a partire dal lungo racconto delle malattie, inserito nel quinto “trozo”, relativo al periodo in cui l’autore rimane effettivamente sospeso tra la vita e la morte. I medici, accomunati alla gente di lettere in quanto “hombres vanos, codiciosos, engañadores, presumidos” (p. 213), oggettivano il suo corpo in una mappa di sintomi patologici da classificare e combattere per mezzo di una scienza che dialoga soprattutto con se stessa<sup>17</sup>, anche a costo di sottoporre il paziente a inefficaci calvari. Eppure l’autore alla fine guarisce senza ragione, non grazie ai dottori ma alla sua famiglia d’origine, il luogo domestico popolato di figure affettuose che gli permettono di ritrovare la salute e l’identità (cfr. p. 219). Poi egli riprenderà la solita strada, ridiventerà un uomo-libro, fonderà sempre più strettamente la storia con il divenire della sua vita.

Quando infatti pubblica qualcosa di nuovo, Torres Villarroel affida il suo lavoro creativo a normali metafore della nascita come “di a luz el cuarto trozo de mi Vida” (pp. 221-222), ma anche a più personali impasti fisiologici del tipo “se me ha huido el quinto trozo de mi vida” (p. 228) o “cuánto arrojé entonces de mi memoria y de mi pluma” (p. 176). Altrove, però, egli identifica l’insieme delle sue opere, e in special modo i “trozos” della *Vida*, con parti smembrate del suo stesso corpo, chiedendo per esempio alla duchessa d’Alba il permesso di unire “a los demás miembros de mi vitalidad este quinto trozo, para que no caiga sobre mí la desproporción desmesurada de que ande cada pedazo por su lado” (p. 176). Questo processo anfibologico presente in forma diffusa fin

<sup>17</sup> Il soggetto viene espropriato della sua individualità, perché “quando i sintomi, da espressione di un disagio e di uno squilibrio nelle condizioni di vita, diventano semplici segni di una malattia che, invece di iscriversi nel mondo biografico, si inscrivono nel mondo patologico, la malattia viene affidata all’osservazione di uno sguardo, quello medico, che, autonomo, si muove in un cerchio dove non viene controllato che da se stesso, e dove sovranamente distribuisce sul corpo del malato quel sapere che ha acquisito, e di cui è insieme unto di convergenza e centro di irradiazione. È uno sguardo, quello del medico, che sottrae al corpo quell’*ambivalenza simbolica* che la malattia esalta, per collocarlo in quella *bivalenza polare* che conosce solo la disgiunzione del ‘normale’ e del ‘patologico’, dove sottesa non c’è una riflessione sulla vita, ma solo una riflessione sulla malattia come entità clinica che ha un ‘decorso’, un ‘esito’, ma mai un ‘senso’” (U. Galimberti, “Malattia”, in *Idee: il catalogo è questo*, Milano, Feltrinelli, 1992, pp.133-134). D’altra parte, lo stesso autore non perde occasione per criticare acerbamente questa concezione della medicina, come risulta, per esempio, da questo passo: “Lastimado estoy de aver visto, que el más sabio sabe tan poco de sí, que anda preguntando a otro por su estomago, su cabeza, sus pies y sus manos, y tiene alquilado su cuerpo a reparos mayores, y menores, a un inquilino tan reboltoso, y tan necio como un Doctor en Medicina” (D. de Torres Villarroel, *Vida natural, y Catbolica. Medicina segura para mantener menos enferma la organización del cuerpo, y asegurar al alma la eterna salud*, Madrid, Imprenta del convento de la Merced, 1743, p. 6a).

dall'inizio dell'autobiografia, presenta con l'andar del tempo una più intensa mescolanza fra i tratti del soggetto e le caratteristiche dell'oggetto, fino a raggiungere il suo apice nella parte inaugurale del sesto e ultimo "trozo", che si riallaccia ai libri pubblicati in precedenza con queste parole:

Acuérdome que dejé los trozos y los demás ajuares de mi vitalidad enteros y verdaderos, corrientes y molientes, en los cincuenta y tres del pico; y desde aquel minuto en que los dejé sosegando en las ociosidades de su complexión, ni he querido meterme en averiguar por dónde han andado mis zangarrones y mis lomos, ni he vuelto a decir a persona alguna de este mundo esta vida es mía. Ahora se me ha antojado dar una vuelta por mi corpanchón, y reconocer las goteras, los portillos y las roturas que pudo abrir en cuasi dos lustros al azadón de los días en el cascajo viejo de mi humanidad (p. 243).

La letteratura resta sempre squalificata nelle sue pretese di narrare e immortalare l'essere attraverso la parola stampata. L'autore non solo non le riconosce il potere di richiamare all'esistenza immaginaria del testo alcuna esistenza reale, ma non le consente nemmeno di durare oltre i suoi stessi limiti biologici. L'opera invecchia con lo scrittore, condivide il suo destino effimero, ne scandisce i giorni con tante minuscole morti (cfr. p. 228), finché non è definitivamente compiuta e si trasforma allora in discorso necrologico, celebrazione funebre che attesta con le parole i legami mondani di chi la redige, come mostra chiaramente l'incipit del quinto "trozo":

Después que murió el cuarto trozo de mi vida y que enterré los huesos de mis cuarenta años en Madrid, donde los atrapó la guadaña del tiempo que nos persigue y nos coge en todo lugar, ocasión y fortuna; y después que escucharon mis zangarrones en la tumba del nulla est redemptio el último requiescat de mi olvido; y después, finalmente, que concluí con todas las exequias de mi edad difunta, predicando al mundo la oración fúnebre de mis aventuras y fechurías, continué con mi vitalidad [...] (p. 187).

Questa vita scritta, in costante concorrenza con la vita vissuta, è dunque una prassi errante che l'autore sfrutta per concreti vantaggi che ne possono derivare al suo presente o, tutt'al più, all'immediato futuro dei suoi eredi. Essa è nient'altro che un testo, una cosa che, come i famigerati pronostici, è merce di scambio e fonte di guadagno: un discorso sempre meno coerente e alla fine completamente sconclusionato, tranne che per il meticoloso inventario di beni e benefici conseguiti, con il quale l'autore si congeda dal suo pubblico. È questo il valore mondano che Torres Villarroel sembra apprezzare di più verso la fine della sua autobiografia, in cui inserisce, per esempio, con pari (in)degnità di stampa inediti quali gli atti relativi al concorso per due posti di infermiere in un ospedale o la documentazione relativa a una giunta che deve rifornire le

macellerie. Nel momento della vecchiaia, quando di solito la visione retrospettiva induce a fare bilanci e confronti fra aspirazioni e realizzazioni, egli frantuma la sua attenzione in piccole banalità quotidiane, regola la sua cronistoria sull'atomizzazione di un'indaffarata attualità, fedele al convincimento – espresso nella dedica a Carlo III di quella stessa ultima parte dell'opera – che saranno queste sue “afortunadas tareas” (p. 241) tutto ciò che sopravviverà per qualche istante alle sue ceneri. Nell'anziano scrittore apparentemente sereno e appagato, l'azione prende ancora una volta il sopravvento sulla contemplazione, con finalità collettive che sono però negate da sciatterie narrative. Il discorso sulla vita viene infatti progressivamente smantellato e poi interrotto, perché è diventato superfluo alla vita di chi lo redige.

Avvenuta la rettifica dell'errore di giudizio da parte della società, Torres Villarroel allaccia alla decadenza della struttura biologica anche la disgregazione della tessitura autobiografica, fino a smagliare la traccia della sua scrittura ed eclissare la storia della sua avventura: l'autore, che non aveva mai creduto di potersi davvero estrinsecare sulla pagina attraverso lo sdoppiamento simulato che ogni autobiografia presuppone, prima della fine reale chiama a sé gli ultimi segni dispersi del suo testo e li toglie e si toglie definitivamente dalla circolazione. Respinta la scissione fra il sensibile e l'intelligibile, è dunque sempre il corpo senza linguaggio e non il linguaggio del corpo la più autentica ‘casa dell'essere’<sup>18</sup>: un fenomeno enigmatico che riconosce solo la globalità della propria presenza. Diversamente da Cartesio che si era identificato nel *cogito, ergo sum*, e da Rousseau che avrebbe preteso di farsi ‘leggere’ nel cuore<sup>19</sup>, questo scrittore si arrocca in un'intimità irriducibile all'introspezione e al discorso, proprio nel momento in cui in Europa irrompe una molteplicità di soggetti che si confessano in pubblico e per iscritto. Disgiungendo il pensare dal percepire<sup>20</sup>, quando risponde a chi gli cura il corpo “Yo estoy más cerca de mí que Vmds.” (p. 205) e a chi gli cura l'anima: “Yo me conozco, Señor eminentísimo, que estoy dentro de mí” (p. 198), Torres Villarroel si designa ma non si nomina. Non avendo mai trovato un territorio sociale e linguistico in cui riconoscersi ed essere riconosciuto, egli rimane presso la natura mortale della sua materia che non ha più nulla da far vedere né da mandare a dire.

<sup>18</sup> Mi riferisco ai temi heideggeriani trattati in J. Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972; *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967; *De la grammatologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1967.

<sup>19</sup> Cfr. il cap. VII di J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, suivi de sept essais sur Rousseau, Paris, Gallimard, 1971, pp. 216-239, e in particolare p. 219, dove si cita la frase, tratta dalla *Correspondance générale*, che dice testualmente: “Je veux que tout le monde lisé dans mon cœur”.

<sup>20</sup> Cfr. M. Foucault, *La pensée du dehors*, Paris, Editions Fata Morgana, 1986.

WIDO HEMPEL

DIEZ Y OTRA VEZ DIEZ AÑOS DE ESTUDIOS SOBRE  
EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVII REALIZADOS  
EN LOS PAISES DE HABLA ALEMANA

Un conocido hispanista norteamericano, al publicar a mediados de los años sesenta una Antología de la crítica calderoniana, escribió en su introducción la frase siguiente:

Es un hecho curioso que los franceses y los americanos, a juzgar por sus intereses eruditos y críticos, aprecian a Lope, mientras los alemanes y los ingleses prefieren a Calderón. Los intelectuales españoles, a pesar de manifestar cierta preferencia por Lope, en conjunto descuidan su teatro nacional a favor de la novela y de la poesía lírica.<sup>1</sup>

Evidentemente, es una observación de carácter muy genérico, y generalizaciones de este tipo son siempre muy arriesgadas. Así por ej. Wardropper se olvida por completo de la importante contribución de la hispanística italiana. Es evidente también que la frase de Wardropper se refiere a la situación de entonces y al desarrollo de la investigación durante las décadas anteriores. Por lo tanto, en la ocasión presente en la que he de hablar de los estudios alemanes durante los últimos diez años,<sup>2</sup> me quiero abstener de comentar la frase citada desde el punto de vista de si reflejaba exactamente la situación durante digamos el segundo tercio del siglo. Si la frase de Wardropper me ha llamado la atención, es porque me ha ayudado a formular la primera pregunta referente al hispanismo alemán actual: ¿Cuál es, dentro del panorama general de nues-

<sup>1</sup> Bruce Wardropper, *Critical Essays on the Theatre of Calderón* (New York 1965), p. VII.

<sup>2</sup> La primera mitad del presente escrito fue leída en un Coloquio sobre "los estudios hispánicos en Italia y en Alemania" que tuvo lugar en 1989 en la Villa Vigoni/Menaggio (y esta fecha forma el punto de referencia de las indicaciones temporales arriba señaladas). Ahora, para su publicación, el texto se ha completado con otras tantas páginas que se refieren a la labor de investigación en Alemania, posterior a tal fecha hasta el día de hoy.

tro hispanismo, la posición de los estudios dedicados al Siglo de Oro y, en especial, la de los estudios sobre su teatro?

Empiezo con unos pocos datos estadísticos. Una colaboradora mía ha averiguado las cifras completas de las tesis sobre temas de literatura hispánica – tesis doctorales y tesis para obtener la “libera docenza” – presentadas en las Universidades alemanas y austríacas durante los últimos veinte años (lo que corresponde más o menos al tiempo pasado después de la publicación de la mencionada Antología de Wardropper).<sup>3</sup> Doy por separado los datos para los años 1968 a 1977 y para los años 1978-1987. Los trabajos presentados durante la primera década son 102, mientras son 73 los de la segunda. Por lo tanto, se registra un cierto descenso y es cosa que sorprende ya que el número de estudiantes de español ha ido, al contrario, en aumento constante. Supongo que se explica por el hecho de que últimamente un número creciente de jóvenes termina sus estudios con el M.A. que ha alcanzado hoy cierta aceptación social renunciando a la prueba más larga y difícil que constituye el doctorado. Pero hay otro cambio numérico mucho más interesante para nosotros: De las 102 tesis presentadas durante la primera década, nada menos que 44 – o sea casi la mitad – van dedicadas a temas del Siglo de Oro; entre el total de 83 trabajos de la década 1978-87, sin embargo, se encuentran solamente 13 sobre la literatura de los siglos XVI y XVII – un bajón muy notable (acompañado, dicho sea de paso, por una simultánea subida de los estudios sobre temas hispanoamericanos). Por último, otra relación que nos interesa es la existente entre las tesis sobre teatro del Siglo de Oro y las que se refieren a los demás géneros literarios. Respecto a la década 1968-1977 se puede hablar casi de paridad: a 21 estudios sobre temas de literatura narrativa, poesía lírica etc. corresponde la cifra – ligeramente superior – de 23 para el teatro (12 de tema calderoniano, 11 en los que se estudia a otros dramaturgos). Durante la década siguiente este equilibrio desaparece por completo: del conjunto de los 13 trabajos sobre literatura del Siglo de Oro sólo 4 van dedicados al género dramático.

De estos datos estadísticos se pueden sacar tres conclusiones.

- 1° Durante los veinte años considerados se observa un creciente interés de los investigadores jóvenes hacia la literatura hispanoamericana a costa del interés por la literatura peninsular y especialmente las épocas medieval, renacentista y barroca. Mientras durante los años 1968-1977 la mitad de los trabajos realizados se ocupaba del Siglo de Oro, sólo la

<sup>3</sup> La fuente de la que se pueden sacar tales datos la constituyen las listas de las tesis de ambos tipos en Filología románica que, gracias a la esmerada labor de la profesora Margot Kruse, se publican cada año en *Romanistisches Jahrbuch* (y que van acompañadas por otras listas, asimismo muy interesantes, que anuncian, también por orden alfabético de universidades, las tesis en preparación).

quinta parte (22 del total de 102) correspondía a los estudios hispanoamericanos. Al cabo de la década siguiente se ha producido una inversión exacta de esta relación. Ahora, la mitad de los temas (36 de 73) son hispanoamericanos, los 13 trabajos sobre el Siglo de Oro constituyen apenas una quinta parte del total.

Los motivos de este cambio – la calidad y el prestigio alcanzados por la reciente producción literaria del continente americano, ciertos factores de carácter políticoideológico – son tan obvios que huelga insistir en ellos.

2° Dentro del ámbito de los estudios dedicados al Siglo de Oro y respecto a la preferencia dada a los varios géneros literarios se produce una inversión quizá menos radical, pero sin embargo bastante sensible: A la posición bastante privilegiada de la que gozaban los trabajos sobre teatro hasta finales de los años 70 (23 del total de 44), ha seguido una situación que casi recuerda un poco lo dicho en 1965 por Wardropper para caracterizar la orientación de la investigación en España (“...en conjunto descuidan su teatro nacional a favor de la novela y de la poesía lírica”). También aquí la explicación no me parece difícil. El teatro de Lope y de sus seguidores es considerado un género fundamentalmente “afirmativo”; la novela – sobre todo el género picaresco – y la poesía – piénsese en Quevedo y los demás poetas satíricos – llevan una carga crítica muy superior. Quien esté interesado principalmente en ver representados y acusados en las obras literarias los defectos del sistema político, social, económico de la época, encontrará pruebas y testimonios más inmediatos y palpables en los demás géneros que en el teatro, el cual, según Antonio Maravall, constituyó en su conjunto una gran empresa propagandística a favor del orden establecido.

3° Entre las tesis presentadas que se ocupan del teatro se perfila cierta preponderancia de temas calderonianos. Este es un punto al que volveremos en seguida con más detalle.

Al terminar estas conclusiones, es preciso añadir acto seguido y recalcar: los datos que acabamos de presentar no son sino un reflejo parcial de la situación global, puesto que las tesis doctorales y de libre docencia constituyen sólo una vertiente de la producción del hispanismo alemán. Teniendo en cuenta la totalidad de esta producción se recibe una impresión bastante distinta. Sigue habiendo una cantidad muy notable de trabajos dedicados a la literatura de los siglos áureos, y el teatro mantiene entre ellos una posición nada desdeñable. Esto viene a decir que existe por lo visto cierta diferencia de intereses en-

tre las promociones de investigadores más jóvenes, que son los autores de tesis doctorales – con su predilección por temas modernos –, y los hispanistas más “maduros” cuyos intereses abarcan con mayor equilibrio los distintos períodos históricos. En cuanto a los diferentes géneros literarios llama la atención que en uno de los últimos congresos de la Asociación de hispanistas alemanes, el de 1985 que estuvo dedicado exclusivamente al Siglo de Oro, de las diez intervenciones sobre temas literarios sólo dos versaban acerca de literatura dramática. Tal vez sea éste un caso más bien atípico, pero lo que sí y sin lugar a dudas continúa siendo válida para los años ochenta es la afirmación de Wardropper referente a la preponderancia, entre los trabajos alemanes sobre teatro, de los estudios calderonianos. Lo es más aún de lo que yo había imaginado. Parece que a ese respecto el hispanismo alemán persiga la tradición bisecular fundada por los hermanos Schlegel y los demás entusiastas de Calderón de la época romántica.

Tal preponderancia se patentiza en seguida en las que son indudablemente, desde el punto de vista de sus dimensiones materiales, las dos empresas mayores del hispanismo alemán de la última década – dos utilísimos instrumentos de trabajo, uno de carácter lexicográfico, el otro bibliográfico.

En primer lugar se trata de la *Concordancia aplicada a las obras de Calderón con auxilio de una computadora electrónica* cuya “Primera parte”, por Hans Flasche y Gerd Hofmann, contiene en 5 tomos enormes (1980-1985), la *Concordancia de los Autos Sacramentales*. Constituye un producto computacional monstruoso, pero de indudable utilidad para el estudio lingüístico, estilístico y temático-ideológico de los autos y que además debería prestar ayuda en la tarea de decidir acerca de la autoría de obras de atribución dudosa. Desde luego presenta las imperfecciones acostumbradas a tales obras de confección puramente mecánica: las distintas formas de un verbo no aparecen juntas, sobre todo en el caso de verbos con fuerte polimorfismo, y por otra parte no se distingue entre homónimos (por ej. entre la forma verbal y el sustantivo “amo” o, como observa graciosamente Kurt Baldinger en una breve reseña de la obra, entre el término zoológico “ave” y el latinismo homónimo como aparece en la fórmula “ave María”); pero estas pequeñas mermas no quitan que la *Concordancia* pueda prestar grandes servicios a los estudios calderonianos. Lo demuestra por ej. un artículo reciente de Manfred Tietz en el cual se estudia “La reacción de los personajes en los autos sacramentales” (1985) comprobando por medio de cómputos léxicos, como los permite establecer la dicha *Concordancia*, que la manera en la que los personajes expresan su reacción al presenciar la revelación de las verdades y misterios de la fe cristiana es más frecuentemente de carácter emotivo que de tipo reflexivo o racional.

El segundo gran instrumento de trabajo que hay que mencionar aquí es el *Manual bibliográfico calderoniano* de Kurt y Roswitha Reichenberger. Han



salido, en 1979 y 1981 respectivamente, el tomo primero y tercero de la obra, dos volúmenes en folio de más de 800 páginas cada uno. El primero registra todas las ediciones de todas las obras calderonianas desde su primera publicación hasta hoy, incluyendo también todas las traducciones; contiene además una lista de piezas desaparecidas y otra de obras supuestas. Se trata de un esfuerzo bibliográfico enorme y de un valor inapreciable para la investigación, cuyos méritos han sido realzados justamente por Maria Grazia Profeti en la *Rassegna Iberistica* (1981, pág. 55-56). No menos meritoria es la descripción bibliográfica de todas las sueltas que ofrece el tomo tercero, a la que acompañan además dos utilísimas cronologías de las comedias y de los autos sacramentales respectivamente. Completará la obra otro tomo – con el número II – que reunirá sistemáticamente toda la crítica calderoniana.

A propósito de empresas de grandes dimensiones merece ser mencionada todavía una tercera, pero es de otro tipo – una “empresa” en otro sentido o en el verdadero sentido de la palabra que también es debida a la iniciativa del matrimonio Reichenberger. En la ciudad de Kassel, donde residen, han fundado en 1982 una casa editorial, la Edition Reichenberger, la cual se dedica principalmente a publicaciones referentes al teatro del Siglo de Oro y que está alcanzando, en el campo del hispanismo, importancia semejante a la empresa británica “Támesis”. La actividad editorial abarca fundamentalmente tres series: una de ediciones críticas, la más conspicua hasta la fecha, otra de bibliografías y catálogos y una tercera de estudios, a las que en tiempos más recientes se han ido adjuntando otras, como por ej. *Problemata semiotica*, de orientación hispanística más general.

Pero volvamos a la preponderancia de Calderón en los estudios alemanes dedicados al teatro español añadiendo algunos datos característicos más. Echemos una ojeada a las publicaciones que reúnen ensayos de varios autores. Por lo que yo sepa no existe ninguna miscelánea de este tipo dedicada a Lope o a Tirso de Molina o a un determinado aspecto del teatro del Siglo de Oro en su conjunto, pero sí hay varias dedicadas a Calderón. Entre 1979 y 1988 han salido nada menos que diez publicaciones de este género. Casi todas recogen conferencias y ponencias dictadas en ocasión de coloquios científicos o festivales teatrales centrados en la representación de obras calderonianas atestiguando así al mismo tiempo la presencia del gran dramaturgo español en la cultura germánica en sentido más amplio. Estas misceláneas se pueden dividir en dos grupos. Al primero pertenecen – sigo el orden cronológico de publicación –: un número extraordinario, dirigido por S. Neumeister, de la benemérita revista *Iberoromania* (1981), sendos volúmenes publicados por las universidades de Erlangen (1982; dir. Titus Heydenreich) y de Bamberg (1983), las conferencias, recopiladas por Th. Berchem y S. Sudhof (1983), del congreso anual, de 1978, de la Sociedad Görres, y las Actas de un coloquio ce-

lebrado en 1987 cuya edición corre a cargo de Angel San Miguel (1988). Las dos últimas reuniones tuvieron lugar en Bamberg al igual que otra más entre las anteriormente mencionadas. La actividad especial en el campo de los estudios calderonianos desarrollada en esta ciudad de Franconia y su universidad va unida a un festival de teatro que desde 1973 tiene lugar cada año y con el que la ciudad intenta reanudar la gloriosa tradición de representaciones de obras de Calderón a principios del siglo XIX debida a la iniciativa del genial escritor y compositor romántico E.T.A. Hoffmann. Naturalmente el número notable de manifestaciones y publicaciones calderonianas durante la década 1979-88 es debido en parte al tercer centenario de la muerte de Calderón, mientras – conviene insistir en el contraste – otra fecha semejante, el 350 centenario de la muerte de Lope de Vega, pasó prácticamente inadvertida entre nosotros<sup>4</sup>.

Lo que llamo el grupo segundo de volúmenes misceláneos sobre Calderón está constituido por los Coloquios anglogermanos nacidos en 1969 gracias a la iniciativa conjunta de Alexander Parker y Hans Flasche y que desde aquella fecha prosiguen con regularidad, publicándose durante la década en cuestión las Actas del cuarto hasta el octavo de dichos coloquios. Huelga decir que debido al carácter bilateral de esta empresa – cual lo demuestra también el alternar de una ciudad inglesa con una alemana como lugar de reunión –, los estudios contenidos en estos tomos sólo parcialmente nos autorizan a incluirlos por así decirlo en el “haber” del hispanismo alemán. Es interesante, además, considerar de qué modo el iniciador de los coloquios por la parte inglesa, Alexander Parker, intenta, en las palabras de introducción al primer tomo de la serie (1970), definir el carácter distinto de los estudios calderonianos en ambos países. Dice Parker:

“...nuestros campos de investigación se deslindaban de manera complementaria. En los dos países se preparaban ediciones críticas, pero en Alemania exclusivamente de autos sacramentales y en Inglaterra casi exclusivamente de comedias; en Alemania se especializaban en los comentarios de los textos y en sus aspectos lingüísticos, mientras que en Inglaterra la orientación iba hacia la interpretación y crítica literaria y hacia el estudio de la escenificación”.

Estas afirmaciones del ilustre filólogo británico no carecían entonces de cierta validez, aunque en cuanto a la situación en Alemania correspondían sólo

<sup>4</sup> Hubo, eso sí, un acto de homenaje, pero fue de carácter artístico. Véase el catálogo de la Exposición aludida, publicado por Edition Reichenberger (Kassel, 1985): Biblioteca Nacional, *Lope de Vega y el teatro español del Siglo de Oro – Dibujos, grabados y ediciones ilustradas por Klaus y Theo Reichenberger*, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Madrid.

a la orientación de los trabajos de H. Flasche y algunos discípulos suyos <sup>5</sup>; de todos modos, la situación actual ofrece una fisonomía bastante distinta. El género del auto sacramental sí sigue siendo un campo muy estudiado por los calderonistas alemanes, pero sus intereses van orientados claramente hacia lo que Parker consideraba como dominio del hispanismo inglés o sea “la interpretación y crítica literaria”. Entre los enfoques críticos actuales merece destacarse el de la estética de la recepción, que respecto al género del auto sacramental plantea el arduo problema – estudiado por ej. en varios trabajos de M. Tietz – de si el público popular del siglo XVII era capaz de comprender los sutiles razonamientos teológicos y su refinada presentación metafórica en los versos del dramaturgo barroco. No cabe duda que, en cuanto a las comedias, la investigación alemana, opuestamente a lo dicho por Parker para los años sesenta, les está prestando igual o incluso mayor atención crítica que a los autos, centrándose sobre todo en los llamados dramas de honor. Y entre éstos hay uno al que, en el debate muy animado sobre la postura ideológica de Calderón, le ha tocado desempeñar un papel muy semejante a aquel que, hace algunas décadas, le tocó a la poesía “Les chats” de Baudelaire en una famosa discusión internacional sobre metodología de la interpretación de textos poéticos. Me refiero a *El médico de su honra* y a la cuestión polémica de si la postura de Calderón frente a la casuística de honor es crítica o conformista. – Otra característica – negativa – de la investigación alemana según Parker sería la ausencia de estudios sobre la “escenificación” de las obras calderonianas, y aquí también la situación actual nos autoriza a rectificar. Durante la última década ha sido publicado un cierto número de estudios dedicados a variados aspectos prácticos de la vida teatral del Siglo de Oro. En cuanto a los problemas de la representación teatral, las contribuciones más originales se deben a S. Neumeister cuya “Habilitationsschrift”, publicada en 1978, se empeñó con éxito en rehabilitar el género de la fiesta mitológica, comúnmente poco apreciada.

Y, para terminar esta muy sumaria caracterización de los estudios recientes sobre Calderón en Alemania, otro aspecto más que, por ser obvio hasta cierto punto, no deja de ser importante por el gran número y la calidad de los estudios en cuestión: la “fortuna” o recepción de Calderón en los países de habla alemana desde los comienzos hasta la época actual.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Para los estudios de Flasche véase la recopilación *Über Calderón – Studien aus den Jahren 1958-1980* (Wiesbaden, 1980). Véanse además, en el tomo II de su *Geschichte der spanischen Literatur* (Bern u. München, 1982), los capítulos dedicados a Calderón y los demás representantes de la literatura dramática del Siglo de Oro.

<sup>6</sup> Como excepción, cabe señalar también algún estudio sobre la recepción de Calderón fuera del ámbito germánico – como el de T. Heydenreich (1982) sobre la tragedia *Calderón* de P.P. Pasolini. Lo mismo vale, parcialmente, para la voluminosa monografía de M. Karnick, *Rollenspiel und*

Mucho más reducido resulta, como ya queda dicho, el interés del hispanismo alemán hacia los demás dramaturgos y hacia aspectos o problemas generales de la literatura dramática del Siglo de Oro. Como nos hemos referido hace un momento a los aspectos prácticos de la vida teatral como campo de investigación, empecemos por mencionar una monografía sobre la profesión y posición social del actor en la España del siglo XVII: Josef Oehrlein, *Der Schauspieler im spanischen Theater des Siglo de Oro (1600-1681). Untersuchung zu Berufsbild und Rolle in der Gesellschaft*, Frankfurt a.M., 1986. Aspectos característicos de la situación del actor español, a los que Oehrlein dedica especial atención, serían: su posición bastante más favorable en comparación con la de la misma profesión en Francia, gracias a su colaboración con la Iglesia en la representación de los autos; la relación entre actores y público, totalmente distinta de la de hoy día, pues entonces en muchas ocasiones, tanto en la fiesta del Corpus como en la fiesta palaciega, revestía el carácter de una comunidad ritual; el papel importante de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena fundada en 1630.<sup>7</sup>

En cuanto a artículos en revistas, contribuciones a homenajes o misceláneas de otra índole, cabe señalar, por un lado, algunos trabajos que, bajo un enfoque especial, estudian a varios dramaturgos, por ej. trabajos tematológicos – sobre el Rey David (M. Tietz 1989), la materia del ciclo carolingio (H. Siepmann 1988), adaptaciones de la *História trágico-marítima* (J. Pögl 1988), la figura del labrador hecho rey (W. Hempel 1986) – u otros entre tematológicos y “semiótico-estructurales” (A. de Toro). Por otro lado, se ha publicado un cierto número de estudios monográficos. Dos estudios lopescos muy sugestivos se deben a K. A. Blüher (1986) y T. Heydenreich (1984). Este último se ha ocupado además de un auto sacramental de Cubillo (1981) y de otro auto (1983) de autoría incierta (¿Lope? ¿Mira de Amescua?). Las comedias pastoriles de Lope han sido analizadas por K. Schoell (1987). *La Numancia* ha sido dos veces objeto de estudio por el cervantista suizo G. Güntert (1986). Sobre el tema de “armas y letras” en Tirso de Molina hay sendos trabajos de K.-W. Kreis (1978 y 1979). D. Briesemeister ha contribuido, con una ponencia sobre Rojas Zorrilla (1983), a un congreso celebrado en Toulouse sobre “Horror y tragedia en el teatro español”<sup>8</sup>.

*Welttheater – Untersuchungen an Dramen Calderóns, Schillers, Strindbergs, Becketts und Brechts*, München, 1980.

<sup>7</sup> Otra de las poquísimas publicaciones en forma de libro y sobre un aspecto general del teatro áureo sería el trabajo de Barbara Kinter, *Die Figur des Gracioso im spanischen Theater des 17. Jahrhunderts* (München, 1978).

<sup>8</sup> Añadimos, por lo que se refiere a Rojas, que de su tragedia *Del Rey abajo, ninguno* editada por Brigitte Wittmann, ha salido una segunda edición, profundamente renovada (Madrid, 1980).

Los datos bibliográficos de los artículos aludidos en este párrafo y en otros anteriores son fácilmente recuperables en el repertorio bibliográfico, debido a Ch. Strosetzki, que se publica, a partir

Y pasemos, de los trabajos de autores individuales, a dos notables iniciativas colectivas de la década 1979-1988. Parece increíble, pero hasta hace poquísimo tiempo la última historia del teatro español que se había publicado en los países de habla alemana databa de hacía casi cien años, era la *Geschichte des spanischen Nationaldramas* de A. Schaeffer (1890), cuyos dos tomos, por lo demás, ofrecen casi únicamente una sucesión interminable de simples resúmenes de la acción de comedias de los siglos áureos. Tal situación ha venido a remediar ahora el volumen *Das spanische Theater* (Darmstadt, 1985), en el cual un equipo de especialistas presenta, en 500 páginas, una visión completa, a la altura de los conocimientos y principios metodológicos actuales, de la historia del teatro en España – como reza el subtítulo: – “desde los orígenes hasta finales del siglo XIX”. K. Pörtl, quien dirige la obra, tiene el propósito de completarla con un segundo tomo dedicado al siglo XX. La composición del equipo de autores de la obra me da lugar a un breve paréntesis referente a la noción, aparentemente tan clara y sencilla, de hispanismos nacionales – hispanismo alemán o francés o inglés o italiano etc. – que constituye la base del presente Coloquio; pues resulta que de los nueve colaboradores del libro sólo tres son alemanes, mientras los seis restantes son hispanistas españoles, ingleses y norteamericanos. Otra faceta, más delicada, del mismo problema: lo que publican los numerosos colegas españoles que trabajan en universidades alemanas, austríacas o suizas, ¿a qué “hispanismo” pertenece? No quiero esforzarme a continuación a elaborar un sistema de criterios aptos a dilucidar estas cuestiones o suscitar entre los presentes un debate acerca de ellas (aunque tal debate podría ofrecer algún aspecto interesante), pues lo que en realidad cuenta es el hispanismo (en singular y sin adjetivos); quería solamente, con esta escéptica advertencia, recordarnos a todos durante un momento la fragilidad de la noción subyacente al amistoso cambio de ideas que nos reúne aquí.

Y termino, refiriéndome a otra iniciativa colectiva del hispanismo alemán – ya vuelvo dócilmente a emplear el adjetivo – durante los años 80. Pertenece a un tipo de libro muy corriente hoy día que, siendo una especie de sucedáneo al modelo tradicional de historia literaria, presenta una serie de interpretaciones, de varios especialistas y dispuestas por orden cronológico, de obras representativas de un determinado género literario de una literatura nacional. V. Roloff y H. Wentzlaff-Eggebert, quienes en 1986 habían publicado un tomo semejante sobre la novela española, dos años después le han hecho seguir otro *Das spanische Theater* que contiene los análisis de 31 obras dramáticas – por otros tantos críticos –, empezando con una égloga de Juan del

de 1988, cada tres años (*Bibliographie der Hispanistik in der Bundesrepublik Deutschland, Österreich und der deutschsprachigen Schweiz*, o en los volúmenes anuales de la *Romanische Bibliographie*).

Encina y terminando con *El arquitecto y el emperador de Asiria*. Hay que reconocer que los dos directores del tomo han sabido establecer proporciones equilibradas entre las distintas épocas. A los siglos de Oro pertenecen nueve obras – ocho obras individuales, más como novena el conjunto de los entremeses cervantinos (en un análisis muy sagaz de B. König). Los autores tratados, además de Cervantes, son Tirso (*El Burlador*), Lope (3 comedias) y Calderón (3 comedias más *El gran teatro del mundo*). El doble propósito que ha dirigido la obra entera – ofrecer interpretaciones nuevas de obras muy conocidas y hacer descubrir al lector obras que probablemente ignoraba – ha presidido también a la elección de las obras de Lope y Calderón. Así, al lado de interpretaciones de *Fuente Ovejuna* y de *La dama boba*, encontramos otra de una comedia de santos, *Lo fingido verdadero*. Esta dramatización de la vida, conversión y martirio de San Ginés, donde Lope, sirviéndose con virtuosismo del motivo del teatro en el teatro, logra una escenificación genial del “topos” barroco del ser y parecer, puede, según afirma I. Nolting-Hauff en su cuidadoso análisis, resistir la comparación con ciertas obras de tema semejante, universalmente conocidas, de Calderón. Nolting-Hauff da incluso cierta preferencia a la obra de Lope, añadiendo la observación general de que el “canon” hoy vigente de dramas del barroco español se ha formado en el siglo XIX y quizá necesitaría una revisión bajo la perspectiva de la estética moderna. Creo que, en efecto, cierta revisión de este tipo podría contribuir a enriquecer y estimular los estudios alemanes sobre la literatura dramática del siglo de Oro.

Hasta aquí, las páginas dedicadas a la década 1978-1987, que en su tiempo no llegaron a imprimirse y que ahora ven la luz gracias a la generosidad del Director de la *Rassegna iberistica* a quien quedo profundamente reconocido. Acepto, por supuesto, con gusto la sugerencia de Franco Meregalli de añadir unas páginas de “aggiornamento”, esbozando el desarrollo de los estudios realizados desde finales de los años ochenta hasta la actualidad.

Si el examen estadístico de las tesis de doctorado y de “libera docenza” (“Habilitation”) presentadas en los países de habla alemana nos llevó a la conclusión de que los años ochenta habían significado, en comparación con la década anterior, unos cambios de rumbo muy notables en la orientación del hispanismo alemán, los años que corren desde 1988/89 se presentan, en cambio, como un período en el que las tendencias nuevas antes observadas resultan ya estabilizadas. La paridad casi exacta entre trabajos sobre temas peninsulares, antes siempre muy superiores en número, e hispanoamericanos – una de las grandes novedades de la década anterior – se mantiene inalterada, y esta estabilidad de proporciones resulta tanto más significativa en cuanto a que el número global de tesis en literatura hispánica ha aumentado

enormemente.<sup>9</sup> Otra novedad de la década anterior, la cantidad modesta de trabajos sobre el Siglo de Oro en comparación con los de literatura peninsular moderna, también parece haberse estabilizado convirtiéndose en normalidad: a 13 títulos en la década anterior corresponden 14 entre 1988 a 1997, aunque, teniendo en cuenta el susodicho crecimiento del número de las tesis en general, esta igualdad de cifras equivale en realidad a cierta disminución ulterior del interés de los investigadores jóvenes hacia la literatura áurea.<sup>10</sup> Finalmente, por lo que se refiere a la relación que quizá más nos interese, la que existe entre los estudios sobre el teatro áureo y los dedicados a los demás géneros literarios, continúa prevaleciendo – lo que fue otra faceta novedosa del decenio anterior – el interés por estos últimos<sup>11</sup>; pero he aquí un aspecto de otra índole que me parece digno de ser puesto en relieve. Los cinco trabajos sobre teatro – cuatro tesis de “Habilitation” más una de doctorado – se caracterizan por un rasgo común. En todos el teatro áureo español está enfocado desde una perspectiva más amplia, con preferencia comparatística. Alfonso de Toro estudia paralelamente el género, considerado tan específicamente español, del drama de honor y la coetánea producción dramática italiana, a fin de demostrar que ésta última, desde los comienzos de la “tragedia regolare” con la *Sofonisba*, la *Orbecche*, la *Canace* etc., presenta un gran número de textos en los que el “mito” del honor, aun con matizaciones diferenciadoras, desempeña un papel semejante a la tradición hispánica, lo que autoriza a afirmar la existencia del género del “drama de honor” también en la literatura italiana<sup>12</sup>. Otro trabajo, de Franziska Sick, tiene, a juzgar por el título, un enfoque temático y metodológico bastante parecido (“Mentira, engaño y lo trágico – Estudios sobre el drama de honor español, Cornei-

<sup>9</sup> 126 durante los años 1988-1987 vs. sólo 73 en 1978-87, lo cual significa un crecimiento del 70 %. Difícil de explicar tal crecimiento. En un primer momento pensé que fuese debido a la Reunificación de Alemania – idea seguramente equivocada porque el número de tesis presentadas en las universidades de los “países federales nuevos” es – todavía – mínimo (al menos en literatura hispánica, en lingüística son unas pocas más). Otra explicación que se me ocurre: cierta mejoría – mediante la creación de los llamados “colegios para postgraduados” – de las condiciones financieras para los jóvenes que deseen dedicarse a preparar una tesis de doctorado. Pero me parece poco probable que un aumento numérico tan grande de las tesis pueda ser debido tan sólo a esta nueva forma de investigación universitaria que constituyen dichos “colegios”.

<sup>10</sup> Los 13 títulos de la década 1978 a 1987 corresponden a un total de 37 trabajos sobre literatura peninsular, los 14 de la década sucesiva a un total de 65, quiere decir: constituyen un tercio en los años ochenta, pero hoy día sólo una quinta parte.

<sup>11</sup> 1978-1987: 4 tesis sobre teatro, 9 sobre otros géneros;

1988-1997: 5 sobre teatro, 9 sobre otros géneros (la coincidencia casi perfecta de estas cifras puede parecer incluso sospechosa, pero no hay por debajo ninguna manipulación ni escamoteo).

<sup>12</sup> *Von den Ähnlichkeiten und Differenzen – Ebre und Drama des 16. und 17. Jahrhunderts in Italien und Spanien* (Frankfurt am Main, 1993).

lle y Racine”)<sup>13</sup>, y el día que se publique será interesante comparar sus resultados y el método seguido con los del libro de A. de Toro<sup>14</sup>. Más allá de una perspectiva comparatística bilateral se lanza Chris Rauseo en una monografía cuya base textual la constituyen obras de los dramaturgos barrocos alemanes Gryphius y Lohenstein, de Corneille, Racine, Quinault y Molière, de Shakespeare, sendas comedias de Lope y cuatro textos calderonianos. El objetivo de la autora es analizar las formas y modalidades funcionales de la alegoría, que considera una característica fundamental del teatro europeo del siglo XVII. Lo que más sorprende en el libro (redactado, por cierto, en francés)<sup>15</sup>, es la idea de que participen en este discurso alegórico del barroco internacional hasta los representantes más puros del clasicismo “louisquatorzième”. Pero comprobar ésto parece ser precisamente el centro de interés y la mayor ambición de la autora. Falta mencionar aún otros dos trabajos académicos presentados en los años noventa, los cuales rebasan en otro sentido las lindes de la comedia del siglo de oro: una “Habilitationsschrift” austríaca que describe la múltiple actividad cultural – como librero, editor, autor – de Juan Timoneda (el análisis de su producción dramática, religiosa y profana, ocupa, sin embargo, la mayor parte del libro), y una tesis doctoral sobre el rufián como personaje cómico desde, digamos, el Centurio de la *Celestina* hasta las jácaras de Quevedo, pasando por las encarnaciones dramáticas del tipo en Lope de Rueda, Cervantes, Lope de Vega etc.<sup>16</sup>

Un estudio dedicado por entero al teatro español es la importante monografía de Joachim Küpper *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón* (1990). Como señala el título, la orientación conceptual y metodológica del libro se basa en el “análisis del discurso” de Foucault, intentando adaptarlo al campo de la creación literaria, y el término de “Renovatio” – que se suele aso-

<sup>13</sup> *Lüge, Betrug und Tragik – Untersuchungen zum spanischen Ehdrdrama, zu Corneille und Racine*, “Habilitationsschrift” presentada en la Universidad de Stuttgart en 1998.

<sup>14</sup> Y como para formar una especie de trilogía, cabe mencionar todavía otro estudio que no figura en el repertorio de las tesis en Filología románica por mí consultado, puesto que no ha sido presentado para un doctorado en esta especialidad, sino como tesis en Filología inglesa: es un estudio que intenta establecer una tipología comparativa de la “revenge tragedy” isabelina y la comedia áurea, analizando obras españolas como *El castigo sin venganza*, *El Duque de Viseo* y *Reinar después de morir*. Sabine Ulrike Bückmann-de Villegas López, *Erfahrungen der Rache im englischen und spanischen Drama der Blütezeit* (Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris, 1993).

<sup>15</sup> *Moeurs et Maximes – Personnification, représentation et moralisation théâtrales, du “Gran teatro del mundo” au “Malade imaginaire”*, Heidelberg 1998.

<sup>16</sup> Johann Pögl, “De poesía comarcano” – *Joan Timoneda, Bestsellerautor im Spanien des 16. Jahrhunderts*, Bonn, 1996. Huelga decir que, en rigor, esta monografía sobre un autor del siglo XVI rebaja los límites cronológicos de la presente reseña.

Arno Gimber, *Der Zubälter als komische Figur in der Literatur der spanischen Renaissance und des beginnenden Barockzeitalters*, Genève 1995.



ciar más bien al mundo de la historia política, verbigracia las palabras grabadas en el sello de Carlomagno (“Renovatio Romani Imperii”) – alude aquí a lo que el autor considera el carácter y empeño fundamentales del teatro barroco español: el retorno a una concepción del mundo unitaria y homogénea, convirtiendo la herencia ideológica de las épocas renacentista y manierista, dispersa, incoherente y dominada por la sólo contingencia, en una cosmovisión estable y armoniosa, anclada firmemente en la transcendencia, y que “renueva” la concepción de la alta edad media de un mundo regido por la omnipresencia de la voluntad divina. Esta interpretación, que en algo se asemeja a una versión modernizada, más sofisticada, de la idea del barroco como literatura de la Contrarreforma, resulta bastante plausible cuando se trata de los géneros del teatro religioso, sobre todo del auto sacramental, pero Küpper está convencido de poder comprobar que su tesis vale en la misma medida para el teatro profano, y aquí, en los análisis de dramas como *El castigo sin venganza* o *El médico de su honra*, análisis conducidos indudablemente con gran sutileza y rigor metodológico, su argumentación puede llegar a contrastarse de forma ostensible y a veces polémica con las opiniones críticas habituales.

Las nociones de “Barroco” y “Manierismo”, que revisten tanta importancia en la estructura conceptual de la obra de Küpper, aparecen también en otro libro, escrito, por así decirlo, “al alimón” entre Kurt Reichenberger y un hispanista de la Universidad de Deusto, Juventino Caminero: *Calderón dramaturgo* (1991) – escrito o, mejor dicho, redactado o compuesto en común, porque la mayoría de los capítulos del libro reproducen artículos anteriores, oportunamente revisados y puestos al día, sobre variados aspectos de la obra calderoniana.<sup>17</sup> Es en el capítulo primero, debido a Reichenberger, donde se utiliza la aludida pareja de nociones, pero con fines muy distintos a los perseguidos por Küpper. Para Reichenberger, las obras juveniles de Calderón ostentan, en cuanto a estilo y técnica dramática, rasgos típicos del “Manierismo”, mientras las obras de la vejez reúnen todas las características del arte barroco.

En 1989, y en colaboración con su esposa, Kurt Reichenberger ha publicado un instrumento bibliográfico utilísimo: *El teatro español en los Siglos de Oro* es un inventario completo de todos los repertorios bibliográficos que pueden ser útiles al investigador del teatro áureo, incluyendo también materiales suplementarios, como por ej. catálogos (impresos) de bibliotecas de todo el mundo ricas en ediciones antiguas de comedias. La obra que alcanza en total nada menos que un millar y medio de títulos, tiene además el gran mérito de ser una “bibliographie raisonnée”, o sea la mayoría de los títulos está acompa-

<sup>17</sup> En tales condiciones era quizá inevitable que el libro, en su conjunto, no formase una verdadera unidad, por lo que su título, que hace esperar al lector un tratamiento sistemático del arte dramático calderoniano, promete algo más de lo que el cuerpo del libro es capaz de mantener.

ñada por una descripción – muy escueta las más de las veces, pero que puede abarcar hasta media página – de su carácter y contenido. Estos comentarios están redactados en lengua alemana; en la Introducción, que, como el título de la obra, se presenta también en versión española, se anuncia que está proyectada una edición con los comentarios traducidos al castellano, pero no me consta que tal proyecto ya haya sido realizado.

En cuanto al “opus magnum” bibliográfico del matrimonio Reichenberger, el último de los tres volúmenes en folio de su *Manual bibliográfico calderoniano*, que ha de reunir la bibliografía completa de los estudios sobre el poeta, y que los calderonistas están esperando impacientemente desde hace muchos años, sigue de momento sin publicarse, pero, según me dice Kurt Reichenberger mismo en su carta del 8 de mayo de 1999, “los trabajos preparatorios están en vísperas de concluirse, de modo que el volumen saldrá a tiempo para el Centenario”.

En fin, la Casa editorial Reichenberger – otra faceta de las incansables actividades hispanísticas de Kurt y Roswitha – persigue con gran eficacia su labor en pro de la literatura y sobre todo del teatro del Siglo de Oro. Si la serie más abundante de la Casa, la de “ediciones críticas”, a ocho años de su fundación (en 1982) había alcanzado ya los veinte tomos, a finales de los años noventa habrá superado el centenar.<sup>18</sup> Merece ser destacado que, con una sola excepción (y en este caso se trata, además, de la edición de una obra de Gil Vicente en lengua portuguesa), ninguno de los hispanistas editores de las comedias es alemán, lo que señala un déficit indudable de nuestro hispanismo actual.<sup>19</sup> La mayoría abrumadora de los hispanistas que colaboran en la serie son filólogos norteamericanos y, en segundo lugar, españoles.

Por lo frecuentemente que se ha citado, en lo que precede, el nombre de Calderón, ya habrá adivinado el lector que aun en la década final del siglo XX el hispanismo alemán sigue manteniendo una conocida tradición: la obra calderoniana es lo que más se estudia aquí.<sup>20</sup> Hasta en libros que incluyen en sus análisis también textos de otros autores, verbigracia textos de Lope, como en

<sup>18</sup> En pocos casos, apenas media docena, los textos editados pertenecen a otros géneros distintos al dramático.

<sup>19</sup> Salvo error, durante los años noventa se ha publicado una sola edición de una comedia española del siglo XVII, en una colección de divulgación de alto nivel (“Reclams Universal-Bibliothek”): una edición bilingüe de *Fuente Ovejuna*, cuyo mérito está en la nueva traducción hecha por Hartmut Stenzel, la anotación y sobre todo el epílogo debido al mismo Stenzel, que contiene un resumen excelente de la historia de la recepción de *Fuente Ovejuna* desde su primera fase, interesantísima, en la Rusia zarista a partir de los años inmediatamente anteriores al asesinato de Alejandro II.

<sup>20</sup> ¿Será que el genio especulativo de Calderón ejerce, sobre la nación de Kant y Hegel, una atracción especial?

las monografías de Rauseo y de Küpper, las obras de Calderón estudiadas suelen ser bastante superiores en número. En los años noventa han sido sacadas a luz, en 1991, 94 y 98 respectivamente, las Actas de los *Coloquios Anglogermanos* calderonianos *Noveno*, *Décimo* y *Undécimo*. El volumen décimo ha sido preparado para la impresión, como todos los anteriores, por Hans Flasche, quien ya no ha vivido el momento de su publicación, pues este fundador alemán de los Coloquios falleció en 1994 a los ochenta y tres años de edad. Pero parece que la institución de los Coloquios, iniciada hace treinta años por él y por Alexander A. Parker, va a sobrevivir; ya han salido las Actas del Coloquio celebrado en St. Andrews, Escocia, en julio de 1996, Actas que abre una semblanza de Hans Flasche debida a su editor Manfred Tietz, así que es de esperar que continuará existiendo este importante foro para el cambio de ideas entre los representantes del calderonismo internacional. Y digo a propósito “internacional”, porque lo que constató ya en 1990 John Varey al terminar el *Noveno Coloquio* con unas palabras dedicadas a evocar el recuerdo de Alexander Parker – “este congreso, aunque todavía se llama anglogermano, es ahora internacional” – , vale aún más para los dos Coloquios sucesivos.

Quiero destacar al menos uno de los campos de investigación donde el calderonismo germanófono ha dado últimamente resultados numerosos e interesantes: la recepción de Calderón especialmente en los países de habla alemana. “Qué le pasó a Don Pedro Calderón...” reza el título, bien es verdad excesivamente llamativo, de un libro de Bärbel Fritz, donde se analizan detalladamente, para cada una de tres obras calderonianas (*El Alcázar de Zalamea*, *La dama duende*, *El príncipe constante*), tres adaptaciones teatrales alemanas, realizadas entre 1820 y 1981.<sup>21</sup> Como sugiere la autora – y esto me parece una idea interesante – estas adaptaciones y sus rasgos distintivos podrían ayudar también para sacar a luz nuevos elementos de la riqueza de significados de las obras originales. – Hay estudios sobre traducciones de distintos autos sacramentales de Chr. Rodiek (1992), D. Briesemeister (1994) y H. Flasche (1994). H. Wentzlaff-Eggebert (1989) traza la historia de las ediciones de Calderón en castellano publicadas en Alemania durante el primer tercio del siglo XIX. H. Hinterhäuser (1991) y E. Geisler (1994) se ocupan de la huella de Calderón en la literatura austriaca. S. Neumeister (1990) compara el motivo del “cálculo amoroso” en *La gran Cenobia* y la *Cleopatra*, bastante más tardía, del dramaturgo barroco Lohenstein, pero insiste en que en este caso no le interesa la cuestión de una posible influencia calderoniana, sino que se trata de una “convergencia” más honda por ser comunes a ambos autores las fundamentales estructuras mentales de

<sup>21</sup> *Was geschah mit Don Pedro Calderón... Fallstudien zu deutschsprachigen Theaterbearbeitungen dreier Comedias*, Tübingen, 1994.

su época. – Tampoco faltan trabajos sobre la recepción de la obra calderoniana fuera del área de habla alemana: dos de Chr. Strosetzki referentes a la Francia del clasicismo y romanticismo (1994), otro, de K. Schoell, sobre “Le personnage du *gracioso* et ses successeurs français” (1991), y S. Neumeister (1994) analiza la presencia de *La vida es sueño* en el *Calderón* de Pasolini.

Última observación referente a la preponderancia de Calderón en nuestro hispanismo: Desde mediados de los años noventa se han reanudado los esfuerzos para llevar a cabo la magna empresa de una concordancia de las obras completas. Manfred Tietz, con dos especialistas en lingüística computacional, Guido Mensching y Jürgen Rolshoven, ha asumido esta tarea heroica. A diferencia de la Concordancia de los autos sacramentales (1980-85 en 5 vols.), la cual se realizó con un sistema de tarjetas perforadas que, según Tietz, “hoy en día se calificaría de prehistórico” (¡tan vertiginosos han sido, en el breve lapso de diez a quince años, los progresos técnicos en este campo!), para la preparación del material lingüístico se utiliza ahora un escáner y a continuación la corrección automática, seguida a su vez por una revisión a mano. Para la presentación del material se echará mano de una variante del método “Key-Word-in-Context” y, en vez de la impresión sobre papel (¡que ascendería a unas 22 000 páginas!), está previsto un soporte magnético (por ej. CD-ROM).<sup>22</sup>

Y pasemos a los estudios dedicados a otros dramaturgos o a aspectos del teatro áureo en general. En primer lugar, puede mencionarse un volumen misceláneo que recoge las comunicaciones de un coloquio internacional organizado en 1997 por Christoph Strosetzki: *Teatro español del Siglo de Oro – Teoría y práctica*, Frankfurt a.M. 1998. Una docena, o sea algo más que la mitad de los artículos, son debidos a hispanistas alemanes. El editor del volumen, Strosetzki, destaca un aspecto interesante del debate sobre la “licitud” del teatro, la cual forma también el objetivo de otro artículo, de G. Poppenberg. J. Oehrlein describe las “compañías de título”, basándose en su libro de 1986, que ahora existe también en traducción al castellano (*El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, 1993). C. Bauer-Funke, con ejemplos sacados de Tirso, Lope y Calderón, esboza una tipología de las funciones simbólicas de la comida en la comedia. Entre los artículos de carácter monográfico, o sea en los que se trata de un solo autor (u obra), cabe mencionar el análisis de J. Gómez-Montero sobre la “repetición motivica” entre entremés y novela ejemplar en *El viejo celoso* y *El celoso extremeño*, una contribución sobre una posible referencia a la actualidad política en *El caballero de Olmedo* (M. Engelbert), dos trabajos dedicados a Calderón (H. Felten/K. Schildknecht y S. Neumeister). No podía faltar

<sup>22</sup> Para más detalles, véanse las cuatro ponencias reproducidas al final del *Undécimo Coloquio Anglogermano* (págs. 281-322).

una intervención en el debate acerca de la interpretación del “drama de honor” – tema ya aludido antes en estas páginas más: esta intervención, de B. Teuber, que relaciona los desenlaces sangrientos de *El castigo sin venganza* y *El médico de su honra* con la teoría de la “violencia fundadora” y el sacrificio ritual, propuesta por el sociólogo René Girard en *La violence et le sacré* (1972), se me antoja, por insólita y quizá hasta chocante que sea, una de las más sugestivas aportaciones recientes al tema. En este sentido la equipararía con un estudio, limitado a Calderón, del hispanista suizo G. Güntert en el homenaje a D. Briesemeister (1994). En las comedias de temática americana aparecen con bastante frecuencia figuras alegóricas; Ingrid Simson, en un estudio muy bien documentado, indaga la función de estas alegorías, incluyendo en sus pesquisas, además de obras de Lope, Tirso y Calderón, textos de dramaturgos de segundo orden como Vélez de Guevara, Gaspar de Avila, Andrés de Claramonte y Antonio Enríquez Gómez.<sup>23</sup>

El número de estudios dedicados a comedias sobre el descubrimiento y la conquista de América constituye un rasgo llamativo del hispanismo de los años noventa, rasgo – ¿quién lo duda? – debido al quinto centenario. Como era de esperar, destaca otra vez con mucho Calderón y su *Aurora de Copacabana*. El primero de los trabajos sobre esta obra es el de H. Laitenberger (1994),<sup>24</sup> seguido de los de J. Küpper (1997), cuya interpretación se refiere también a la tragedia “peruana” *Alzire* de Voltaire, y de G. Beutler (1998), quien, debido a sus estupendos conocimientos de americanista, propone cantidad de enmiendas y notas suplementarias a la edición de la obra preparada por Ezra S. Engling. H.-J. Lope, en cambio, ha publicado en 1992 un valioso ensayo sobre *El Nuevo Mundo* de Lope de Vega.

Este ensayo, más unas páginas más (1997) sobre la concepción de la historia en otra comedia, casi olvidada, de Lope de Vega (*El hombre por su palabra*), constituyen, si no me equivoco, los únicos artículos monográficos sobre el Fénix publicados en el decenio presente. Sin embargo, queda por mencionar aún un libro que trata principalmente de Lope, intentando incluso ensalzar, a propósito de un texto concreto, su arte dramático – imirabile dictu! – por encima del de Calderón: es la tesis doctoral de Helga Niemeyer sobre *El alcalde de Zalamea*, atribuido a Lope, y la comedia homónima de Calderón, cuyos objetivos principales son, primero, el probar definitivamente la autoría de Lope, y segundo, hacer una apología apasionada de su comedia – apasiona-

<sup>23</sup> Sobre Enríquez Gómez, alias Fernando de Zárate, y su vida azarosa de converso véase el libro de Carsten Wilke, *Jüdisch-christliches Doppelleben im Barock. Zur Biographie des Kaufmanns und Dichters Antonio Enríquez Gómez*, Frankfurt am Main 1994.

<sup>24</sup> Laitenberger es además autor de dos destacados estudios sobre el amor cortés en Torres Naharro (1990), y Gil Vicente “dramaturgo navideño” (1991).

da y, como tal, a veces injusta en su enjuiciamiento de la obra calderoniana. Una relación intertextual muy instructiva dilucida Angel San Miguel (1991) comparando el “mito de Numancia” en Cervantes y Alfonso Sastre. Otra de tipo distinto – pues no es inter-”textual” – intenta establecer S. Neumeister (1994): comparando detalladamente las técnicas dramática y pictórica en *El primer Conde de Orgaz*, comedia de Vélez de Guevara, y el famoso lienzo del Greco, parece querer renovar, en forma modernizada, el método que a su tiempo, con expresión acertada y hermosa del gran germanista Oskar Walzel, se denominaba “iluminación recíproca de las artes”. Pueden citarse estudios tirsianos de M.-P. Yáñez (1992) y K. Reichenberger (1995), sobre *La Peña de Francia* y *La venganza de Tamar* respectivamente. En un artículo, que está en imprenta, sobre una obra de Mira de Amescua intento analizar el paso de una leyenda del ciclo carolingio desde el sistema de géneros narrativos medievales y después post-medievales (o pre-modernos) al género dramático de la comedia del barroco español. Un buen ensayo definitorio sobre el género de la loa (“sacramental” y “palaciega”) da Kurt Spang en su contribución a una edición – dirigida por él, I. Arellano y M. C. Pinillos – de las loas completas de Bances Candamo (1994). Estudios sobre la recepción del teatro áureo son el de D. Briesemeister (1992) referente al Brasil colonial, el de Angel San Miguel (1990), que ofrece un resumen de la presencia de Lope y de Calderón en la Alemania de los siglos XVII y XVIII<sup>25</sup>, y dos trabajos más, de M. Tietz (1992) y de Anja Bühling (1999), en los que se discuten los problemas que supone la escenificación de piezas del XVII en el mundo de hoy.

Difícil descubrir en lo expuesto – que constituye como un mosaico de muchas piezas, pequeñas y desiguales – unas líneas generales o un dibujo unitario. Un rasgo del hispanismo italiano – rasgo envidiable – me parece su sólida fundamentación en la gran tradición nacional de la crítica textual, la “ecdótica” como les gusta llamarla a los italianos; en el hispanismo francés se admira la certera mano con la que sus representantes saben poner en relación, sin ser víctimas, de prejuicios ideológicos, los fenómenos literarios estudiados y los hechos de la historia política, económica y social. ¿Y el hispanismo nuestro? No veo predominar, entre nosotros, ningún método de aproximación al teatro del Siglo de Oro. Se observa, en cambio, el pluralismo metodológico que caracteriza la situación actual. (Nada comparable, pues, a los años setenta en los que, detrás del impulso de los acontecimientos de 1968, tuvimos una polarización en dos frentes, el de los “progresistas” – lo que equivalía a una orientación me-

<sup>25</sup> A la presencia del “Fénix” y de Calderón en tierras alemanas van dedicados también diversos párrafos en mi contribución a la *Storia della civiltà letteraria spagnola* dirigida por Franco Morelli (1990).

todológica más o menos marxista, de sincera convicción en algunos, en otros puramente oportunista -y el de los investigadores “burgueses” o tradicionalistas; pero incluso entonces esta oposición probablemente se perfilaba más clara en la enseñanza y administración universitarias que en lo que se publicaba.) Lo que sí es un rasgo indudable de nuestro hispanismo es la predilección – predilección de siempre – por uno de los grandes dramaturgos áureos: Calderón. En cuanto a otros posibles rasgos típicos, pasa a lo mejor lo que suele suceder a menudo: que, mejor que nosotros mismos, sean capaces de descubrirlos unas miradas “desde fuera”, las de nuestros colegas italianos y franceses y anglosajones...

## NOTE

CLARA CAMPLANI

### IPPOLITO NIEVO E IL SUDAMERICA

Una sia pur piccola tessera del mosaico che contribuisce a delineare, attraverso le opere letterarie di scrittori italiani, l'immagine dell'America Latina formatasi nel nostro Paese è costituita da quelle pagine delle *Confessioni di un italiano* in cui Ippolito Nievo, nella seconda parte dell'opera, sposta il quadro della vicenda, dilatandosi per l'appunto fin nel Brasile e in Argentina.

Le pagine testimoniano una consapevolezza non di maniera dell'emigrazione politica italiana dopo la guerra del 1848-49, anche se nella breve e densa vita dello scrittore-garibaldino, svoltasi nell'arco dei trent'anni che vanno dal 1831 al 1861, tra le varie e avventurose esperienze non vi fu quella di un viaggio in America.

È tuttavia nella partecipazione personale all'esperienza risorgimentale che va ricondotta l'attenzione del giovane per il Nuovo Mondo, più che alla sua sensibilità per il mondo contadino, descritto minutamente nelle *Novelle campagnole* e tenuto presente anche nel saggio, incompiuto, *Frammento sulla rivoluzione nazionale*, in cui il problema della formazione della nazione unita italiana è collegato con la soluzione della questione agraria e l'educazione delle masse contadine, sì da rendere possibile il loro contributo cosciente al processo storico in atto. Non è ancora iniziato, infatti, il grande esodo di massa d'Italiani verso l'America, di cui in molti libri di storia argentina si parla come di "alluvione immigratoria"<sup>1</sup>. Sarà solo dopo la formazione del Regno unitario che il mondo contadino, in particolare quello della regione cara allo scrittore, il Friuli, lasciato estraneo al processo di mutamenti sociali in atto, opterà per una "biblica" fuga dalla penisola. Nella prima metà del secolo si tratta invece, ancora, di un'emigrazione di *élite*, d'uomini colti, per lo più compromessi politicamente durante le Guerre d'Indipendenza, affratellati dalla comune ideologia liberale e mazziniana che si riconosce simbolicamente nella figura di Garibaldi.

D'esilio politico, per l'appunto, si tratta nel caso di Giulio Altoviti, il figlio del protagonista delle *Confessioni di un italiano*, che, riscattando una prima giovinezza neghittosa e indifferente ai valori civili, s'impegna con passione nei moti del '48, prima sul Tonale, quindi, l'anno successivo, in difesa della Repubblica romana. È "il Generale" stesso che gli fornisce "alcune lettere per l'America", inserendo immediatamente il personaggio all'interno di quel filone storico di emigrazione cui si accennava sopra.

Il tema dell'America, introdotto nell'ultimo capitolo grazie all'espedito del diario

<sup>1</sup> Ludovico Incisa di Camerana, *L'Argentina, gli Italiani, l'Italia*, Roma, ISPI, SPAI - Servizi Promozione Attività Internazionale, 1998.



del fuggiasco pervenuto dopo mille traversie in mano del padre, si presenta speculare e opposto rispetto al microcosmo con cui si apriva il romanzo, centrato sulla cucina di Fratta, centro vitale della famiglia, resa favolosa dai ricordi infantili del narratore ormai ottuagenario. L'allargamento progressivo dello scenario nel corso del romanzo va di pari passo con il mutamento del registro narrativo, che da lirico-evocativo si fa sempre più descrittivo e centrato sulla ricostruzione storica. A mano a mano che la focalizzazione si sposta via via da Portogruaro, a Venezia, all'Italia intera, alla Grecia, per giungere infine all'America, nel capitolo finale, si sostituisce all'evocazione dei moti infantili, ritratti con grande precisione e sensibilità, la preminenza della ricostruzione del quadro storico.

La partenza dal porto di Genova, che inevitabilmente richiama nel protagonista l'impresa di Colombo, è accompagnata non da aspettative e speranze, ma da rassegnazione: "Colombo vi cercava un nuovo mondo: io non domanderò altro che pazienza"<sup>2</sup>. Solo rimane la coscienza di dover rappresentare onorevolmente la patria in una terra lontana. Patria e compatrioti occupano il posto della famiglia e degli affetti dell'infanzia e, all'onda dell'evocazione dominante la prima parte del romanzo, si sostituisce qui la cronaca delle peregrinazioni di Giulio oltre l'Atlantico, prima a New York, poi in Brasile, infine in Argentina, quasi a ripercorrere l'odissea di Garibaldi, paradigma degli esuli del momento storico considerato.

Il Nievo introduce, a questo punto della narrazione, uno stacco foriero di implicazioni: l'esule forzato che lascia la patria costretto dal perseguimento dei propri ideali civili, inizialmente sconcertato e nauseato, afflitto dal sentimento della perdita degli affetti familiari, a poco a poco comincia a provare interesse per la nuova situazione. "Credeva che il viaggio mi annoiasse, ma comincio appunto ora a pigliarci gusto"<sup>3</sup> La nota introduce un mutamento della disposizione d'animo, volto non solo a vedere il futuro da un punto di vista positivo, ma anche disponibile a scegliere le situazioni meglio confacenti ai propri gusti e ad operare selezioni sulla meta del viaggio. Inavvertitamente, l'esule politico si va trasformando anche soggettivamente in "immigrato"; alle meditazioni sulla patria e l'onore si succedono riflessioni sulla prossima sistemazione: "Sono ben fornito di danaro [...]; ma né l'ozio né la monotonia della mercatura sono fatte per me; e le commendatizie che porto per gli Stati Uniti sono tutte per negozianti. Nell'America Meridionale è una cosa diversa [...]"<sup>4</sup>.

L'America Latina, infatti, come è confermato dagli storici dell'emigrazione, fu a lungo meta preferita dagli Italiani, rispetto al vicino del Nord, per motivi linguistici e culturali. Nell'immaginario italiano, come in quello di Altoviti, giocava una buona parte anche l'aspettativa di una natura tropicale "verGINE e generosa"<sup>5</sup>, che solleticava lo spirito di avventura di chi aveva lasciato l'Italia nei panni dell'eroe. A New York, invece, Giulio si aspetta di vedere "un mercato d'Europei bastardi, e casse di zucchero e balle di cotone e numeri e numeri e numeri!"<sup>6</sup> Uno degli aspetti negativi degli Stati Uniti per il nuovo arrivato, per quanto si ricava dalle pagine del romanzo, sembra essere la mancanza di esotismo. Elemento che invece il protagonista nievano delle pagine americane rintraccia in Brasile, da lui definito insieme "Stato nuovo ed ordinato"<sup>7</sup>. La pagina del diario

<sup>2</sup> Ippolito Nievo, *Confessioni di un Italiano*, Milano, Garzanti, 1996, (1 ed. 1973), p. 893.

<sup>3</sup> *Ibi*, p. 895.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

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

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibi*, p. 897.

scritta a Rio de Janeiro esprime la soddisfazione di essere finalmente in America. “Si fuita ancora l’Europa qua e là, ma l’Europa meridionale di Lisbona, non la nordica di Londra.”<sup>8</sup> Le successive vicende del fuoriuscito riconfermano il canone dell’emigrazione politica, elitaria, per cui capita ad Altoviti di incontrare, in buona posizione economica, un amico del padre, suo compagno nelle rivoluzioni di Napoli del Novantanove e del Ventuno, che non ha alcuna difficoltà ad ottenergli un grado di ufficiale nella fanteria di confine, nonché ad appoggiare il suo compagno di viaggio nell’aspirazione ad un posto quale soprintendente delle miniere.

Lo stacco cui si accennava poc’anzi si fa più profondo quando vediamo il giovane, animato or ora dal nobile ideale della democrazia, contro il potere per nascita che limita la libertà dell’individuo, accettare senza troppi traumi la realtà della schiavitù e la necessità della lotta contro gli indigeni. L’amico umbro si arricchirà nelle miniere di diamanti, mentre l’ex-garibaldino si appresta a difendere gli insediamenti dei coloni contro gli attacchi di Indiani e ribelli.

È vero che il protagonista, riguardo agli schiavi nelle piantagioni da zucchero, afferma di non aver il coraggio di parlare, e tuttavia, nei confronti delle schiave nelle case, afferma che “codeste signore schiave hanno bel tempo e se qui stessero tutti i danni della servitù, sarebbe da sottoscrivere subito”<sup>9</sup>. I diritti naturali dell’individuo hanno una cittadinanza relativa alla latitudine, evidentemente, né l’autore del romanzo manca di rendersene conto, se fa affermare al suo protagonista: “Qui Voltaire ha ancora torto”<sup>10</sup>. Tuttavia i sonni del protagonista non ne sono turbati, e l’incanto americano sembra non avere macchie: possibilità di arricchirsi nel caso lo desiderasse, nelle miniere di diamanti, come sta facendo l’amico Ciampoli di Spoleto, padre di un ragazzo e di una ragazza e giunto con Giulio sulla stessa nave da Genova; opportunità di favorire del buon nome goduto in Brasile dagli Italiani “dove il Generale Garibaldi ha lasciato gran desiderio di sé, e se ne diceva che ne sperassero il ritorno”<sup>11</sup>, natura grandiosa, intatta e sublime e fauna talmente bella e mansueta che mette compassione a uccidere. Nievo introduce a questo punto del racconto un elemento che gli attira le critiche di superficialità ed improvvisazione della studiosa Marcella Gorra, facendole affermare “ci sono perfino gli Indiani ‘cattivi’”<sup>12</sup>. Durante l’assenza di Giulio – recatosi a reprimere una rivolta nelle miniere – le tribù indiane avevano infatti attaccato la comunità bianca e dato fuoco al palazzo in cui si erano trincerati tutti gli abitanti, uccidendo, fra gli altri, anche l’amico del protagonista con il figlioletto. Avvenimento, tuttavia, non irrealistico né anacronistico, ci sembra: il pragmatismo del Nievo gli permette di accogliere nella sua rappresentazione aspetti della realtà americana contraddittori, come la ferocia degli indigeni e contemporaneamente la liceità delle loro rivendicazioni: “Gridavano che erano venuti ad uccidere i capi bianchi che erano venuti a spodestarli della pianura e della riva del Gran Fiume”.<sup>13</sup>

Anche in Argentina, del resto, la realtà assume aspetti duplici. Ivi fuggito con la figlia superstite dell’amico, che diventerà ben presto sua moglie, Giulio si presenta nella penultima pagina del diario rasserenato, con rosee prospettive per il futuro, impegnato a disegnare i piani di una nuova colonia italiana sulla spiaggia oltre il Rio. Tali speranze so-

<sup>8</sup> *Ibi*, p. 896.

<sup>9</sup> *Ibi*, p. 900.

<sup>10</sup> *Ibi*, p. 901.

<sup>11</sup> *Ibi*, p. 902.

<sup>12</sup> I. Nievo, *Le confessioni di un Italiano*, Milano, Mondadori, 1981, “Introduzione” p. XLI.

<sup>13</sup> *Ibi*, p. 903.

no ben presto frustrate: alla data di tre anni successivi lo troviamo con due figli, ma prigioniero di ribelli, sul procinto di essere vinto dalle febbri che ben presto annienteranno anche la moglie. La data di chiusura del diario, 1855, ci riporta a quel periodo di conflitti interni in Argentina che facilmente potevano dar luogo a episodi del genere.

D'altro canto, in un racconto-lungo coevo (1857), di taglio filosofico, *Il barone di Nicastro*, il Nievo aveva disseminato vari riferimenti all'America Latina, facendo approdare il protagonista, nobile sardo impegnato in un giro per il mondo con lo scopo di verificare la correttezza dei suoi convincimenti filosofici, in Costa Rica, dove aveva fatto la conoscenza nientemeno che del generale Walker. L'opera è tutta pervasa dell'umorismo e dell'estro inventivo del Nievo, che allenta la tensione educativa e dà libero sfogo al divertimento col mettere in scena situazioni e dialoghi grotteschi. Walker, nel dialogo col filosofo, rivendica il diritto a disseminare guerra civile col sostenere che in nome della libera America egli viene a liberare l'America che è schiava. Del Messico, il barone di Nicastro sostiene esservi sempre almeno due presidenti, due congressi e due eserciti in guerra l'uno contro l'altro. Dissertazioni analoghe sulla liceità della schiavitù in generale, condotte con argomentazioni sul filo dell'assurdo, ci danno la misura di quanto il giovane autore, che si volle italiano, fosse avvertito della complessità dei problemi che si agitavano in quelle regioni lontane e di quanto turbolenti fossero gli Stati che attiravano i contemporanei.

SUSANNA REGAZZONI

## LA NARRATIVA POLIEDRICA DI ROSA MONTERO

L'evoluzione di Rosa Montero come autrice scorre, non a caso, sugli stessi binari dell'evoluzione storica della scrittura femminile, essa è, inoltre, uno dei nomi fra i più significativi nella storia della narrativa spagnola contemporanea.

Inizia la sua attività come giornalista alla fine degli anni '60, lavorando per i più importanti quotidiani del paese e fin dal 1976 fa parte dell'équipe del "País", di cui diventa anche responsabile per il supplemento domenicale, su cui tuttora tiene una rubrica. Per questa attività condotta con dedizione e passione, ha vinto numerosi premi e quello Nazionale di giornalismo nel 1981.

Uno degli ultimi frutti delle sue professioni – giornalista e romanziera – è *Historias de mujeres* (1997), libro di saggi biografici, accattivante risultato di una scrittura di frontiera tra la narrativa di finzione e il giornalismo, una sorta di giornalismo narrativo, in cui Rosa Montero coniuga entrambe le attività.

Come romanziera inizia l'attività nel 1977, momento focale della storia politica e culturale della Spagna, che vive l'euforia di una democrazia riconquistata e riscopre l'appartenenza all'Europa; sono gli anni del post '68, dei movimenti di liberazione della donna, di una nuova coscienza e densità nei rapporti tra i sessi. La Madrid di quell'epoca è una città particolarmente stimolante, ricca di iniziative culturali di qualsiasi tipo e la letteratura vive un nuovo risorgimento.

Giovane, Rosa Montero, si inserisce in questo cambio innovatore, intraprendendo un tipo di scrittura sperimentale o comunque sempre più indipendente e di rottura con i modelli ancora in voga nella Spagna dell'epoca.

Il primo libro da lei pubblicato è *Crónica del desamor* (1977), seguito da *La función Delta* (1979). Il successo di vendite è immediato, ma, soprattutto, è accompagnato da una critica attenta che loda queste prime prove. Si tratta di due testi per molti versi simili, che riflettono le problematiche delle donne dell'epoca, la scoperta di una nuova libertà; sono racconti referenziali, scritti in prima persona, che esprimono la necessità della scrittura ma che ne mostrano anche il gusto.

Nel 1983 essa pubblica *Te trataré como una reina* – titolo tratto da un verso di un bolero –, libro che stravolge completamente le aspettative del lettore, e così entusiasma ancor più.

È importante sottolineare a questo proposito la capacità di Rosa Montero di ideare ogni volta un romanzo "nuovo", completamente diverso dal precedente, evitando la tentazione di ripetere il meccanismo narrativo di successo garantito. In lei c'è la sfida, il fascino e, come si è già detto, il piacere della scrittura, "escribir es una aventura – afferma – es un camino de conocimiento, es un trayecto porque vas por un lugar desconoci-

do hacia una meta que también ignoras". Il gusto dell'invenzione e della novità, regge, dunque, la sua scelta.

Con questo libro l'autrice conquista un racconto completamente al di fuori dalla sua esperienza autobiografica, si tratta di una storia nella Madrid notturna degli ambienti degradati della periferia, di emarginati: una cantante di night club, un ex legionario, un naso – cioè un esperto in profumi-, e una zitella solitaria, sorella di questi. Le storie incrociate si susseguono con un ritmo in crescendo fino a sfociare in un finale a sorpresa che porta la storia su un piano di commedia e di farsa urbana. Caratterizzato da una pluralità di punti di vista e di scritture, tra cui quella giornalistica e quella delle interviste, *Te trataré como una reina* è una sorta di pastiche che mescola generi diversi: il giallo, il rosa, l'erotico, ecc.

La pubblicazione successiva è del 1988, *Amado amo*, romanzo con cui Rosa Montero riesce a stupire ancora una volta. Qui l'impegno socio politico prevale completamente su quello testimoniale. Protagonista della storia è un uomo, César Miranda, che affoga lentamente dentro a un'azienda multinazionale nordamericana, incapace di liberarsi della schiavitù affascinante del potere e da cui il titolo, che in italiano non rende il gioco di parole – amato padrone –, che riassume la dicotomia amore sofferenza, emblematica di ogni forma di sopraffazione.

Nel libro si affronta la tematica dell'annullamento dell'individuo da parte di un'impresa tesa soltanto a mantenere un buon livello di produttività. Il racconto è reso mediante una narrazione priva di punteggiatura, costruita attraverso il flusso di pensieri del protagonista, accompagnato dal discorso indiretto degli altri personaggi, il tutto organizzato da un narratore onnisciente.

*Temblor* (1990), il cui soggetto è ancora l'alienazione del potere, benché la storia sia completamente diversa dalle precedenti, è il libro con cui Rosa Montero si confronta con il romanzo totale, di iniziazione, di fantascienza, di critica sociale, picaresco, ecc.

Attraverso una scrittura essenziale, limpida e precisa, retta da una terza persona narrante, divisa in parti che a loro volta sono divise in capitoli, rispettando un procedere cronologico e lineare, si racconta di un mondo fantastico, minacciato da una nuvola che tutto cancella e dalla morte che avanza, governato da una teocrazia al femminile, in un regime di terrore. Agua Fría è la protagonista, ribelle al suo destino di futura sacerdotessa, che decide di scappare alla ricerca del "segreto della vita" che le permetterà di salvare il mondo dalla distruzione totale. Romanzo d'iniziazione – la storia si apre con la scoperta della protagonista della sua trasformazione in donna, per concludersi con la sua immagine in procinto di diventare madre – che da un lato descrive il difficile passaggio dall'adolescenza alla maturità, da un altro è una critica feroce alla violenza del potere da qualsiasi parte esso sia espresso.

Con *Bella y oscura* (1993) si coniugano i due filoni già presenti nella narrativa di Rosa Montero, quello sociale e quello fantastico. Protagonista è ancora una bambina che vive in un quartiere degradato di una periferia metropolitana, con degli inquietanti zii, coinvolti in oscuri affari e una nonna eccentrica. La bambina ci racconta la strana storia della sua famiglia, del mistero che circonda la sparizione del padre Máximo e la morte della madre. Personaggio cardine della storia è la nana Airelai, donna bellissima e affascinante, esemplificazione grottesca di un topos femminile, che fa dell'amore come dedizione e attesa, la sua ragione di vita. È Airelai che spiega alla bambina che "Así de cerca está la dulzura del horror en esta vida tan bella y tan oscura" (p. 150) e che fornisce, con i suoi racconti il tono fantastico che, in parte, caratterizza il libro, in aperto contrasto con l'altro elemento, quello "feista", vale a dire fortemente e sgradevolmente prosaico. In effetti la scrittrice si riconosce come figlia della tradizione di Quevedo, di appartenere, dunque, alla corrente fortemente realista e in epoca moderna è il premio

nobel Camilo José Cela che, all'interno di questo movimento, inventa il "tremendismo", stile molto efficace negli anni del dopo guerra civile.

*La hija del caníbal* (1997) è fin'ora l'ultimo romanzo pubblicato di Rosa Montero, il più ambizioso e il più importante e l'unico tradotto in italiano. La casa editrice Frassinelli, nella sua interessante collana "Noche oscura", diretta dall'intelligente scelta di Hado Lyria, ha al suo attivo parecchie pubblicazioni (tra cui C. J. Cela, *A tempo di mazurca*; il più volte presente M. V. Montalbán, *Gallindez*; *Io, Franco*; *Dallo spillo all'elefante*; *Lo strangolatore*; *O Cesare o nulla*, B.P. Galdós, *La donna di denari*; Juan Marsé, *Il mistero di Shanghai*, Juan García Hortelano, *Mucho cuento. Tante storie*, Rosa Regás, *Dove finisce l'azzurro*, Cristina Fernández Cubas, *Con Agatha a Istanbul*, Laura Restrepo, *Dolce compagnia* e molti altri) e nel giugno di quest'anno, 1999, ha presentato anche *La figlia del cannibale* tradotto con cura da Silvia Meucci.

Due storie costituiscono la trama del libro, da un lato, l'intreccio connesso con il rapimento del marito di Lucía Romero, scrittrice di libri di bambini, molto bassa di statura e molto bugiarda; da un altro, la storia di Félix Robles – dirimpettaio-, che va dalla metà degli anni '20 all'epoca del franchismo. I capitoli, più numerosi, quelli in cui Lucía racconta le vicende legate alla sparizione del marito e la crisi dei suoi quarant'anni sono intercalati dalla storia avventurosa dell'anziano Félix, dell'infanzia in Messico con il gruppo di anarchici dei *Solitarios* (Buenaventura Durruti, Gregorio Javier, Francisco Ascaso, Juan García Oliver), del ritorno a Barcellona con la sua partecipazione all'attività clandestina del movimento anarchico, la II Repubblica, gli anni come torero, la Guerra Civile, l'amore distruttivo con una celebre suonatrice di chitarra "Manitas de plata", l'esilio in Sudamerica, il ritorno a Madrid e il matrimonio con Margarita. A questi due protagonisti se ne unisce un terzo, Adrián, un vicino di casa di Lucía, di vent'anni.

Rosa Montero ha definito il libro come romanzo d'iniziazione; effettivamente il passaggio dalla gioventù alla maturità di Lucía sta al centro delle riflessioni della protagonista, la quale è accompagnata da un personaggio vecchio e uno giovane, in modo da presentare il passato e il futuro. Questa ulteriore iniziazione della vita è altrettanto difficile e dolorosa della prima e le incertezze e le paure di Lucía ne sono la prova.

Come in altre occasioni, anche in *La figlia del cannibale* – titolo che si riferisce al padre di Lucía, attore che in un incidente aereo resta isolato per parecchi giorni e per sopravvivere si nutre con la carne del cadavere di un compagno di viaggio – si racconta la crisi della coppia, colta attraverso uno sguardo ironico, grottesco ma anche risolutivo.

Alla prima persona narrante dei due personaggi, Lucía e Félix, rare volte si alterna la terza, "ora posso dire che questo corpo mutante è il mio corpo. Cosa che è un sollievo e che semplifica le cose quando viene il momento di scrivere in prima persona" (p.45), questa ambiguità sembra riflettere quella della donna che, in quel suo passaggio all'età matura, prova ancora delle incertezze sull'identità, infatti si legge: "Lucía invidiava quelle donne capaci di imporsi, di litigare dialetticamente nel mondo, sempre così desolante. Come Rosa Montero, la scrittrice di colore originaria della Guinea spagnola: era un po' saputella e a volte autoritaria e strillona, questa Rosa Montero: eppure quando apriva la bocca (sorriso bianco splendente in quel viso rotondo da luna nera) la gente zittiva e l'ascoltava» (p. 35). La problematica dell'identità è un motivo che ritorna ancora verso la fine del romanzo, dove si legge: "L'identità è una cosa confusa e straordinaria. perchè io sono io e non un'altra persona? Potrei essere María Martina, per esempio, l'agguerrita giudice con nome di madre universale; o potrei essere Toñi, la figlia perduta di quel vecchio moribondo in un ospedale. (...) Potrei anche essere Félix, ed essere alla fine dei miei giorni, con tutto alle spalle e poco o niente davanti. O potrei addirittura essere la scrittrice Rosa Montero, perchè no? Dato che ho mentito così tante volte in

tutte queste pagine, chi ti assicura che io non sia Rosa Montero e che non mi sia inventata l'esistenza di questa Lucía confusa e logorroica, di Félix e di tutti gli altri? Ma no. Non sono guineana, come la romanziera, nè ho scritto questo libro originariamente in *bubi* per poi ritradurlo allo spagnolo. E inoltre tutto ciò che ho appena raccontato, l'ho vissuto realmente, anche e soprattutto le mie bugie. Insomma mi sembra di cominciare a riconoscermi nello specchio del mio proprio nome. Sono finiti i giochi in terza persona: anche se risulterà incredibile, credo di essere io" (pp. 340-341).

Questo finale, dove compare il nome di Rosa Montero, rompe la divisione dei ruoli tra autore, narratore, personaggio, data dalla convenzione letteraria su cui si basa il romanzo classico ed è la stessa Rosa Montero che spiega come l'intenzione sia quella di "sacar el lector de una convención literaria para después volver a la convención narrativa". Queste sono tecniche tipicamente postmoderne che, unite alla scelta di un romanzo costruito attarverso il contributo di più generi come quello storico e poliziesco, ne definiscono l'appartenenza, appunto, a queta corrente. È ancora una volta la stessa autrice – uno dei rari casi in cui lo scrittore è anche buon critico di se stesso – a chiarire questa scelta: "Soy hija de la postmodernidad – mi racconta – y uno no puede ser ajeno a su propio mundo. Hoy, a finales del segundo milenio, nuestra literatura es postmoderna, no hay respuestas exhaustivas, sino que se trata de una mirada múltiple, fragmentaria, relativista".

PATRIZIA SPINATO

### LA «BIBLIOTECA MARIO BENEDETTI» (I)

Con la collana «Biblioteca Mario Benedetti», del 1998, Visor propone un percorso editoriale a ritroso all'interno della traiettoria poetica dello scrittore uruguayano. Dopo aver pubblicato a suo tempo alcune raccolte e più di recente, sotto il titolo di *Inventario*, la *summa* lirica dell'autore, torna adesso a dividere le singole raccolte secondo la scansione originaria dei singoli volumi, ormai per la maggior parte irrimediabili. La «Colección Visor de poesía» si arricchisce e al tempo stesso arricchisce la biblioteca dei lettori di Benedetti, sempre più numerosi, a giudicare anche da questa nuova iniziativa contro corrente.

Sebbene a livello accademico siano state avanzate alcune riserve, è innegabile che la produzione poetica abbia schiuso le porte della notorietà allo scrittore uruguayano, che ha sempre considerato un vanto sentirsi declamare dall'uomo della strada. Molte delle sue composizioni, infatti, sono state messe in musica da personaggi importanti del panorama latinoamericano, pertanto sono presto divenute patrimonio della gente comune.

La fortuna della poesia di Benedetti poggia *in primis* su chiarezza e semplicità, su una colloquialità di toni che avvicina il lettore in qualità di confidente privilegiato con il quale poter condividere angosce, paure, nostalgie, sentimenti; questo confidente privilegiato, però, non necessita di cervelotiche chiavi di lettura, di strumenti sofisticati per decifrare il significato dei testi, bensì di una sensibilità in linea con quella dell'autore. Solo così è possibile entrare in piena sintonia con un universo poetico estremamente ricco di valori umani, foriero di esperienze vitali che, pur scaturite da una realtà particolarissima, sono facilmente captabili anche alle nostre latitudini.

Ma la colloquialità dell'espressione lirica benedettiana, che si fonda sulla lettura di Baldomero Fernández Moreno<sup>1</sup>, non esclude il piacere stilistico, il gioco linguistico, l'artificio retorico: le scelte lessicali e sintattiche sono sempre accuratissime, volte a caricare l'impatto emotivo. Anafore, derivazioni, iterazioni, inciampi, accumulazioni, polisindeti, parallelismi, sinestesie concorrono alla costruzione di una struttura ritmica e melodica che si presenta sovente in crescendo, per poi crollare nel vertiginoso calo di tensione finale. Anche la composizione grafica mette in risalto l'ambizione colloquiale del testo, creato per essere sussurrato ad un'anima gemella, trascritto da un accurato monologo interiore.

In Benedetti il significante è sempre al servizio del significato, mai si indulge nel piacere eufonico del testo fine a se stesso. Controcorrente rispetto alle più recenti tenden-

<sup>1</sup> Vanno inoltre menzionate le influenze di Antonio Machado e di José Martí e, su un piano differente, di César Vallejo.



ze della critica, qui è imprescindibile e prioritaria la valorizzazione contenutistica. Sebbene nell'opera lirica i motivi appaiono in forme più stemperate rispetto a quella narrativa, è possibile qui apprezzare la centralità dei sentimenti. L'indole introspettiva dell'autore si estrinseca attorno ad una serie di nuclei tematici per la maggior parte costanti nella sua traiettoria artistica: la fondamentale solitudine dell'uomo, il conflitto interno/esterno, le contraddizioni dell'anelito religioso, la nostalgia del passato, il desiderio d'infinito espresso dal mare. Questi temi trovano espressioni diverse a seconda di ulteriori motivi, contingenti, che ispirano le differenti raccolte.

*Sólo mientras tanto* riunisce undici liriche composte tra il 1948 ed il 1950. L'ossessione delle mura domestiche, concepite come barriere protettive ma non invulnerabili, inaugura l'antinomia tra *intramuros* ed *extramuros*, l'attrazione ma contemporaneamente la paura di aprirsi allo spazio ed al tempo. L'uomo di Benedetti comincia a prendere forma attraverso una serie di negazioni: senza Dio, privato del passato dal tempo, privato degli affetti dalla morte. Solo l'amore fa capolino come unico valore vitalizzante, simbolo di nascita e di novella scoperta di un mondo innocente e positivo, comunione perfetta e profonda di corpo e psiche.

I *Poemas de la oficina*, scritti tra il 1953 ed il 1956, scaturiscono dall'arida monotonia della vita della borghesia uruguiana impigliata nelle maglie di una sterile burocrazia. Il rigido inquadramento impiegatizio, legato ad orari e a gerarchie, spersonalizza l'individuo, lo priva di sogni e di ambizioni, di entusiasmi, di valori. Solamente i pochi giorni di ferie consentono un parziale recupero della dimensione personale, ma i sogni di libertà e di riscoperta del mondo sono legati al pensionamento, come magistralmente sviluppato pochi anni più tardi nel romanzo *La tregua*.

A seguire, e sovente collegati alla raccolta precedente, sono i *Poemas del boyporboy*, composti tra il 1958 ed il 1961. La crisi politica e sociale dell'Uruguay – Paese dal cuore d'oro ma dalla coda di paglia – diviene qui un pesante assillo, che acuisce il pessimismo ed il senso di abbandono che già serpeggiavano nei poemi più antichi. Ma quanto si paventa è meno grave di ciò che di fatto accadrà. Importanti sono le dichiarazioni contenute nella lirica *Interview*, dove l'io narrante afferma di non credere nell'infinito, né nella politica, né nello stile, ma solo nell'amore, e quasi si schernisce per quest'ultima dichiarata debolezza. In particolare, lo stile è

una cosa espontánea que se va haciendo sola  
siempre escribí en la cama  
mucho mejor que en los ferrocarriles  
qué más puedo agregar  
ah domino el sinónimo  
módico exiguo corto insuficiente  
siempre escribo pensando en el futuro  
(pero el futuro  
se quedó sin magia).

*Noción de Patria* riunisce venti poesie scritte tra il 1962 ed il 1963, in cui si accumula uno sconcerto e chiara percezione delle contraddizioni di un Paese disorientato. Inizia a cogliersi la preoccupazione per il passaggio del tempo, l'avvicinarsi della senescenza, l'attualità della mente: di fronte a ciò è importante cogliere l'attimo fuggente, reagendo con passionale spontaneità alle situazioni della vita. La necessità di uscire dal coro per affermare un proprio credo, anche dissonante, è ribadita in *Próximo prójimo* (1964-1965), dove l'io narrante si dichiara persino disposto a rinunciare al Paradiso per non doversi allineare a rigidi canoni predeterminati: bisogna invece avere il coraggio delle proprie opinioni e di

uscire allo scoperto per abbattere le barriere e conquistare la vita. Anche *Contra los puentes levadizos*, raccolta di liriche composte tra il 1965 ed il 1966, riprende l'importanza dell'iniziativa personale in opposizione ai condizionamenti di massa: pur essendo difficile svincolarsi dai valori imperanti, bisogna cercare di mantenere la propria indipendenza e, di conseguenza, la propria dignità, altrimenti irrecuperabile. Ciononostante, l'uomo non deve isolarsi dalla società, bensì sforzarsi di comunicare i propri valori, le proprie angosce ed in tal modo sconfiggere l'apparente incommunicabile solitudine.

Se *A ras de sueño* (1967) torna a riproporre dubbi ed angosce, superabili solamente con l'impeto dell'atto amoroso, *Quemar las naves* (1968-1969) scorge nella proposta cubana una soluzione alternativa talmente soddisfacente da sconvolgere l'ordine cosmologico precedentemente fissato. Va sottolineato che fin dall'inizio sono patenti, agli occhi dello scrittore, vizî e contraddizioni del nuovo sistema – come ad esempio l'obbligo generalizzato del lavoro agricolo –; ciononostante è pronto ad immolare ai nuovi ideali anche la tanto predicata libertà personale, tagliando i ponti con un mondo definitivamente relegato al passato e confinando in un museo di nostalgie quel poco che le giovani generazioni non possono ignorare:

el día o la noche en que por fin lleguemos  
habrá sin duda que quemar las naves  
así nadie tendrá riesgo ni tentación de volver  
es bueno que se sepa desde ahora  
que no habrá posibilidad de remar nocturnamente  
hasta otra orilla que no sea la nuestra  
ya que será abolida para siempre  
la libertad de preferir lo injusto  
y en ese solo aspecto  
seremos más sectarios que dios padre

I versi, al di là dell'evidente provocazione, lasciano presagire il cambiamento che si verifica nel 1971, ossia lo schiudersi della parentesi politica di Mario Benedetti. Sebbene più tardi lo scrittore abbia a lamentarsi dell'inevitabile e nefasta interferenza che la militanza suppone nell'attività di un artista, le *Letras de emergencia* (1969-1973) costituiscono una chiara testimonianza della sua svolta personale. I poemi infatti cessano di sussurrare il vago senso di disagio e apertamente gridano allo scandalo per richiamare l'opinione pubblica a riflettere su una situazione al limite dell'emergenza: lo scrittore diviene una voce privilegiata che denuncia ed indica il percorso da seguire<sup>2</sup>, tant'è che la maggior parte dei poemi, in particolare i *Versos para cantar*, vengono messi in musica ed incisi dagli artisti rioplatensi maggiormente coinvolti nelle strazianti vicende umane del periodo<sup>3</sup>.

Culmina con quest'ultima raccolta la produzione poetica che Benedetti concepisce, fondamentalmente, in territorio uruguayano e con essa un periodo importante della sua traiettoria artistica: dal novembre del 1973, infatti, ha inizio una nuova esperienza, che fuori dai confini patrii inaugurerà una nuova epoca per chi da ogni esperienza della vita fa sgorgare l'arte.

<sup>2</sup> Nella lirica *Militancia*, si noti, torna a far giurare «que nunca intentaríamos ordenar del todo vida y mundo».

<sup>3</sup> Tutt'ora e più che mai vivo è il sodalizio con Daniel Viglietti, come testimoniano i recenti concerti ed i dischi registrati insieme.

## RECENSIONI

M. V. Calvi-N. Provoste, *Amigo Sincero. Curso de español para italianos*, Bologna, Zanichelli, 1998, pp. 230.

El panorama de publicaciones de materiales especializados en la enseñanza del español a itálofonos se enriquece con la aparición de este nuevo curso de Calvi y Provoste, autoras que ya cuentan en su haber otros manuales como *Español Situacional* (Milano, 1977, 1981, 1988) y *Hablar y escribir en español* (Milano, 1990); este último, complementa al primero, ya que, como se aclara en la *Introduzione*, se propone el objetivo de “perfezionare la competenza linguistica dello studente sia per quanto riguarda la lingua orale che per quella scritta” (p. 7).

*Amigo Sincero*, por su parte, se presenta como un manual que asume muchas de las novedades que en estas últimas décadas ha incorporado la glotodidáctica. Fiel a los principios que Calvi sostenía en su monografía *Didattica di lingue affini. Spagnolo e italiano* (Milano, 1995) los materiales de este curso no intentan alcanzar sólo una competencia comunicativa (que las consabidas afinidades entre las dos lenguas pueden garantizar en cierta medida ya desde el principio) sino, y sobre todo, alcanzar “un dominio satisfactorio de las estructuras de la lengua meta, con un buen nivel de corrección”. Esta elección, que sin duda encara una de las principales dificultades que presenta la enseñanza-aprendizaje de idiomas afines, condiciona la elección de un enfoque de tipo ecléctico en el que se echa mano de las novedades metodológicas sin abandonar por ello el uso de otros recursos considerados tradicionales y que muchos glotodidactas han ido dejando por el camino. En efecto, si comparamos este manual con uno de los tantos que el mercado español ha producido en estos últimos años se advierte enseguida, por un lado, el carácter contrastivo español-italiano que, desde luego, aquellos cursos no tienen en cuenta ya que se dirigen a un destinatario multilingüe; y por otro, una mayor atención a los ejercicios de tipo gramatical que tienden a reforzar no sólo una eficaz comunicación sino la corrección lingüístico-formal en L2. A pesar de los aciertos que los manuales españoles presentan – y que, en general, son muchos – no se debe olvidar que están dirigidos a un público bastante vasto y heterogéneo, interesado muchas veces en el aprendizaje lingüístico en función del contacto con los nativos, ya sea por trabajo, turismo u otros motivos que no requieren una particular competencia morfosintáctica o léxica. La realidad de la enseñanza de las lenguas extranjeras en ámbito escolar y universitario en Italia, en cambio, por muchas y diversas causas, obliga a los profesores a dar mayor importancia a los aspectos formales del sistema lingüístico e impone así la necesidad de un enfoque ecléctico.

*Amigo Sincero* presenta veinte unidades divididas en cuatro ámbitos: “textos”, “gramática”, “ampliación” y “ejercicios”, que ponen en evidencia las pautas metodológicas generales de tipo inductivo-deductivo. Analizamos, a continuación, cada una de estas secciones.

Los “textos” de la primera sección, en su mayoría, están tomados de revistas y periódicos (historietas, artículos, publicidad, etc.), otros son breves diálogos en torno a una situación de vida cotidiana elaborados ex profeso por las autoras. Además, en cada unidad se presenta un pequeño texto de tipo narrativo que el escritor Luis Mateo Díez ha escrito ad hoc siguiendo el plan de contenidos previsto en el curso. Cabe señalar, a propósito de esto, que se trata de una verdadera novedad en el ámbito de manuales de este tipo; los textos de Díez, si por un lado han sido redactados siguiendo ciertas pautas, no están creados sólo en función pedagógica y constituyen así un género heterogéneo que concilia la libertad creativa del escritor con la necesidad de la enseñanza: el resultado consiste en textos que presentan mayor autenticidad y vivacidad que los elaborados por profesores de lengua y con específica finalidad didáctica. En suma, se advierte que las autoras han tenido en cuenta al seleccionar estos materiales una vasta tipología que abarque formas propias de la oralidad y de la escritura, y dentro de esta última, los géneros y subgéneros más corrientes.

La “gramática”, segunda sección de cada unidad, está explicada a través de cuadros, gráficos y sucintas descripciones redactadas con sencillez y claridad, y acompañadas con ejemplos que, en su mayoría, llevan la traducción en italiano. Dentro del ámbito gramatical se incluyen también nociones de ortografía y pronunciación; pero es la morfosintaxis la que ocupa gran parte de esta sección, con especial atención a la conjugación verbal y a las categorías gramaticales tradicionales. Los criterios básicos son, sin duda, los de un enfoque tradicional de la gramática, si bien condimentados con comentarios contrastivos español-italiano que en casos de asimetrías relevantes se ponen en evidencia en un recuadro con la etiqueta *¡Cuidado!*. Se advierte también especial atención al léxico, particularmente a los lexemas verbales que en el sintagma oracional asumen diversas formas y acepciones que pueden ser análogas o distintas a los lexemas italianos (verbos deicticos, verbos como: *meter(se)*, *quitar*, *valer*, *pedir*, *preguntar*, etc.). Los contenidos sintácticos incluidos en esta sección abarcan desde la estructura de la oración simple hasta las estructuras coordinadas y subordinadas; estas últimas, por razones obvias, en algunos casos están apenas esbozadas en sus comportamientos más usuales y relevantes. Esto permite indicar que este manual cubre grosso modo los objetivos generales de dos cursos: el de nivel inicial y el intermedio.

Si bajo la etiqueta “Gramática” el manual presenta un enfoque más bien tradicional, es en la sección “Ampliación” donde se advierte la aplicación de modelos didácticos más recientes. En efecto, la sección está organizada a partir de un criterio referencial, temático, con nociones y funciones comunicativas. Se da también amplio espacio en esta sección a las informaciones de civilización española e hispanoamericana. Textos (casi todos reales: literarios, periodísticos, historietas, folletos publicitarios) imágenes, listas de palabras, observaciones y comentarios al margen, etc. constituyen esta sección como un aparente “cajón de sastre”, y decimos “aparente” porque en realidad, hay siempre una referencia temática común que aúna todos esos materiales. Casi todas estas secciones incluyen un “rincón”, ya sea el rincón de la poesía, de las palabras, de la música. En el primero se presenta una poesía de algún autor español o hispanoamericano acompañada de una o más preguntas que proponen una reflexión sobre los contenidos de ésta. En el “Rincón de las palabras” se comenta o explica el significado y uso de términos típicos de la civilización hispánica como *piropo*, *piropear*, o del argot juvenil español: *pasota*, *pasotear*, *oKupa*, etc.

La última sección de cada unidad está dedicada a los ejercicios. Consisten generalmente en ejercicios de rellenado, de transformación, de relación y de traducción; éstas se proponen sea de L.2 a L.1, sea de L.1 a L.2. En el primer caso, acertadamente, se han elegido fragmentos de obras literarias; para las traducciones al español, en cambio, se presentan oraciones aisladas con algunas dificultades relacionadas con los contenidos lingüísticos abordados en la unidad. Si bien abundan estos ejercicios de corte tradicional, no faltan además otras propuestas de actividades más complejas, algunas inspiradas en el enfoque por tareas: resumen y comentario de textos, elaboración de diálogos en pareja o grupos, redacción guiada a partir de una lista de contenidos, etc. En un cuadernillo aparte, no comerciable, el docente puede consultar, si es necesario, la clave de los ejercicios.

En las tres primeras secciones se advierte una serie de franjas y recuadros que gráficamente se destacan del resto de los textos y en los cuales se provee a los alumnos de observaciones, comentarios, llamadas de atención sobre posibles interferencias; o se proponen actividades de reflexión metalingüística, de investigación o de producción de textos sea orales, sea escritos. Estos textos marginales destacan la utilización activa que las autoras han querido dar a estos materiales ya que proponen al alumno un papel protagónico en el aprendizaje.

Desde el punto de vista gráfico el manual contiene una diagramación elaborada y compleja que, sin embargo, resulta agradable y al mismo tiempo funcional con la propuesta didáctica; no ocurre lo que con otros manuales recientes en los cuales una diagramación “modernísima y en technicolor” se convierte en una distracción para el alumno y deja en segundo plano el discurso didáctico-lingüístico. Quizá el uso de imágenes en color hubiera resultado más atractivo, pero bien se sabe que en la producción de obras de este tipo los aspectos económicos imponen sus férreas condiciones. Nos parece acertado haber incluido (en las contratas y en color) los mapas de los territorios de habla castellana y las banderas de las comunidades españolas y de los estados americanos. El curso cuenta con el apoyo de un casete audio en el que están grabados algunos de los textos de las unidades.

Creemos que uno de los rasgos más destacados de este manual consiste en la propuesta de una serie abundante y rica de materiales (de tipo didáctico unos y propiamente lingüísticos otros) organizados y presentados a partir de parámetros diversos cuyo contraste mayor se advierte entre la sección “Gramática” y la sección “Ampliación” ya que, como hemos dicho, se encuadran en el marco de principios teóricos y aplicativos lingüísticos diferentes, pero que el profesor en el aula puede adaptar y poner en práctica utilizando a los aspectos que le resultan más relevantes y en consonancia con sus convicciones didácticas y con las necesidades de sus alumnos.

René Lenarduzzi

Francisco López Estrada, *Poética de la frontera andaluza (Antequera, 1424)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, pp. 129

Il libro, ce lo dice lo stesso autore, è il risultato della sua attenzione, lunga nel tempo, per un fatto locale: lo scontro avvenuto il primo maggio 1424 tra i cristiani che difendevano Antequera e i mori di Granada di ritorno da un'incursione in terre cristiane. L'episodio fu molto limitato, ma curiosamente lasciò nella letteratura spagnola singolari

tracce che costituiscono appunto l'oggetto dello studio dell'insigne e infaticabile professore spagnolo.

Durante il regno dei primi Trastámara si mantenne, per circa cinquant'anni, un lungo periodo di pace negoziata tra i regni cristiani e Granada, interrotta dalla conquista di Antequera (1408), città poco distante dalla frontiera granadina, da parte di Fernando, futuro re d'Aragona, conquista celebrata nelle cronache del tempo.

Tuttavia la frontiera granadina, nonostante una generale situazione di tregua, era tormentata dalle continue scorrerie di mori e cristiani, una guerra *menor* non menzionata nella cronaca ufficiale (*Crónica de Juan II* di Alvar García de Santa María), ma solo dalle storie locali. Fatto eccezionale è che un modesto episodio come quello avvenuto ad Antequera il primo maggio 1424, riferito appunto dalla cronaca locale, venga celebrato in un *decir* del *Cancionero de Baena*, sia testimoniato in un *romance fronterizo*, sia argomento di un poema *de arte mayor* attribuito a Juan Galindo. Tutte queste manifestazioni sono, ciascuna a suo modo, *crónicas rimadas* organizzate dai diversi autori secondo un determinato criterio poetico. Nella ricerca di un denominatore comune López Estrada le studierà soprattutto come un precedente della letteratura morisca del *Siglo de oro*.

Antequera era, come abbiamo visto, una città di frontiera i cui abitanti fin dal 1410, anno della conquista da parte dei cristiani, dovevano essere, prima di tutto, soldati in continuo stato d'allerta sotto il governo e la guida di amministratori pronti a trasformarsi in coraggiosi condottieri. Era considerato un onore vivere in un continuo stato di tensione bellica, intesa come volontà di sopravvivenza. Secondo Germán Orduna la parola *frontera* «implica histórica y filológicamente 'enfrentamiento'». Questo stato si acutizzò nella frontiera arabo-cristiana per lo scontro tra due culture molto lontane tra loro, anche se nei momenti di tregua si stabilivano relazioni umane tra l'una e l'altra comunità, con tutti i problemi che ciò comportava, anche in considerazione di una popolazione *movediza*, fluttuante, cioè, tra l'una e l'altra religione e società.

La vita di frontiera di Antequera lasciò tracce nei documenti e nelle cronache locali, ma anche nella letteratura. Alla Antequera mora si riferisce il *Poema de Alfonso XI*, una *crónica rimada* della vita di questo re. Nel poema epico della fine del XVI, inizi del XVII secolo, *El Buen Español* di L. Martín Cabello, si sottolineano le condizioni di uomo di frontiera del primo *alcaide* di Antequera, Rodrigo, paragonato al ben più noto Rodrigo: Rodrigo Díaz de Vivar, il Cid. Nel 1627 il poeta Rodrigo Carvajal y Robles pubblicò a Lima un'epopea in ottave reali sulla conquista di Antequera da parte di Fernando.

Lo scontro tra l'*alcaide* di Antequera Rodrigo de Narváez, aiutato dai *comendadores* di Estepa e Osuna, e il re di Granada Ben Zulema, avvenuto, come già detto, il primo maggio 1424, è conosciuto con tre diverse dizioni: la *batalla de la Matanza* (per le pesanti sconfitte mori), la *batalla del Chaparral* (dal nome del luogo dove avvenne il fatto), la *batalla de los cuernos* (dallo stratagemma usato dagli abitanti di Antequera per vincere i mori).

Il fatto, riportato dalle cronache locali, richiederebbe uno studio approfondito per chiarire l'ordine cronologico degli avvenimenti e il sistema del passaggio delle notizie tra testi paralleli, a volte incompleti.

Nelle fonti storiche esaminate e citate da López Estrada, la *batalla de la Matanza* viene riferita in modo dettagliato come celebrazione della famiglia dei Narváez nella persona di Rodrigo, *alcaide* e difensore di Antequera da poco passata in mani cristiane e a lui affidata dall'infante Fernando. L'episodio fu ricordato dalla tradizione orale e dalla scrittura storica e documentale.

La realtà della vita di frontiera, abbellita dal trattamento letterario, fece sì che si scrivesse nel secolo XVI il romanzo dell'amore dell'Abencerraje per la bella Jarifa, sintesi

d'immaginazione e di vita vera. È un esempio di quella continuità, spesso dimenticata, tra ciò che si considera Medioevo e la modernità dei *Siglos de oro*, in un modo che non esiste in altre letterature europee che non hanno vissuto la stessa esperienza *fronteriza*.

Tra coloro che a Siviglia vennero a conoscenza della notizia della *batalla de la Matanza* ci fu Ruy Páez de Ribera, un poeta come molti, del quale si trova qualche poesia nel *Cancionero de Baena*. Proprio per la vittoria cristiana del 1424 scrisse un *decir* per il re di Castiglia Giovanni II, con l'intento di far conoscere a tutto il regno, in forma poetica, l'avvenimento, che acquista quasi un valore di crociata, attraverso l'espedito di fingersi accompagnatore dei combattenti.

Il *decir* risulta anomalo nel *Cancionero di Baena*, raccolta di opere in gran parte di tipo trovadoresco e non epico, dove scarseggiano i riferimenti al mondo arabo. Secondo López Estrada, Páez de Ribera segue le orme di Bertran de Born, poeta provenzale tutto particolare per aver celebrato la gagliardia degli spettacoli bellici, tornei e scontri, in uno spirito tipico dell'autunno del Medioevo. L'analisi minuziosa dell'opera, giudicata di circostanza, si conclude con la citazione di una *joya lingüística*, un arabismo sconosciuto al castigliano: la parole *alcabazes* (i rapidissimi incursori mori), che chiude la poesia stessa con un particolare valore semantico che rivela grande familiarità con il mondo moro.

La *batalla de la Matanza* ebbe il suo momento di gloria grazie all'articolo pubblicato da Menéndez Pidal nel 1900 nell'*Homenaje a Almeida Garret*, che fece conoscere un *romance fronterizo* che don Ramón chiamò *Romance de Ben Zulema*, riservando particolare attenzione alla situazione storica di cui il *romance* è memoria e testimonianza redatta contemporaneamente ai fatti. L'eroe del *romance* è il primo *alcaide* di Antequera, Rodrigo di Narváez. Il racconto si snoda con procedimenti elementari e diretti, tipici del *romance popular* e *viejo*, in una forma ben diversa da quella usata nei *romances* moreschi, appesantiti da cultismi ed espedienti retorici.

Il *romance, popular* e *viejo* secondo Pidal, è conservato in un manoscritto della Biblioteca del Palacio Real che raccoglie, oltre ad altri *romances*, quasi tutti di tipo moreasco, poesie di tipo *cancioneril*. La stranezza della presenza del *Romance de Ben Zulema* in una raccolta di tale tipo è comprensibile, secondo López Estrada, se lo consideriamo «como eslabón de enlace entre las formas noticieras del romancero primitivo del siglo XV y las artísticas, de tanta fortuna en los siglos XVI y XVII» (p. 60).

Oltre ai riferimenti storici, Menéndez Pidal accenna all'esistenza di una tradizione orale poetica *noticiera* sull'avvenimento. López Estrada, con attenti riferimenti e riflessioni, completa l'intuizione pidalina affermando che il *romance* veniva cantato dalla gente della città e veniva riconosciuto dai letterati come patrimonio culturale di tutti. Raccogliendo varie testimonianze testuali, ne ricostruisce una versione in lingua moderna.

Il ciclo sulla *batalla de la Matanza* si chiude con un curioso ed enigmatico testo poco conosciuto: le *Coplas in arte mayor*, strofa molto usata nella prima metà del '400, ma destinata ad altri contenuti, soprattutto allegorici o di tipo cortigiano, attribuite a Juan Galindo, uno sconosciuto poeta e soldato antequerano. Queste *Coplas*, di contenuto epico, conservate in versioni tarde, sono incomplete. Il loro significato poetico deve essere considerato come cronaca rimata del fatto, perciò destinata alla lettura. Espone un contenuto in un certo senso parallelo a quello del *Romance de Ben Zulema*, destinato, però, per la sue specificità, ad un'interpretazione melodica.

López Estrada ci da un'edizione di queste *Coplas*, sottolineando la difficoltà del lavoro, soprattutto per l'incompletezza e l'imprecisione delle versioni raccolte («El desorden de las estrofas y la reiteración de algunas de ellas hacen pensar en un borrador inacabado» p. 111), siano esse manoscritte o stampate, le cui alterazioni e modificazioni dei vari curatori sono attentamente esaminate e descritte da Francisco López Estrada.

La sua è la proposta di un testo iniziale, rivedibile alla luce di nuovi studi, artificiale, ricostruito, intesa come tentativo di avvicinamento alle *Coplas* originali, se sono esistite in una forma scritta.

Il risultato è di somma onestà critica, supportato dall'intelligenza e l'esperienza di un grande studioso che sa coniugare perfettamente il rigore della ricostruzione filologica con le esigenze del riferimento storico, fondamentale nello studio di opere che riguardano avvenimenti e personaggi reali, come nel nostro caso, ricordati in poesie e cronache antequerane come trionfo dei cristiani e celebrazione del prestigio di Antequera.

Donatella Ferro

*El "Triumpho de Amor" de Petrarca traduzido por Alvar Gómez*, edición crítica, introducción y notas de Roxana Recio, prólogo de Vicenç Beltran, Barcelona, PPU, 1998, pp. 163.

La influència de la literatura italiana sobre les lletres hispàniques medievals ha estat, des de temps pretèrits, motiu d'anàlisi i d'estudi, fins i tot de controvèrsia, entre els estudiosos. Evidentment, resta encara moltíssim a dir, entre d'altres coses perquè ben sovint s'ha obviat la influència mediatitzada, en benefici d'una influència directa, d'autor a autor, d'obra a obra. És clar que aquesta darrera té un important pes específic, però també ho és, de clar, que el rigor filològic no resulta precisament un element bàsic en el quefer dels nostres escriptors tardorals. Dins d'aquesta via indirecta d'aproximació a les obres italianes, la traducció hi juga un paper fonamental, com podem deduir per la quantitat i qualitat de les versions catalanes i castellanès. No cal dir, doncs, que una bona edició d'una traducció d'aquesta mena ha d'ésser un motiu de satisfacció, més encara quan es completa un procés d'investigació d'anys. Efectivament, Roxana Recio esmerça energies en l'anàlisi i fixació del text de la versió del *Triumpho de Amor* de Petrarca després de redactar *Petrarca en la Península Ibérica* i *Petrarca y Alvar Gómez*, llibre on ja estudia la tradició poètica dels *Triumphs* i concretament aquesta traducció d'Alvar Gómez, una obra bastant difosa, segons ens deixa entreveure el nombre de manuscrits i impresos que la contenen. Lògicament, l'edició filològica era el complement necessari a la presentació de l'autor i a l'estudi dels nivells retòrics i traductològics del seu *Triumpho*. Com diu l'autora al «Prefació», «en relación a Alvar Gómez, lo que ahora se publica es una especie de capítulo segundo que completa mis estudios con respecto a esta traducción del *Triunfo de Amor*» (pàg.11).

Des d'un punt de vista material, el volum que ara és ressenyat té dues parts molt definides, que corresponen a la introducció (pàgs.17-41) i a l'edició crítica (pàgs.43-163). Els primers paràgrafs de la introducció (pàgs.17-18) són dedicats a fer una breu caracterització del traductor Alvar Gómez (1488-1538): de llinatge de Ciudad Real, per bé que nascut a Guadalajara, fou conegut en la seua època com poeta en llatí i autor de composicions religioses; la producció en castellà és, comparativament, molt més reduïda. Pel que fa a l'activitat traductora, i més específicament al *Triumpho*, sembla que fou obra de jove, escrita al voltant del 1510. Alvar Gómez elegí traduir sols un dels sis *Triumphs*, el d'amor i no totalment, car va deixar de traduir-ne el segon capítol, possiblement, com assenyala l'editora, perquè s'hi feia referència a personatges de la història italiana d'escàs o nul interès per al potencial lector castellà (pàg.19), un lector que esperava trobar-hi «poesia de cancionero», cal dir. L'elecció d'Alvar Gómez és, per tant, absolutament pre-



meditada i obeeix a criteris literaris ben definits. De fet, la traducció és feta en versos octosíl·labs ordenats en «quintillas» dobles, forma que parla ben clarament del tipus de text que ens trobarem, amarat de claus de poesia de cançoner en les seues grans amplificacions, per bé que en la resta segueix bastant el text original. Aquestes tècniques difereixen notòriament del que trobarem en l'altra versió castellana de l'obra de Petrarca. Així és: Roxana Recio comenta l'existència d'una traducció completa dels *Triumphs* feta per Antonio de Obregón en 1512, i que pretén seguir fidelment el text original, sense massa concessions al lector (pàg.20). Són precisament aquestes concessions d'Alvar Gómez, el fet de tenir present el receptor, i també el tema de l'existència de dobles traduccions medievals, allò que personalment hagués volgut veure més desenrotllat en aquestes pàgines. Cal dir que es tracta d'un desig, i no de cap crítica, perquè certament l'autora ha desenrotllat a bastament bona part d'aquests aspectes en altres llocs.

La introducció segueix amb la presentació dels testimonis escrits que contenen el text objecte de l'edició (pàgs.20-22); són de quatre tipus: sis manuscrits; vuit edicions impreses de la *Diana* de Jorge de Montenayor, on s'inclou també aquesta traducció; un «pliego suelto»; i quatre edicions modernes. A partir d'aquest moment, les pàgines introductives prenen un to més ecdòtic, amb un apartat dedicat a la «tradición antigua» (pàgs.22-32). L'autora analitza minuciosament ara les característiques textualment pertinents de cadascun dels manuscrits i, posteriorment, de les edicions de la *Diana*, per tal de concloure amb un *stemma* (pàg.37) que presenta dues famílies principals: *G* i *ILc* (el text inclò a la *Diana* depèn de *G* i no és especialment pertinent). Per a arribar a aquestes conclusions, Roxana Recio sintetitza (per això mateix hi ha limitació de comentaris i de tipologies) els principals errors que hom comet, per tal d'anar definint les relacions de dependència. La voluntat de presentar només les conclusions més importants té, però, un inconvenient: la falta de contextualització (així, per exemple, mostres d'errors com ara «todos estauan *IL*: estauan todos *GHC*», que el lector tendeix a considerar lectures equipol·lents, s'entenen millor quan tenim a les envistes l'estrofa en qüestió). Això no obstant, a conclusió (pàgs.34-36) s'ha anat perfilant al llarg d'aquests paràgrafs: el manuscrit *G* (*Cancionero de Gallardo*, Biblioteca Nacional de Madrid, ms.3993) ha de servir de manuscrit base. Una mica abans (pàgs.32-34), l'editora també ha mostrat fefaentment les deficiències o la poca fiabilitat de les edicions modernes i, conseqüentment, la necessitat d'una nova edició. Afortunadament, R.Recio no cau en un dels més usuals i inelegants vicis que trobem a les pàgines de més d'una edició actual: la desqualificació per pura prevenció, sense cap demostració. La Introducció s'acaba amb la Bibliografia, pàgs.38-41.

L'espai dedicat a l'edició crítica conté: uns criteris d'edició (pàgs.45-46), que són els usuals; el text complet (pp.47-119), que ja inclou en cada cançó les variants textuais més significatives; un «Apéndice: canciones intercaladas y estrofas que las introducen» (pàgs.121-128); les abreviatures i altres obres de consulta (pàgs.129-130); i les notes (pàgs.131-163). Pel que fa al text editat, em sembla impecable, perquè, a més de la bona feina d'establiment del text, l'editora ens hi dóna el material necessari que possibilita que qualsevol estudiós hi puga dir la seva. Pel que fa a les notes, s'intenta arribar a un públic potencialment heterogeni amb la inclusió d'informació de tota mena. No serà l'autor d'aquesta ressenya qui critique aquest aspecte, entre d'altres coses perquè es tracta d'un problema (el del nivell i qualitat de recepció) amb què s'enfronta qualsevol editor o qualsevol investigador. Només afegiria una notícia a la nota als versos 801-805, uns versos que fan referència a la creença que la lleona paria llurs fills morts i posteriorment els ressuscitava. Com bé explica Roxana Recio, els bestiaris medievals assignaven aquest fet al lleó, no a la lleona, com llegim al text d'Alvar Gómez, i com tornem a llegir afegiria en uns versos del poeta valencià Joan Roís de Corella (1435-1497), concreta-

ment a «Sotmissió amorosa» (vegeu ara Ll.Martín, *La tradició animalística en la literatura catalana medieval*, Universitat d'Alacant, 1996, pàgs.65-68): «Però, pensau si pogueu fer, lleona,/ que per grans crits ressusciteu ma vida» (vv.13-14)

Comptat i debatut, sols a partir d'edicions definitives com aquesta hom estarà autoritzat a redactar el darrer capítol corresponent a la penetració de les lletres italianes en la lírica castellana, al qual feiem referència al bell començament de la ressenya. En aquest sentit, resulten ben definidores unes paraules del pròleg del prof. Vicenç Beltran: «No cabe duda que, desde una perspectiva posterior a 1550, se trata de un Petrarca "reaccionario", devuelto a una estética a la que el autor habría repudiado, de conocerla; pero ¿era posible otra perspectiva en la Castilla de hacia 1500? Ciertamente también que los *Triunfos* son la parte de la obra petrarquista más afín a la estética y la ética del Medioevo» (pàg.14), i la més difosa, segons ens ha ensenyat Roxana Recio. És clar que aquest procés d'hibridació, d'acoblament, mereix futures reflexions i extrapolacions.

Tomàs Martínez Romero

Yolanda Clemente San Román, *Tipobibliografía madrileña. La imprenta en Madrid en el siglo XVI (1566-1600)*, Kassel, Edition Reichenberger, 1998, 3 voll. . «Teatro del Siglo de Oro. Bibliografía y catálogos, 21,22,23»

L'enorme lavoro (3 volumi) di Yolanda Clemente San Román, dedicato, non indebitamente, al suo illustre maestro José Simón Díaz, prende le mosse da uno dei primi e migliori repertori tipobibliografici apparsi in Spagna: la *Bibliografía madrileña de los siglos XVI y XVII* di Cristóbal Pérez Pastor (1891, 1906, 1907), che l'autrice si propone di rivedere e ampliare seguendo una via di modernizzazione aiutata dagli attuali supporti informatici.

Gli obiettivi della ricerca si possono sintetizzare in tre punti: 1) scoprire nuove edizioni, 2) localizzare quelle di cui Pérez Pastor ebbe solo notizia da repertori e cataloghi e che non poté consultare, 3) aggiungere nuove conoscenze sulle localizzazioni di opere già descritte. Obiettivi raggiunti, nel limite del possibile, attraverso un minuzioso lavoro di analisi e identificazione.

La Clemente San Román presenta un'attenta e celebrativa biografia di Pérez Pastor, ricordandone l'attività di studioso di Cervantes, Lope de Vega, Calderón e di molti altri scrittori del *Siglo de Oro*, e di attento bibliografo e raccoglitore di scritti e documenti importanti nella storia del libro.

Pérez Pastor compose la sua *Bibliografía madrileña* in un momento e in un ambiente favorevoli agli studi bibliografici, quando la Biblioteca Nazionale di Madrid bandiva ogni anno concorsi per premiare congruamente lavori bibliografici.

Proprio a uno di questi concorsi, nel 1889, partecipò Cristóbal Pérez Pastor con la *Bibliografía madrileña del siglo XVI*, "manuscrito en dos volúmenes", che la giuria dichiarò vincitrice del premio destinato alla bibliografia. La pubblicazione dell'opera avvenne nel 1891, in 600 esemplari distribuiti nelle biblioteche spagnole e straniere.

Incoraggiato dal successo della prima parte, Pérez Pastor presentò al concorso del 1893 la seconda parte con l'inventario della produzione tipografica madrileña dei primi vent'anni del secolo XVII; la *Bibliografía madrileña del siglo XVII. Años 1601 a 1620* fu dichiarata vincitrice e venne pubblicata nel 1906.

Al concorso del 1897 Pérez Pastor partecipò con “cuatro volúmenes manuscritos en 4<sup>o</sup>” della sua *Bibliografía madrileña del siglo XVII. Años 1621 a 1625*, che conquistò il secondo premio e fu pubblicata nel 1907.

I dati iniziali della sua elaborazione derivano da tre tipi di fonti: repertori bibliografici, cataloghi di biblioteche, documenti d'archivio. Il ricorso all'ultima fonte gli permise la scoperta di numerosissimi stampati completamente sconosciuti.

La struttura e il contenuto dell'opera coincidono essenzialmente con quelli usati dallo stesso Pérez Pastor in *La imprenta en Toledo: descripción bibliográfica de las obras impresas en la imperial ciudad desde 1483 hasta nuestros días* (Madrid, 1887) e *La imprenta en Medina de Campo* (Madrid, 1895), e servirono da modello; anche per la metodologia, a opere di altri insigni studiosi.

In tutti i casi, dopo una breve introduzione sullo stato culturale della città di riferimento durante il periodo preso in esame, si offriva una storia della tipografia e l'inventario delle loro produzioni minuziosamente descritte. L'unicità del lavoro di Pérez Pastor sta nel fatto che cita, e a volte riproduce, documenti sconosciuti legati all'opera e agli autori menzionati, e anche brani del testo dell'opera o preliminari al testo stesso.

L'opera di Pérez Pastor ebbe come continuazione gli *Anales bibliográficos de Madrid* di Antonio Sierra Corella, pubblicati nella rivista «Bibliografía Hispánica» tra il 1944 e il 1948, in cui si riuniscono le opere pubblicate a Madrid dal 1626 al 1632. Questo lavoro non presenta nessun elemento in comune con la *Bibliografía madrileña* di Pérez Pastor, se non che comincia dove questa finisce. È rimasto, finora, l'unico tentativo della sua continuazione.

Dopo aver sottolineato la peculiarità delle opere a stampa madrilene (testi amministrativi, relazioni di avvenimenti, opere di intrattenimento), l'Autrice dà notizie sulla stampa madrileña, apparsa solo nel 1566, in epoca tardiva, dunque, rispetto ad altre città spagnole, ma rapidamente sviluppatasi per soddisfare le esigenze della nuova capitale (1561) e di un pubblico molto vario che proveniva da tutta la penisola e dall'estero.

Tra i principali stampatori madrileni del XVI secolo ricorda la vita e l'attività di Alonso Gómez che, con Pierres Cosín fu il fondatore e il primo stampatore della “villa y Corte de Madrid”, María Ruiz, vedova di Alonso Gómez, Juan Gracián, Francisco Sánchez, Guillermo Drouy, Querino Gerardo e la sua vedova Francisca Gutiérrez, Pedro Madrigal e la sua vedova María Rodríguez Rivalde, Juan Iñíguez de Lequerica, Luis Sánchez e altri.

Sotto la direzione di discendenti della famiglia fiorentina Giunta, famosa per l'attività di stampatori, prima Julio Junta e, alla morte di questi, Tomás Junta, mosse i primi passi la Imprenta Real, sotto la protezione e gli auspici del re Filippo II e dei monaci dell'Escorial.

Il metodo di struttura della notizia bibliografica seguito dalla Clemente San Román riesce a dare precisissime ed esaustive descrizioni sia analitiche, sia sintetiche. La serietà scientifica dimostrata nella cura di materiali bibliografici spesso sconosciuti, rende questo lavoro un importantissimo strumento nello studio del XVI secolo.

Donatella Ferro

Paul Preston, *La guerra civile spagnola 1936-1939*, traduzione di Carla Lazzari, Milano, Mondadori, 1999, pp. 264.

In questa *Riber*, n. 55 (febb. 1996, pp. 45-48) pubblicai una recensione dell'amplissima biografia di Francisco Franco di Paul Preston, da me vista nella traduzione italiana

e nella redazione spagnola. L'inglese Preston, nato nel 1946, si dimostrava documentatissimo; molto sensibile ai rapporti difficili tra il giovanissimo Franco e i suoi genitori; molto attento anche all'ultima epoca del suo dominio, dal 1953, in cui Franco non governava direttamente, ma sceglieva e non di rado sostituiva chi governava. Preston aveva conosciuto da vicino ministri di Franco come Serrano Suñer e López Rodó. Da loro e da altri simili a loro aveva saputo moltissime cose. Rilevavo tuttavia la sua dipendenza da criteri di un certo laburismo inglese e la sua fiducia nella sue capacità di giudicare, che mi sembrava eccessiva ed anche alquanto ingenua.

Ora ho trovato sul mercato librario italiano la traduzione italiana della seconda redazione di *La guerra civile spagnola* dello stesso Preston, largamente utilizzata nella prima redazione, che è del 1986, nella citata biografia. La seconda redazione risale al 1996. Nella *Prefazione*, redatta nel 1996, Preston afferma la sua esplicita avversità a Franco e al fascismo e tiene conto "della enorme mole di ricerche che si sono svolte dopo la prima redazione del libro" (p. 4). Seguono una *Introduzione* e alla fine, pp. 243-259, una *Bibliografia ragionata*, ambedue di nuova redazione. La *Bibliografia ragionata* è, afferma Preston (p. 243), una "guida alla bibliografia inglese", comprendente i suoi numerosi recenti scritti; ma menziona anche vecchi libri, per esempio uno di Burnett Bolloten, risalente al 1968 e ispirato "a una visione essenzialmente reazionaria" (p. 24). Un libro di cui non avevo notizia. È chiaro che in lingua inglese sono presenti molte più testimonianze, magari tradotte dallo spagnolo, di quanto supponessi. Preston cita anche un libro del 1996, non ancora tradotto in inglese, di Enrique Moradiellos, intitolato *La perfidia de Albién* (1996), che non conosco.

Oltre a ciò che si pubblica in inglese e anche in spagnolo, Preston menziona qualche scritto francese. Di ciò che si pubblica in tedesco ha qualche notizia indiretta. Nella biografia di Franco si nota che Preston non ha visitato gli archivi tedeschi, come invece ha visitato gli altri. Ho congetturato che non lo abbia fatto perché non conosce la lingua. Comunque ha ancor meno notizia di scritti italiani, benché un ispanista pur non sapendo l'italiano potrebbe avventurarsi a indovinarlo. Sembra conoscere, di scritti italiani riguardanti la guerra di Spagna, solo quelli di Galeazzo Ciano.

Ovviamente parla moltissimo nel suo libro di Mussolini. Ma come lo conosce? Anche la redazione del 1996 ignora tranquillamente perfino il nome di Renzo De Felice, la cui immensa biografia di Mussolini fu pubblicata tra il 1965 e il 1990 ed epistemologicamente è ben più matura degli scritti di Preston: cerca di vedere Mussolini dall'interno; non gli impone criteri esterni, come fa Preston, il quale a un dato punto sembra anche voler insegnare a Franco a fare il generale.

Date queste premesse, ci si chiede come mai si pubblichi in Italia, nel 1999, una traduzione del libro di Preston. Forse la cosa si spiega e quasi si giustifica col fatto che la grande impresa di De Felice non è stata (a me sembra che non sia stata) utilizzata in funzione di una rinnovata visione della guerra di Spagna, ed anche di ciò che è a monte e a valle di essa. Eppure l'incidenza italiana su quella realtà spagnola fu indubbiamente importante.

Franco Meregalli

\* \* \*

L. Howard Quackenbush, *Devotas irreverencias: el auto en el teatro latinoamericano*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1998, pp. 238.

Un libro di grande formato, che si presenta graficamente suggestivo e che ancor più lo è per il contenuto, intorno a una tema appassionante che l'Autore analizza dalle origini missionarie ai giorni nostri.

Il teatro ispanoamericano conta ormai studi fondamentali: vanno da quelli dell'Arram, del Dauster e del Campos, di Magaña Esquivel e della Lamb, e per la specifica area messicana dello Shilling e del Reyes de la Maza, oltre che del Méndez Plancarte. Il che non esaurisce certo l'argomento, ed è benvenuto questo libro del Quackenbush su un tema apparentemente ben noto ormai e che tuttavia, come si coglie dallo studio di cui mi occupo, ha ancora molto da rivelarci.

L'autore chiarisce anzitutto il suo proposito: quello di esplorare il fenomeno dell'*auto* nella sua traiettoria e soprattutto nel momento contemporaneo, in un lavoro largamente espositivo, ma che implica un lungo lavoro di ricerca, di lettura e di sistemazione. Il Quackenbush segue una direzione che indica chiaramente: quella dell'*auto* nella sua traiettoria continuativa ed evolutiva, partendo dal modello giunto in America con la conquista e che servì di mezzo evangelizzatore, fino alle più recenti espressioni nel fiorente teatro latinoamericano, ma soprattutto nel teatro ispano-americano, dove si annovera la stragrande maggioranza dei testi.

Per evitare ogni dispersione l'Autore chiarisce che si tratta normalmente di opere brevi, in un atto, caratterizzate dal trionfo del bene sul male o della ragione sull'errore, che si basano sulle credenze giudeo-cristiane, specie della religione cattolica, e che si differenziano dalle altre rappresentazioni di tema religioso per la presenza del miracoloso, del soprannaturale religioso, sia di origine celeste che infernale, tenendo conto che in Latinoamerica il teatro religioso non sempre porta, come fu in Europa, al teatro secolare e che ben vivo è il teatro religioso, ma volto verso una lezione morale ed etica.

L'*auto* ha avuto una evoluzione attraverso i secoli. Nel 1765 la proibizione borbonica degli *autos*, provocata dalle indecenze che avevano finito per contaminarlo, lo attesta, ma il Quackenbush non si sofferma sul fenomeno, lo accenna solamente. La sua attenzione è rivolta invece ai sotterfugi con cui, nonostante la proibizione regia, si continuò a produrre *autos* sotto nomi diversi, generi che pure presentano una loro tradizione antica, come la *pastorela*, continuazione dell'*auto de Navidad*, rilevando, in questo caso, come si svolga senza il primitivo controllo su temi biblici, specie relativi ad Adamo ed Eva, a Caino ed Abele, oppure sul tema della Vergine o della vita dei santi, conservando il miracoloso medievale. Quanto alla *loa*, che alle origini aveva una funzione laudatoria o simbolica, essa passa a celebrare la Vergine o i santi, la Pasqua e il Natale.

L'*auto*, afferma lo studioso, ha subito cambiamenti fondamentali e quello contemporaneo si è modernizzato anche nella messa in scena, nella decorazione, nei mezzi tecnici e nel linguaggio. Si è anche andata trasformando la presenza religiosa, dopo che la sempre incombente minaccia dell'Inquisizione venne meno e la chiesa cessò di imporre l'ortodossia. Il drammaturgo contemporaneo va in cerca della giustizia e non gli interessa più la rigidità dogmatica, a tal punto che anche Caino e i diavoli talvolta assumono una parte tragica, destando compassione nello spettatore, mentre si comprendono maggiormente le debolezze umane.

Inoltre, non di rado oggi l'*auto* si inclina verso il folclore e mescolandovi la religione, ambientando la scena in un ambito rurale, ricorrendo alla caricatura e umanizzando i personaggi. La *pastorela* messicana contemporanea viene adattata anch'essa all'ambiente rurale e il messaggio che esprime è contro gli abusi, l'egoismo, la miseria, come si coglie dalle opere drammatiche di Emilio Carballido.

Particolarmente rilevanti sono le argomentazioni di Howard Quackenbush intorno all'*auto* esistenziale, espressionista e dell'assurdo. Egli reca un contributo di riflessione sull'argomento del tutto inedito, richiamando l'attenzione sui valori autentici di queste fasi del teatro latinoamericano. Secondo lo studioso l'esistenzialismo ha rafforzato la filosofia del teatro contemporaneo, permettendo altri metodi drammatici, ha demitizzato l'elemento religioso creando atmosfere caotiche, antisociali, surreali o patologiche ed ha intrapreso una lotta contro la disumanizzazione, la nullità, il nonsenso della vita, umanizzando l'individuo sfruttato. Il che è particolarmente visibile nelle opere di Carlos Solórzano e di José de Jesús Martínez.

Quanto all'*auto* espressionista o d'avanguardia esso ha cercato di captare il caos fisico, l'incertezza emotiva, l'angoscia metafisica, come attestano le opere di Carlos Fuentes, Elena Garro ed Emilio Carballido. Il dramma espressionista evolve nell'*auto* dell'assurdo, che in Ispanoamerica non è imitazione di quello europeo, non rappresenta, in genere, una rottura tra linguaggio e significato, ma ricorre alla terminologia assurda e alla disintegrazione linguistica per trasmettere il suo messaggio, che riguarda i problemi sociali, per i quali prospetta soluzioni.

Il Quackenbush afferma che nell'America ispana il teatro dell'assurdo cerca di captare la realtà dell'esistenza, si serve dello *humor*, del gioco, della distorsione; lo *humor* addolcisce la tragedia, senza nascondere la catastrofe. Lo studioso considera l'applicazione dell'assurdo all'*auto* come la più originale e contraddittoria e la combinazione del tema religioso con lo stile drammatico che lo caratterizza un successo evolutivo importante, come si osserva in autori quali Jorge Díaz, Juan José Arreola e José Triana.

La conclusione è che l'*auto* contemporaneo si presenta demitizzato. Il credo ideologico tradizionale si è invertito, umanizzato o secolarizzato, originando opere drammatiche persino contrarie, talvolta, alle religioni ufficiali. L'elemento religioso è stato diretto verso soluzioni sociali e umanitarie, senza appoggiare nessun credo, satirizzando anzi il devoto intollerante e sfruttatore, mentre a volte il testo arriva a reinterpretare la stessa dottrina religiosa, come dimostrano autori quali Vicente Leñero, Agustín Cuzzani, René Marqués, Jorge Díaz e Jaime Silva Gutiérrez.

Demitizzato l'*auto*, il drammaturgo non dimentica il referente storico, biblico o religioso, poiché sa che senza l'*auto* referenziale e il miracolo di riferimento la sua opera non avrebbe logica né si potrebbe comprendere. Così l'*auto* contemporaneo conferma in Latinoamerica – ma diciamo più propriamente in Ispanoamerica – una traiettoria evolutiva le cui origini stanno nell'*auto* degli inizi della Colonia.

Lo studio di Howard Quackenbush si segue con vivo interesse e l'Autore si attarda anche nell'esemplificazione, presentando estesi passi delle opere più rilevanti trattate, il che oltre a rendere piacevole la lettura arricchisce di molte conoscenze, data la diffi-

coltà tuttora esistente, almeno da noi, di reperire concretamente, in molti casi, opere pur fondamentali del teatro latinoamericano contemporaneo.

Il volume reca alla fine una vasta – l'Autore la definisce "parcial" – e utilissima cronologia dell'*auto* latinoamericano, suddivisa per paese, e una bibliografia generale aggiornatissima. Il tutto fa del libro di Howard Quackenbush un contributo di grande rilievo alla storia del teatro in America.

Giuseppe Bellini

Carlos Orlando Nállim, *Cervantes en las letras argentinas*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1998, pp. 237.

Quando ricevetti questo libro mi sentii subito particolarmente interessato: esso coniugava nel titolo due dei miei interessi più profondi. Era opera di un socio corrispondente della "Academia argentina de letras", come me, che lo sono da epoche remote. L'autore è uno dei quattro corrispondenti di Mendoza. Ho rilevato subito che Mendoza ha quattro corrispondenti, mentre una città argentina ben più popolosa, Cordoba, ne ha soltanto tre. Ho pensato alla struttura secolare dell'attuale territorio argentino. Mendoza, ben più vicina a Santiago de Chile che a Buenos Aires, fu per secoli, quando nemmeno si parlava di "Argentina", la capitale del Cuyo, cioè del dominio cisandino della monarchia spagnola, riferentesi a Santiago e non a Buenos Aires, che in quei secoli doveva fare i conti, tra l'altro, coi corsari olandesi ed inglesi.

Mi immaginai che si trattasse di una storia della presenza di Cervantes nel territorio che ora costituisce l'Argentina, dai tempi più remoti ai nostri giorni: un libro concepito come libro. Ma subito dovetti rendermi conto che si tratta, piuttosto di un "volume", raccogliente undici scritti autonomi, benché tutti riferentesi alla presenza di Cervantes nel territorio ora argentino. Scritti redatti nell'arco di undici anni: il più antico è del 1986 e il più recente del 1997. Sono ordinati con criteri che risultano un po' problematici: i primi tre riguardano Borges; segue uno su Alberto Gerchunoff, giornalista d'origine ebraica che fu per tutta la vita (circa 1890-1950) un appassionato cultore di Cervantes; quindi uno sul sacerdote salesiano Rodolfo M. Ragucci (1887-1973), "lector infatigable en la inmensa bibliografía cervantina" (p. 109). Due scritti riguardano protagonisti della vita argentina del secolo XIX, Sarmiento (1811-1888) e Alberdi (1810-1884); infine uno, il più vecchio (1986), evoca Juan Gualberto Godoy (1793-1864), per molto tempo dimenticato iniziatore della poesia "gauchesca" (e infatti da me ignorato nel mio *Il "gaucho" nella letteratura*, 1960).

Nállim sembra dunque ordinare i suoi scritti, nel complesso, in senso contrario al cronologico; ma alla fine ne abbiamo uno dedicato a Marco Denevi, nato nel 1922 e "académico de número" dell'Accademia Argentina; e due dedicati a Angel Rosenblat, ebreo askenazi nato in Polonia nel 1902 e residente in Venezuela, ma che ebbe la sua formazione a Buenos Aires, alla scuola di Amado Alonso, sicché si considerò argentino.

Degli undici scritti raccolti sei furono pubblicati originariamente nella *Revista de Literaturas modernas* dell'Università di Mendoza, la sua "alma mater", come Nállim la chiama. Tre altri lo furono pure in Argentina (il decimo, riguardante Rosenblat, nel *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, julio-dic. 1944). Solo due furono pubblicati fuori dell'Argentina: *Borges y Cervantes* nella *Nueva revista de filología hispánica*, 1992, n. 2; *Cervantes, escudo de Sarmiento* nei *Cuadernos americanos*, n. 54, nov. dic.

1995. Risultava chiara la opportunità di raccogliere gli undici scritti per farli conoscere anche al di fuori dell'Argentina.

Precede un *Prólogo* di Matel Susana Agresti, che si riferisce al profondo amore per il *Quijote* di Nállim e degli autori studiati. La Agresti tende a identificare Cervantes con il *Quijote*; ed in effetti il libro potrebbe intitolarsi piuttosto *El Quijote en las letras argentinas*, cosa che a mio modo di vedere dimostra una prospettiva troppo ristretta della personalità di Cervantes, ancora dominante, non solo in Argentina, e possibilmente limitativa della comprensione dello stesso *Quijote*.

A non pochi interesseranno specificamente i tre scritti su Borges, collocati dallo stesso autore in particolare rilievo. Il primo, *Cervantes a la velada luz de un soneto de Borges*, pubblicato nel 1988, si riferisce all'esperienza andalusa di Cervantes, cui Borges allude nel sonetto *Un soldado de Urbina*, raccolto nel volume di versi *El otro, el mismo* (1964): Cervantes trafficava in "sórdidos oficios", ma "para borrar o mitigar la saña/de lo real, buscaba lo soñado". Il secondo, scritto nel 1990, si riferisce all'ultimo capitolo della seconda parte del *Quijote*, alla morte di chi ormai si sente non *Quijote* ma Alonso Quijano el Bueno: evoca ciò che ne disse Borges quando, nel 1956, gli fu conferito il dottorato *honoris causa* appunto dalla Universidad Nacional de Cuyo, e cita un testo incluso in *El hacedor*. Cervantes ideò un uomo credulo che finì per arrendersi al mondo quotidiano, ma né Cervantes né il suo personaggio sospettarono "que los años acabarían por limar la discordia". "En el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin". Il terzo pubblicato, si noti, in sede più internazionale, conferma il secondo. Si occupa di *Sueña Alonso Quijano*, una composizione in versi che Borges, con un'insistenza che è da rilevare, pubblicò in due suoi volumi, e che evoca, come il testo incluso in *El hacedor*, l'ultimo capitolo del secondo *Quijote*. Nota Nállim che Borges "preferì la segunda parte"; secondo lui nella prima Cervantes vide le possibilità comiche, nella seconda le patetiche. (Uno schema che a me pare troppo facile). E senti la morte di Chisciotte come qualcosa di suo. Infatti morì quasi subito.

Franco Meregalli

María Elena de Valdés, *The Shattered Mirror. Representations of Women in Mexican Literature*, Austin, University of Texas Press, 1998, pp. XIII + 278.

Se la metafora dello specchio infranto rimanda all'idea di un brusca interruzione dell'immagine e insieme, e non contraddittoriamente, alla sua disseminazione in una pluralità di rifrazioni, il genitivo che la spiega ("rappresentazioni di donne") gioca di proposito tra un valore oggettivo ed uno soggettivo. Nei saggi di questo volume la rappresentazione della donna e del mondo femminile presso alcuni grandi scrittori messicani (Rulfo, Fuentes) si sviluppa in concomitanza con le rappresentazioni alternative del mondo (e non solo del mondo femminile) che le scrittrici messicane – da Rosario Castellanos a Elena Poniatowska, da Luisa J. Hernández e María Luisa Puga a Cristina Pacheco e alla chicana Sandra Cisneros – inaugurano a partire dal XX secolo, restituendo vita e voce ad una tradizione che, dopo la straordinaria apparizione di Sor Juana Inés de la Cruz, era rimasta per tre secoli silente.

Questi due differenti aspetti del libro non sono solo interrelati ma si motivano reciprocamente, non costituiscono solo una scelta tra le tante possibili, ma l'ipotesi critica su cui si regge la ricerca di María Elena de Valdés; che ci parla della rappresentabilità e,



di conseguenza, della rappresentatività delle donne in questa parte del mondo, ma all'interno di un tracciato ermeneutico che parte dal testo letterario e ad esso fa ritorno recuperando nel cerchio della comprensione tutti i fattori del contesto storico, sociale, politico e ideologico. La Valdés dichiara che il suo scopo è introduttivo e esplorativo, ma è subito evidente che esso va molto al di là di questo programma apparentemente modesto. L'autrice che, essendo perfettamente bilingue, ha scelto di scrivere in inglese, non si rivolge solo agli studiosi d'area ispano-americana, o almeno non a loro per primi; destinatario privilegiato è qui il *gender criticism*, in particolare quello nordamericano, al quale l'esempio messicano potrebbe offrire una lezione di metodo, poiché di fronte alla complessità del mosaico culturale dell'America Latina spesso la nostra critica femminista può risultare inadeguata e non priva di chiusure ideologiche e di pregiudizi metodologici, rivelandosi – come già accusava la Spivak – etnocentrica ed eurocentrica, limitata da complessi di superiorità e da barriere ideologiche.

Dinanzi al terzo mondo riesce difficile al *gender criticism* del primo mondo riconoscere che non c'è una sola classe di donne, ammettere cioè i limiti delle proprie teorie di fronte a sistemi dove uomini e donne sono parimenti vittime e dove la lotta per la giustizia sociale e i diritti umani è forzosamente prioritaria. E, di contro, non fa meraviglia che là dove i movimenti di liberazione della donna sono a diretto contatto con movimenti di rivoluzione vi sia la tendenza a leggere nel femminismo anglo-americano l'ennesima arma imperialista che tende a dividere la causa rivoluzionaria dalla giustizia sociale. Ma è convinzione di M.E. de Valdés che la nostra miopia, o i nostri malintesi, sono spesso motivati anche da ragioni di metodo. Il suo libro è soprattutto un invito a una rigorosa lettura dei testi, una lettura che sappia riflettere sulle sue stesse funzioni interpretative e assumere il linguaggio non solo come necessario codice della comunicazione, ma potente mezzo di vita e di evoluzione; che sappia riconoscere nell'atto della narrazione, scritta e orale, uno strumento di illimitata libertà progettuale e creativa, ma al tempo stesso di possibile distorsione al servizio del potere; una lettura in cui la volontà di cooperazione e di confronto tra autore e lettore miri a una perenne attualizzazione del testo.

Le opere di scrittrici e scrittori vengono rivisitate in questa prospettiva.

Così le lucide indagini e l'altrettanto lucida scrittura di Elena Poniatowska hanno dimostrato che, se è vero che solo un numero limitatissimo di donne messicane ha in suo potere l'arma della narrazione scritta, la tradizione della narrazione orale è radicata e diffusa e s'avvale di forme molteplici. La biografia testimoniale inaugurata dalla Poniatowska è la prova straordinaria dell'efficacia di una narrazione che si sviluppa sulla cooperazione congiunta di due donne, e porta in sé tutte le marche di un processo interpretativo in vivo: la costituzione di un'orizzonte d'attesa e d'esperienza in cui l'identità dell'io e dell'altra, l'identità della narratrice (Jesusa Palancares in *Hasta no verte, Jesús mío*) e quella della scrittrice che ascolta e registra si definiscono grazie ad uno scambio continuo dei ruoli narrativi.

Infatti i termini dell'identità femminile, che passino per l'assunzione della prima, della seconda o della terza persona, si definiscono sempre attraverso un viaggio nell'altro. E l'altro assume in Messico forme molteplici e miste, giacché oltre all'oppressione socio-economica comune a tutto il terzo mondo, il Messico soffre di un'ulteriore perdita d'identità sociale e psicologica dovuta alla sua prossimità alla cultura consumistica e alienante del primo mondo. La dipendenza economica dagli Stati Uniti, stabilita all'interno del GATT e del Nafta, significa che i messicani devono quotidianamente far fronte ad una realtà sostitutiva importata. L'economia fortemente centrata sulla produzione di materie prime per i paesi industrializzati non solo relega le donne, per più della metà ancora analfabete, al lavoro isolato e non remunerato della riproduzione della specie, ma le costringe anche ad una dipendenza culturale coatta. Nel Messico il 92% della po-

polazione possiede la televisione, e il canale che detiene il monopolio dipende direttamente dalla televisione statunitense; attraverso servizi di moda, film, pubblicità, si diffonde un'immagine della donna, etnicamente e socialmente aliena, nella quale le donne messicane stentano a riconoscersi. Queste immagini che toccano in profondità il femminile in termini di eleganza, di sex-appeal o di cultura materiale, sono altrettanto distruttive, e ben più alienanti, di quelle che sono radicate nella tradizione dominante di matrice ispanica (con tutti i residui islamici che suo malgrado s'è portata in seno) e cattolico-romana; per questa tradizione l'uomo è senza dubbio socialmente e storicamente privilegiato, ma al tempo stesso il *machismo* non è solo una categoria della cultura maschile; esso si afferma in concomitanza e nel contesto anche di una cultura femminile che attraverso i secoli ha sviluppato nella donna la vocazione vitale a servire il maschio, come amante, madre, casalinga, infermiera, maestra. Quasi impossibile classificare le donne che così sono state educate come oggetti sessuali secondo il modello del primo mondo. È quanto ha lucidamente delineato Rosario Castellanos nel suo saggio "Il sacrificio di sé è una virtù folle" (1972), ma anche nelle contraddizioni, nei sogni-incubi, nei desideri e nei terrori della sposina Lupita in quel capolavoro del teatro messicano contemporaneo che è *El eterno femenino*.

In questo paese dove in vent'anni, secondo le statistiche, le donne non hanno mutato la loro opinione sul controllo delle nascite, e le percentuali di stupri e violenze non tendono a diminuire in forma sostanziale, dove la dominazione imposta dagli uomini sulle donne è dunque qualcosa di profondo, quest'ultime hanno pure sviluppato nei secoli forme di mediazione, spazi di autonomia e di contraddizione. L'attenzione con cui due grandi scrittori come Rulfo, soprattutto in *Pedro Páramo*, e Fuentes, ad esempio in "Día de las madres" e in *El gringo viejo*, hanno cercato di affrontare la molteplicità degli aspetti di questa cultura dei due sessi, anche attraverso le inevitabili complesse contraddizioni del desiderio maschile, è una prova in più della profonda divergenza che separa questi testi dai modelli della cultura cosiddetta occidentale, europea o nordamericana; a partire dalle strutture antropologiche e mitologiche, che vedono la presenza nella cultura precolombiana di grandi dee-madri, come la onnipotente dea creatrice Tonantzin che opera in coppia con Quetzalcoatl e incarna la saggezza, alle conseguenze indotte nell'immaginario sacro e profano dalla vicenda della conquista che ha prodotto rovesciamenti e ibridazioni dei luoghi-valore. Impossibile, come nota la Valdés, parlare di un edipo per queste culture: qui non c'è un figlio debole di contro a un padre forte, ma un figlio che odia il padre violentatore e venera la madre (Tonantzin è assunta infine nella Vergine di Guadalupe), oppure ama il padre e odia la madre violata, la Malinche, indotta al tradimento per condiscendenza carnale nei confronti del suo stesso violentatore. Vergine-madre o prostituta, la donna è caricata di valori mitologici che non possono essere spazzati via e sostituiti con immagini di carta o audiovisuali, e nemmeno con le immagini della cultura femminile del primo mondo. Nella follia di Susana San Juan la passione per il morto Florencio assume i contorni eterni (o perlomeno atemporali) d'un desiderio senza fine, di una unione sacra quasi fosse quella tra la dea creatrice e il suo pardo, e non contraddittoriamente dinanzi a questa donna Pedro Páramo depone i caratteri della violenza che lo contraddistinguono per farsi servitore adorante di un amore impossibile.

In *El Gringo viejo* queste contraddizioni si polarizzeranno in forma drammatica nell'impossibile dialogo, destinato a sfociare in tragedia, tra l'uomo messicano e la donna americana, dove la violenza di fatto sarà attuata da quest'ultima, come sempre per difetto di comprensione, per troppo radicata convinzione della giustezza dei propri valori; e non vi sarà nessuna possibilità di dialogo nemmeno tra la donna occidentale e la don-

na messicana, la Donna dal volto di Luna, silenzioso duplicato notturno di una dea dimenticata, che invano e con infinita dolcezza cerca di comunicare all'altra il suo dolore.

Fuentes e Rulfo hanno colto in profondità la sfera della parola e della cultura femminile messicana. Narrazione orale e cultura del pre-estetico tradizionale (decorazione, trucco, cucina) – e a quest'ultima la Valdés dedica l'intero nono capitolo dedicato al libro di Laura Esquivel *Como agua para chocolate* – costituiscono del resto un sostrato con cui si confrontano tutte le scrittrici messicane, con implicazioni differenti nel tempo.

A quelle dell'ultima generazione, per le quali il conflitto tra cultura tradizionale e interpretazione messicana della cultura del primo mondo è un'istanza più urgente, mi piace pensare che sia dedicata la bellissima copertina di questo libro che riproduce una celebre fotografia di Frida Kahlo dinanzi allo specchio dell'armadio della sua camera: una terza e più conturbante interpretazione dello specchio franto: una fotografia che può legare le giovani scrittrici a immagini familiari (fotografie di madri e di zie) ed è insieme un forte richiamo al grande significato che per loro ha rivestito la simbiosi, il sincretismo tra arte e cultura del pre-estetico: d'un lato un'esperienza familiare, depositata nella regione più profonda della psiche affidata talora, come nel caso della chicana Sandra Cisneros, ad un idioma che assume una sua fissità sacrale e non potrà mai essere la lingua della propria scrittura, dall'altro un'esperienza estetica che diviene strumento di una sofferta liberazione, che raccoglie e rivendica i messaggi delle donne di più generazioni. Così Cristina Pacheco torna più volte sul significato formativo di questa esperienza, mettendo le narrazioni documentarie dei suoi racconti alla prova di linguaggi espressivi complessi, desunti spesso dalla pittura e soprattutto dall'espressionismo ideologicamente impegnato degli anni Trenta, mentre per la Cisneros l'operazione della scrittura è disciplina che deve restituire al discorso il dolore mitizzato, sacralizzato di un passato che non dovrà essere perduto, di una terra promessa che certo non ha potuto mantenere le sue promesse, eppure continua a proporle all'interpretazione dei suoi figli e soprattutto delle sue figlie.

Per queste più giovani scrittrici i problemi della precomprensione di un mondo ormai solo in parte esperito o che addirittura deve fare uso d' un'altra lingua si sviluppano attraverso un'ermeneutica complessa, di cui M.E. de Valdés tenta un'analisi in due tavole (per la Pacheco a p. 156, per la Cisneros alle pp. 180-181), che mettono in evidenza nel primo caso la dinamica delle voci nella narrazione documentaria e nel secondo caso (quello della Cisneros) la complessità delle categorie ontologiche e semiche attive nella molteplicità dei piani del racconto.

Il libro di María Elena de Valdés si chiude con una vastissima e utilissima bibliografia e tre appendici informative, una dedicata all'educazione femminile nel Messico, un'altra alle molte e spesso assai valide scrittrici giovani e giovanissime che hanno pubblicato in questi ultimi vent'anni. La terza appendice è dedicata alla bibliografia di Sor Juana Inés de la Cruz e certo non ha la pretesa di illustrarla in tre pagine. Ha piuttosto a mio avviso un valore conclusivo e simbolico.

Questa grande vicenda di cultura al femminile, che presenta sfaccettature tanto differenti e tanto importanti per chi voglia studiare le voci delle donne al di là di schemi precostituiti e spesso limitanti, ha cominciato ad esprimersi nel Messico, sin dal Seicento, attraverso la figura di una donna dai tratti assolutamente eccezionali. Il capitolo dedicato all'incontro altrettanto eccezionale tra l'opera di Sor Juana e Octavio Paz è centrale in questo libro, non solo per la sua collocazione.

In esso due ermeneutiche vengono a confronto e s'arricchiscono vicendevolmente: da un lato è la grande tradizione dell'interpretazione testuale che si serve di tutti gli strumenti validi a ricostruire il contesto dell'opera. È l'eccezionale sforzo d'anni di ricerche che porta l'ermeneutica filologica di Octavio Paz a dare non solo dell'opera, ma della figu-

ra di Sor Juana – dopo tante distorsioni e tanti pregiudizi (l'opera di Pfandl ne offre una raffinata e intelligente collezione) – una interpretazione profonda e insieme aperta alla molteplicità delle istanze culturali del suo tempo. Ma insieme la sua interpretazione del *Primer Sueño* apre a una lettura estremamente moderna di questo testo d'eccezione e della personalità della sua autrice. Poiché in questo testo per la prima volta l'assunzione della "mancanza" non diviene il segno di una lacuna nel cuore stesso del soggetto, ma un percorso conoscitivo che s'articola poeticamente e filosoficamente fino a conseguenze estreme, fino a quella trascendenza dell'assenza – come la definirà secoli più tardi Rosi Braidotti – che dà l'avvio alle forme del pensiero moderno. Sor Juana inaugura un modo nuovo di porsi come soggetto dinanzi all'oggetto mondo, grazie al quale la coscienza si spoglia d'ogni legame e sonno e sogno si fanno custodi di itinerari mai prima percorsi dall'anima cosciente, itinerari che solo la donna, in virtù della sua esclusione e della sua conoscenza profonda e trascendente dell'assenza pare destinata a esplorare.

Un grande scrittore si è fatto grande filologo per *l'amor de lonb* che questa esperienza davvero unica aveva suscitato in lui e ha ricostruito tre secoli più tardi un cerchio ermeneutico che si è infine manifestato con i segni di una straordinaria profezia; poiché quello che era destinato a scoprire non solo depassava il tempo della scrittrice, ma costringeva anche lui, il critico, ad un salto verso forme di conoscenza che il nostro secolo al suo termine sta ancora esplorando.

Paola Mildonian

Condesa de Merlín, *Viaggio a La Habana. Usanze, costumi e paesaggi di Cuba nell'800*, Padova, Franco Muzzio Editore, 1998, pp. 176.

I tre volumi di lettere in forma di diario di *La Habane*, scritti da María de Las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, futura contessa De Merlín, nel 1842 in francese, furono parzialmente resi in spagnolo – *Viaje a La Habana* – fin dal 1844 e accompagnati da una introduzione di Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Oggi, per la prima volta il libro viene tradotto dallo spagnolo in italiano – *Viaggio a La Habana. Usanze, costumi e paesaggi di Cuba nell'800* – da Alessandra Angarano e presentato da Franco Muzzio Editore all'interno di una interessante collana di viaggi – "Aritroso" – costituita da classici che spaziano in tutto il mondo; per quanto riguarda il mondo iberico sono già presenti: Edmondo De Amicis, *Spagna*; Aldous Huxley, *Oltre la Baia del Messico*; Renzo Ghiotto, *No puedo creer*; Marco Grassano, *Lisbona e Tago e Tutto* e il presente *Viaggio a La Habana*.

La futura contessa De Merlín, nasce a La Habana nel 1789 e muore a Parigi nel 1852. I primi anni, vissuti nel paese natale in casa di una bisnonna, vengono ricordati come un periodo particolarmente felice nonostante le difficoltà presentate dall'esperienza nel convento di Santa Clara. Nel 1802 si trasferisce a Madrid per ricongiungersi con la famiglia, frequenta gli ambienti culturali della città e lei stessa si inizia alla musica. Nel 1809 essa sposa Cristóbal Antonio de Merlin, un generale francese al seguito delle truppe napoleoniche, che avevano invaso la Spagna. Nel 1812, la giovane famiglia De Merlin lascia la Spagna dopo la guerra di liberazione antinapoleonica e dal 1813 la Condesa de Merlín si stabilisce a Parigi fino alla morte.

A Parigi conosce e frequenta i nomi più importanti del mondo culturale dell'epoca: Balzac, Liszt, Rossini, George Sand, Alfred de Musset, partecipa come cantante a nume-

rosi concerti pubblici e privati; viaggia molto per l'Europa e collabora con importanti riviste francesi.

Negli anni '40 fa un viaggio nelle Americhe – New York e La Habana – e il libro recensito in questa occasione è il risultato del suo ritorno in patria.

Nella letteratura cubana esiste un'importante tradizione di intellettuali, costretti lontani dall'isola, spesso esiliati, che ricordano la loro terra con una serie di scritti che contribuiscono alla formazione della tradizione culturale cubana; fra questi Heredia, Martí, e oggi anche tutti gli esiliati anticastristi, di cui forse Cabrera Infante è il più famoso.

La nostalgia verso l'Isola è una costante che si ritrova in tutti questi autori e María de La Mercedes Santa Cruz Montalvo ne è la prima testimone.

La Condesa de Merlín ritorna, dopo anni di lontananza, nell' Isola natale, e ne descrive, con entusiasmo e commozione, le usanze, i costumi, le genti, i paesaggi per “rendere giustizia ai mille talenti che l'Europa non sospetta neppure, di rivelare le virtù incantevoli che ignorano se stesse” (p.16).

Il testo è costituito dalla citata presentazione della famosa scrittrice romantica Gertrudis Gómez de Avellaneda, anche lei nata a Cuba e cresciuta in Spagna, la quale in un delizioso stile ottocentesco fornisce alcune informazioni sulla biografia dell'autrice. Poi in un raro equilibrio si presentano due dediche, una per i compatrioti cubani e un'altra, più convenzionale e di maniera, a “Sua Eccellenza Il capitano Generale O'Donnell, Governatore Generale di Cuba”, responsabile militare dell'Isola. Nella prima ci si rivolge ai cubani in nome di una patria e di una razza in comune, in nome di un clima, di una terra, di abitudini senza uguali; queste parti appartengono all'originale francese e vi si trovano allusioni relative al viaggio nelle due Americhe. La scrittrice si dichiara figlia dell'Avana e “felice di rendere note alla Spagna le necessità e le ricchezze della sua colonia, di raccontarle che una parte della sua opulenza e del suo benessere dipendono dalle generose attenzioni che dedica a questi paesi lontani, e dallo sviluppo facile ed energico che in futuro deve concedere alle facoltà che per lungo tempo ha mantenuto prigioniere” (p. 15). Questa parte funziona come introduzione, stabilisce il patto di lettura dove si legge “Ho scritto queste lettere (...) pensando soltanto a riprodurre con fedeltà le impressioni, i sentimenti e le idee che nascono dai miei viaggi. Non ho nascosto nulla, nè della situazione sociale nella quale ho incontrato l'America del Nord, nè quello che ci può mancare, compatrioti, per essere una delle nazioni potenti e soprattutto felici del globo. (...) Non ho mai indicato un problema senza porre a lato l'indicazione del rimedio” (p. 16).

Si tratta di dieci lettere, per lo più rivolte alla figlia, rimasta in Francia, ma ce n'è una anche per il marito; che raccontano, secondo una cronologia temporale lineare, il viaggio e la breve residenza nell'isola, il riincontro con amici e parenti, gli usi e costumi, gli abitanti e la natura, ancora familiari per l'ormai adulta María de las Mercedes.

La Condesa de Merlín viene considerata come la antisiganana della scrittura al femminile del paese, le sue cronache di viaggio sono un modello celebre per la narrativa dell'Isola, riconosciute, anche se scritte in francese, come momento fondatore della letteratura nazionale per la loro innegabile “cubanità”.

Il testo, ancora legato al secolo XVIII ma pure già inserito in quello successivo, prende dalla tradizione settecentesca il gusto per il quadro di costumi e dal romanticismo l'interesse sociale per l'osservazione critica nei riguardi della schiavitù.

*Viaggio a La Habana*, inoltre, dimostra l'arte sapiente della Condesa de Merlín, la quale, pur evitando la referenza politica immediata, non rinuncia alla ferma rivendicazione del valore e della dignità della propria terra.

Susanna Regazzoni

Mariela A. Gutiérrez, *Lydia Cabrera: aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística*, Madrid, Editorial Verbum, 1997, pp. 240.

Oggigiorno sottolineare l'elemento africano nella cultura cubana non costituisce più alcuna novità, grazie anche a Fernando Ortiz che, agli inizi del XX secolo con *Los negros brujos* (1906), fu lo studioso che tra i primi rilevò tale componente nella civiltà dell'Isola.

La giovane cognata, Lydia Cabrera – futura antropologa e narratrice continuò quest'interesse che sfociò in una serie di racconti che la resero ben presto famosa. *Contes nègres de Cuba*, scritto in spagnolo, ma pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1936 in francese, nella traduzione di Francis de Miomandre, fu il primo libro della scrittrice. La produzione successiva – a metà fra il racconto e l'indagine etno-antropologico – continuò la ricerca e lo studio delle tradizioni della culture lucumí e yoruba, arrivate in territorio caraibico con la tratta degli schiavi e conservate per secoli attraverso il racconto orale.

La cubana Mariela Gutiérrez, docente di Civiltà e Letteratura Ispano-americana all'Università di Waterloo (Ontario), è tra le maggiori studiose dell'opera e della figure di Lydia Cabrera e *Lydia Cabrera: aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística*, costituisce il risultato di 17 anni di ricerca sull'argomento.

Come spiega brillantemente Beatriz Varela nel prologo, lo studio di Mariela Gutiérrez pone in rilievo la componente 'psico spirituale dei racconti di Lydia Cabrera e il loro legame con la tradizione mitologica africana'.

Il testo qui recensito è diviso in due parti ("Simbolismo y mitología de bases africanas" e "Estructura y símbolos"). La prima, preceduta da un'introduzione di contenuto storico tematico, è costituita da quattro capitoli: "Todos los caminos nos llevan al monte"; "La temática de las aguas"; "El mito del chivo expiatorio"; "Babalawos y conjuros". Qui si racconta del passato africano, della tratta degli schiavi a Cuba, del loro radicarsi nell'Isola, della presenza della loro religione, di cui si illustrano le più importanti caratteristiche. Particolare spazio è assegnato all'astuta "Jicotea", la tartaruga, protagonista di quasi tutti i racconti della raccolta *Ayapa: Cuentos de Jicotea*. Nel terzo capitolo, "El mito del chivo expiatorio" si spiega, attraverso il racconto "Las mujerees se encomiendan al árbol dagame", come l'antico mito del caprone sia ancora vitale. Infine, nell'ultimo capitolo di questa prima parte, si descrive l'intrecciarsi della magia, della medicina e delle credenze popolari nella figura del sacerdote/stregone.

Nella seconda parte – costituita da un unico capitolo "Funciones estructuralistas y simbólicas del elenco cabreriano" – si analizzano singolarmente alcuni racconti basandosi sulle categorie proposte da Wladimir Propp nello studio della morfologia del racconto popolare russo e si conclude con un epilogo.

Nel suo percorso analitico, *Lydia Cabrera: aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística*, esamina trentanove racconti, tratti da tre delle quattro raccolte della scrittrice cubana; *Cuentos negros de Cuba* (1949), *¿Por qué? Cuentos negros de Cuba* (1948) e *Ayapá: Cuentos de Jicotea* (1971), presenta, inoltre continui riferimenti alla produzione saggistica dell'autrice, in particolare a *El monte* (1954), titolo che si riferisce al bosco, alla foresta, alla terra vergine che nella tradizione africana diviene luogo sacro, meta di pellegrinaggio, spazio per la preghiera.

A volte la lettura di questo libro può apparire poco scorrevole, e questo è dovuto alla miriade di riferimenti e alla ricchezza dei materiali da cui è tratto. Tuttavia, lo studio di Mariela Gutiérrez è sempre interessante, offre una massa di informazioni straordinaria e una conoscenza dell'opera di Lydia Cabrera eccezionale.

Di estremo interesse, inoltre, è la parte finale, costituita da una esaustiva bibliografia critica sull'argomento.

Susanna Regazzoni

Florencia Garramuño, *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1997, pp. 189.

Lunga è la serie dei ringraziamenti dell'Autrice, a consiglieri, lettori e amici diversi, commendevole aspetto della gratitudine, ma che quando riempie troppe righe dà immediatamente l'impressione di un lavoro a fini scolastici, tra i molti che offrono le università nordamericane. E' perciò con una certa diffidenza che si affronta un testo di questo genere, non perché non sia in più casi valido, ma perché rivela la sua natura d'origine, che non di rado indulge allo scolastico.

Non è tuttavia il caso di questo saggio della Garramuño, per quanto l'origine sia, trasparentemente, a mio parere, quella indicata. La studiosa si propone nel suo lavoro di affrontare il tema della riscrittura del passato, esaminando un *corpus* di romanzi argentini, uruguaiani e brasiliani degli anni 80-90. La sua attenzione si centra su testi come *La liebre*, di César Aira, *El entenado*, di Juan José Saer, *Fuegia*, di Eduardo Belgrano Rawson, argentini, *Maluco*, di Napoleón Baccino Ponce de León, e *iBernabé, Bernabé!*, di Tomás de Mattos, uruguaiani, *Em libertade*, di Silviano Santiago, *O Tetranelo del-rei*, di Haroldo de Maranhao, brasiliani.

Nell'opinione di alcuni critici il ritorno al passato caratterizza la cultura dei nostri anni, almeno nella letteratura ispano-americana, e secondo l'autrice del libro che commento è interessante notare come tutti i romanzi presi in esame, che riscrivono il passato, siano testi referenziali, non solamente letterari, mentre i testi riscritti, oltre ad essere referenziali sono, in senso più ampio, fondazionali. Un'altra caratteristica è che questi romanzi della riscrittura tornano a modi di un certo realismo critico, che spicca ancor più se lo si paragona con altri romanzi degli stessi autori, e garantisce il filo narrativo.

La lettura intrapresa dalla Garramuño si propone, quindi, di esplorare il luogo e la funzione del passato nei romanzi prescelti, "intentando desligar ese pasado como noción cultural de la historia concebida como discurso *verdadero* o *falso*, partidario o incompleto", tenendo conto che la storia "viene de específicos modos del pasado todos ellos *fundacionales*, cuya reescritura se estructura sobre una repetición, no sólo de esas historias, sino también – y fundamentalmente – de esos modos enunciativos del pasado".

Il discorso della studiosa, affermata la logica del *corpus* prescelto, si svolge pregnante nei capitoli successivi, dedicati alle "Utopías invertidas: el pasado contra la historia", "Usos y abusos del pasado", per concludere con quello dedicato alle "Genealogías literarias, genealogías culturales". Attraverso una successione dinamica di "planteamientos" problematici e di risposte risolutive nuove, il testo critico va illustrando non solo i meccanismi sui quali si regge la riscrittura, ma apre al lettore una interessante prospettiva intorno a quella che è stata la realtà del Cono Sud dell'America negli anni dall'80 al 90, quando il processo di ridemocratizzazione si stava svolgendo.

La dialettica che regge il saggio gli dà una particolare vitalità e trascina il lettore nel vortice del discorso tecnico, mostrando la vasta preparazione teorica dell'Autrice, ma

anche la sua sensibilità letteraria; una vasta documentazione arricchisce il discorso attraverso consistenti contributi in nota, mai passivo riferimento bibliografico.

La Garramuño giunge alla conclusione che nel suo "reemplazo" della storia con una o con varie "ficciones", la riscrittura diviene una genealogia, costruisce una nuova "ficción", rilettura del vecchio mito. La storia risulta spiazzata da "ficciones que problematizan identidades culturales". Più che porre in discussione la "ficcionalidad" dell'origine della storia, i romanzi esaminati costituiscono una critica e una "cuestión de autoridad", ossia "genealogías culturales". Il passato è "el reservóreo de tradiciones, de historias y de ficciones del cual se retiran recursos para reescribir, en una nueva situación histórica, la cultura nacional".

Il saggio di Florencia Garramuño è un apporto notevole allo studio delle relazioni tra cultura, politica e storia in una delle regioni più rilevanti della produzione artistica latino-americana. L'Autrice coniuga felicemente la discussione teorica con la sensibilità artistica e il suo libro, per quanto rigorosamente scientifico, non si qualifica come una pura applicazione di teorie, ma afferma anche una sensibilità originale, nella coscienza che il romanzo è un soggetto che si presta alle più diverse letture.

Giuseppe Bellini

Lucía Ortiz, *La novela colombiana hacia finales del siglo veinte*, New York, Peter Lang, 1997, pp. 173.

Oltre a García Márquez e a Mutis pochi romanzieri colombiani sono riusciti a superare le frontiere nazionali e tanto meno quelle continentali. In Europa si conosce Plinio Apuleyo Mendoza, ad esempio, più per il libro pseudo elogiativo sull'amico Gabo, *El olor de la guayaba*, che per il romanzo, peraltro interessante, *Años de fuga*, e la pur notevole scrittrice Marvel Moreno – un tempo moglie del citato Mendoza e protagonista del suo romanzo – è largamente sconosciuta, almeno in Italia, dove tuttavia è stato tradotto il romanzo *En diciembre llegaban las brisas*. In Francia alla Moreno è stato dedicato dopo la sua scomparsa un congresso; gli interventi sono raccolti nel volume *La obra de Marvel Moreno*, Actas del Coloquio Internacional de Toulouse, 3-5 abril de 1997, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni Editore, 1997, un ponderoso volume, ricco anche di documentazione fotografica intorno alla scrittrice, che è bene tener presente.

Il discorso che precede, per porre in rilievo l'utilità del volume di Lucía Ortiz, che dedica con competenza la sua attenzione alla narrativa colombiana della fine del nostro secolo. La studiosa denuncia anzitutto l'effetto negativo del successo straordinario arriso a García Márquez sulla diffusione di altri valori colombiani non meno meritevoli di essere conosciuti internazionalmente. Ma credo che anche se il famoso Gabo non avesse avuto tanto successo la situazione sarebbe stata la stessa, dato il vasto disinteresse dell'editoria in genere – eccezione la Francia e anche l'Italia – per certi paesi ispanoamericani.

In seguito la Ortiz traccia un panorama del romanzo in Colombia nelle sue diverse tappe e manifestazioni, partendo dal romanzo urbano di Manuel Mejía Vallejo, Andrés Caicedo e Luis Fayad, per giungere al cambiamento che rappresentano Moreno-Durán e Germán Espinosa con la loro preoccupazione per il linguaggio, una narrativa dominata dall' "afán por el artificio lingüístico, el metadiscursio y la reflexividad irónica", ricorrendo anche a un'estetica "de lo aborrecible y chocante", il primo. Diverso è l'atteggiamento di Alvaro Mutis, nella cui opera domina "el disfrute del remanso y la interioriza-



ción” e nella quale “acude a géneros clásicos de donde recupera lo gótico y lo legendario en un lenguaje poetizado”.

Osservazioni interessanti, come è interessante l'attenzione che la studiosa dedica alla narrativa della donna nella società colombiana, illustrando l'opera e l'atteggiamento di scrittrici come Alba Lucía Angel, Fanny Buitrago e Marvel Moreno che, sottolinea esattamente, hanno contribuito a rappresentare l'universo femminile da una prospettiva interiore che non solo incide sul contenuto ma anche sulla struttura della narrazione.

Pure rilevante e nuovo è l'esame che la Ortiz conduce su come la narrativa colombiana osserva e riflette la storia, a partire dall'epoca detta della “Violencia” fino al momento attuale, estendendo il suo esame all'epoca delle origini del mondo ispano-americano della Colonia, rappresentante prestigioso lo scrittore Manuel Zapata Olivella con il romanzo *Changó el gran putas*. A questo proposito è da rilevare che lo studio che la Ortiz conduce sul romanzo citato è il primo serio e competente che mi sia stato dato di leggere e permette di comprenderne la struttura e il messaggio.

Altri scrittori, prosegue la studiosa, si occupano di questioni più immediate, come Gardezabal e Alba Lucía Angel.

I due primi capitoli de *La novela colombiana* offrono informazioni di prima mano e osservazioni critiche di rilievo. Il terzo capitolo costituisce un importante contributo alla valorizzazione del romanzo colombiano che tratta la figura di Bolívar al suo tramonto, come la interpretano i romanzi di Gabriel García Márquez, di Fernando Kronfly e di Germán Espinosa. Pagine che si leggono con interesse e con piacere, poiché costituiscono un “remanso” di genuina critica dopo tanti dati informativi e tante osservazioni, valide e sempre utili, sul contenuto e il linguaggio dei vari testi. La studiosa abbandona per un lungo momento l'impegno di ragguagliare, e intraprende un discorso estetico su opere di per sé notevoli, come aveva fatto per il romanzo di Zapata Olivella. In seguito svolge un suo discorso intorno alla “ruptura del tiempo lineal” e al carattere profetico, all'indagine nel passato per comprendere il presente, dando apporti intelligenti alla critica letteraria.

Un capitolo finale, il quarto, introduce efficacemente nella più recente produzione contemporanea, il romanzo che tratta della situazione colombiana dominata dal narcotraffico, dalle stragi relative sia dei narcotrafficanti che dell'esercito. In questo settore della narrativa colombiana è rilevante soprattutto la voce femminile, che giunge a idealizzare il narcotrafficante in lotta contro lo stato come un rivoluzionario. Il fenomeno conta su una lunga storia nell'immaginario femminile, con la conseguente distorsione dei valori. Nella narrativa femminile colombiana viene distorto il discorso dominante e la realtà finisce per mostrare un aspetto assai lontano dall'immagine che ne dà lo stato, svolgendo in questo modo un ruolo davvero rivoluzionario, ben lontano da quello di García Márquez in *Historia de un secuestro*, dove il dramma è dominato dall'impegno dello scrittore di sottolineare la sua domestichezza con i personaggi del potere. Nonperanto questo genere di narrativa rende conto inequivocabilmente del marasma provocato nele coscienze dalla caotica situazione del paese.

Libro prezioso questo di Lucía Ortiz, non solo per le molte notizie intorno alla narrativa colombiana finisecolare, ma per un discorso critico ricco e pregnante.

Giuseppe Bellini



\* \* \*

Elisa R. P. Nunes Esteves, A '*Crónica Geral de Espanha de 1344*': *Estudo estético literário*, Evora, Pendor, 1997, pp. 280.

Conforme consta das "notas preliminares" ao volume, o presente estudo "tem como objectivo a valorização estético-literária da *Crónica Geral de Espanha de 1344* a partir do texto fixado por Luís Filipe Lindley Cintra na edição crítica publicada entre 1951 e 1990" (p.3), inserindo a obra no contexto da literatura que se produziu na Península Ibérica durante o período medieval e privilegiando um género que aí floresceu nos séculos XIII e XIV, a historiografia. Neste aspecto, e de acordo com quanto já expresso pelo autor da ed. crítica da *Crónica*, o texto insere-se a pleno título na genologia historiográfica, sendo com razão considerado como o primeiro grande exemplo do género em língua portuguesa.

Prova da literariedade da obra através da individuação de "um espaço com uma preponderante função simbólica" (p.23) - e o Prólogo da *Crónica de 1344* já evidenciava a retórica do *docere* como objectivo do Autor - o estudo de Elisa Nunes Esteves é precedido por uma análise do texto nas suas relações com as origens da historiografia portuguesa, por algumas considerações sobre as fontes - pertinentes não obstante os estudos de Lindley Cintra ou de Diego Catalán, embora não seja sua intenção adentrar-se em questões de ordem filológica -, apresentando em termos sintéticos o que se pode considerar a estrutura e conteúdo da *Crónica* tal como os deixa perceber a referida edição crítica de L. Cintra. Seguindo então uma metodologia precisa que se apoia na Retórica Geral Literária, na Teoria dos Tópicos como reflexão sobre a textualidade medieval, e numa tipologia que segue de perto as propostas de Paul Zumthor, a estudiosa analisa a construção textual a partir das figuras da *inventio* (cap. II) e da *dispositio* e *elocutio* (cap. III), sendo o último talvez o mais importante quanto à especificidade deste trabalho, como se todos os elementos e disquisições precedentes se destinassem a pôr em evidência procedimentos retóricos e estilísticos seguidos pelo autor da *Crónica*. A este respeito vejamos sobretudo: "A *Crónica de 1344* e a vertente retórico-ética da historiografia medieval" (pp. 205-228); "A composição do universo ficcional" (pp. 229-250); e "Espanha: Espacialidade referencial e espacialidade simbólica" (pp. 251-258). Aqui reside, quanto a mim, e se isso fosse ainda necessário, a prova cabal que Elisa Esteves sabe usar os instrumentos de análise que considerou mais idóneos para um estudo estético-literário capaz de iluminar zonas mais esbatidas de uma obra complexa mas extremamente rica da literatura medieval portuguesa, quanto mais não fosse pelas

referências (e reutilização), implícita ou explícita, a outras obras que, entretanto, deixaram de poder conviver directamente com o leitor.

Ficou demonstrado que a *Crónica* não possui um andamento linear e que, pelo contrário, a diegese é frequentemente interrompida pela figura da prolepse, de resto omnipresente na prosa medieval, ou por excursus narrativos que são outras tantas pistas do mosaico de textos que confluíram na redacção. Abundam ainda, como acentua a estudiosa, as figuras de simetria tão características nas obras programáticas, assumindo a obra integralmente o carácter de *exempla*, embora não estejam ausentes as preocupações “com o estilo e com os problemas da composição” (p. 215). De resto, o próprio redactor, ao defender as “boas e nobres razões” e as “boas e frescosas pallavras” (IV: 418) acentua a sua intenção programática de adequar o conteúdo e as formas de expressão literária aos objectivos do texto.

Um discurso à parte, e independentemente dos excelentes resultados desta investigação de Elisa Nunes Esteves, tem que ver com uma certa prática da filologia portuguesa em relação à transcrição de nomes e títulos de obras, sobretudo quando há uma sobreposição cultural ou histórica que acomuna os dois países ibéricos. Assim também neste trabalho Alfonso X, o rei Sábio, é sempre aportuguesado como Afonso e o mesmo sucede com outros reis do mesmo nome, o que conduz a uma certa ambiguidade em situações em que, à primeira vista, não se percebe imediatamente se são portugueses ou castelhanos (pp. 143 e 144, por exemplo). O mesmo acontece com Bernardo (ou Bernaldo) del Carpio, Rodrigo de Vivar (ou Bivar), Roy Vasquez ou Fernán González (ou Gonçalves) - e não vale a pena alongar a lista -, formas que são talvez de preferir a Bernardo do Carpo, Rodrigo de Vívar, Rui Vasques e Fernão Gonçalves.

Oscilações deste tipo são ainda observáveis em títulos como *Primera Crónica General de España*, quase sempre aportuguesados, mesmo quando se remete para o estudo de Diego Catalán, “incluído na ed. da *Primeira Crónica Geral de Espanha*” (p. 131). Mas estes aspectos não invalidam a segura metodologia e a argúcia que presidem à análise estético-literária da *Crónica Geral de Espanha de 1344*. Basta considerar a secção que estuda a “Composição do Universo Ficcional” (pp.229-250), onde se acentua: “quase todas as narrativas que encontramos na *Crónica de 1344* resultam de uma composição que agregou versões já anteriormente prosificadas de poemas antigos” (p. 232). Aqui se põe o problema da história da palavra “romance”, que não se deve entender, como se sabe, limitadamente às redacções das novelas de cavalaria ou de crónicas em prosa mas sobretudo às formas poéticas dos *Romanceiros*. A este último sentido se refere o próprio Autor da *Crónica de 1344*, usando as expressões “cantares e rimanças” que, quanto a mim, não são termos antagónicos mas, pelo contrário, ligados por uma clara relação de sinonímia.

Manuel G. Simões

## PUBBLICAZIONI RICEVUTE

### ***Riviste:***

- Analele Universitatii Bucuresti* , Universitatii din Bucuresti, 46 (1997)  
*Anales cervantinos*, C.S.I.C. Madrid, 34 (1998)  
*Anales de la Literatura Española Contemporánea* , University of Colorado at Boulder, 23 (1998)  
*Anales de Literatura Española* , Universidad de Alicante, 13 (1999)  
*Anales de Literatura Hispanoamericana* , Universidad Complutense de Madrid, 27 (1998)  
*Annali - Sezione Romanza* , I. U. O. N., 40, I (1998)  
*Il bianco e il nero* , Università di Udine, 2 (1998)  
*Cadernos de Estudos Lingüísticos* , Universidade Estadual de Campinas, 35 (1998)  
*Castilla* , Universidad de Valladolid, 22, 1997  
*Criticón* , Université de Toulouse-Le Mirail, 74 (1998)  
*Dicenda* , Universidad Complutense, 16 (1998)  
*Disenso* , Fundación Cultura et Labor, Buenos Aires, 19-20 (1999)  
*Edad de Oro* , Universidad Autónoma de Madrid, 18 (1999)  
*Estudios* , ITAM, 52 (1998)  
*Estudios de Investigación Franco-Española* , Universidad de Córdoba, 15 (1998)  
*Estudos Ibero-Americanos* , Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 24-2° (1998)  
*Iberoamericana* , 70 (1998)  
*Imprevue* , CERS, Université Paul-Valéry Montpellier, 1-2 (1998), 1 (1999)  
*Incipit* , SECRIT, Buenos Aires, 17 (1997)  
*Inti* , 48 (1998)  
*Leituras* , Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa, 3 (1998)  
*Letterature* , Università di Genova, 20 (1997)  
*Letras de Deusto* , Universidad de Deusto, 82 (1999)  
*Letras de Hoje* , Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 115 (1999)  
*Livius* , Universidad de León, 11 (1998), 12 (1998)

*Madrygal* , Universidad Complutense de Madrid, 2 (1999)  
*L'Ordinaire Latino-Américain* , Université de Toulouse-Le Mirail, 173-174 (1998), 175 (1999)  
*Quaderni ibero-america*ni , 80 (1996)  
*Quaderns* , Universitat Autònoma de Barcelona, 3 (1999)  
*Remate de Males* , UNICAMP , número especial: Antonio Candido, 1999  
*Revista da Faculdade de Letras* , Universidade de Lisboa, 23 (1998), 24 (1999)  
*Revista de Cultura* , Instituto Cultural de Macau, 34 (1998)  
*Revista de Estudios de Adquisición de la lengua Española (REALE)* , Universidad de Alcalá, 8 (1997)  
*Revista de Lexicografía* , Universidade Da Coruña, 4 (1997-1998)  
*Revista Iberoamericana* , University of Pittsburgh, 184-185 (1998)  
*Spagna contemporanea* , Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini, 14 (1998)  
*Strumenti critici* , 89 (1999)  
*Studi Urbinati* , Università di Urbino, 68, (1997/98)  
*Studium* , Universidad de Zaragoza, 5 (1998)

### **Libri:**

- AA.VV., *Carnaval en noviembre. Parodias teatrales españolas de don Juan Ténorio* . Recopilación, edición e introducción de Carlos Serrano, Alicante, Instuto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, 1996, pp.483
- Y. CLEMENTE SAN ROMÁN, *Tipobibliografía madrileña. La imprenta en Madrid en el siglo XVI (1566-1600)* , 3 voll., Kassel, Edition Reichenberger, 1998
- E. COBOS CASTRO, *Traductores al castellano de obras dramáticas francesas (1830-1930)* , Anexo n. 1 de *Estudios de Investigación Franco-Española* , Universidad de Córdoba, 1998, pp.424
- C. O. NÁLLIM, *Cervantes en las letras argentinas* , Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1998, pp. 236
- C. PERILLI, *Las Ratas en la Torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992* , Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1994, pp. 163
- H. WENTZLAFF-EGGEBERT (cord.), *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España* , Tübingen, Max Niemer Verlag, 1998, pp.161

## 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 Crònica 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. 34 (maggio 1989)	L. 14.000
n. 2 (giugno 1978)	L. 5.000	n. 35 (settembre 1989)	L. 14.000
n. 3 (dicembre 1978)	L. 5.000	n. 36 (dicembre 1989)	L. 14.000
n. 4 (aprile 1979)	L. 5.000	n. 37 (maggio 1990)	L. 14.000
n. 5 (settembre 1979)	L. 5.000	n. 38 (settembre 1990)	L. 14.000
n. 6 (dicembre 1979)	L. 5.000	n. 39 (maggio 1991)	L. 14.000
n. 7 (maggio 1980)	L. 7.000	n. 40 (settembre 1991)	L. 15.000
n. 8 (settembre 1980)	L. 7.000	n. 41 (dicembre 1991)	L. 15.000
n. 9 (dicembre 1980)	L. 7.000	n. 42 (febbraio 1992)	L. 15.000
n. 10 (marzo 1981)	L. 8.000	n. 43 (maggio 1992)	L. 15.000
n. 11 (ottobre 1981)	L. 8.000	n. 44 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 12 (dicembre 1981)	L. 8.000	n. 45 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 13 (aprile 1982)	L. 9.000	n. 46 (marzo 1993)	L. 25.000
n. 14 (ottobre 1982)	L. 9.000	n. 47 (maggio 1993)	L. 15.000
n. 15 (dicembre 1982)	L. 9.000	n. 48 (dicembre 1993)	L. 15.000
n. 16 (marzo 1983)	L. 10.000	n. 49 (aprile 1994)	L. 15.000
n. 17 (settembre 1983)	L. 10.000	n. 50 (agosto 1994)	L. 15.000
n. 18 (dicembre 1983)	L. 10.000	n. 51 (dicembre 1994)	L. 15.000
n. 19 (febbraio 1984)	L. 10.000	n. 52 (febbraio 1995)	L. 15.000
n. 20 (settembre 1984)	L. 10.000	n. 53 (giugno 1995)	L. 15.000
n. 21 (dicembre 1984)	L. 12.000	n. 54 (novembre 1995)	L. 15.000
n. 22 (maggio 1985)	L. 12.000	n. 55 (febbraio 1996)	L. 15.000
n. 23 (settembre 1985)	L. 12.000	n. 56 (febbraio 1996)	L. 30.000
n. 24 (dicembre 1985)	L. 12.000	n. 57 (giugno 1996)	L. 15.000
n. 25 (maggio 1986)	L. 12.000	n. 58 (novembre 1996)	L. 20.000
n. 26 (settembre 1986)	L. 12.000	n. 59 (febbraio 1997)	L. 20.000
n. 27 (dicembre 1986)	L. 12.000	n. 60 (giugno 1997)	L. 20.000
n. 28 (maggio 1987)	L. 12.000	n. 61 (novembre 1997)	L. 20.000
n. 29 (settembre 1987)	L. 12.000	n. 62 (febbraio 1998)	L. 20.000
n. 30 (dicembre 1987)	L. 12.000	n. 63 (giugno 1998)	L. 20.000
n. 31 (maggio 1988)	L. 13.000	n. 64 (novembre 1998)	L. 20.000
n. 32 (settembre 1988)	L. 13.000	n. 65 (febbraio 1999)	L. 20.000
n. 33 (dicembre 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, *Oswaldo 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*; **8** - *Para el amigo sincero*. Studi dedicati a Luis Sáinz de Medrano dagli Amici Iberisti italiani, a cura di G. Bellini e E. Perassi.

---

---

## 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	Vol. XXXI (1998)	L. 20.000

---

---

## 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 distruzione dell'Indie Occidentali*, a cura di J. Sepúlveda Fernández; **7** - D. Mexía, *Primera parte del Parnaso Antártico de Obras Amatorias*, introducción de T. Barrera; **8** - G. Cei, *Viaggio e relazione delle Indie (1539-1553)*, a cura di F. Surdich; **9** - *Historie del S. D. Fernando Colombo*, introd. di G. Bellini; **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, *Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca*; **10** - G. Lanciani, *Naufrazi 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 Nabuatil* ; **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; **31** - G. Bellini, *Mundo mágico y mundo real. La narrativa de Miguel Angel Asturias*; **32** - M. A. Asturias, *La arquitectura de la Vida Nueva*, Estudio introductivo y edición facsimilar por D. Liano.

*"Memorie Viaggi e scoperte":*

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

## LETTERATURE IBERICHE E 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 becho 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 Perú 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., *Reticorica 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 - Albònico 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., *Infortunios*. 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.
- 51 - Soria G., *Le "Historias amargas" di Julián del Casal*, 1998, p. 182.
- 52 - Soria G., *La "Sonatina" di Rubén Darío. Parallelismi e traduzione*, 1999, pp. 96.

---

### 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

# Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



## *Revista Iberoamericana*

*Directora de Publicaciones*

MABEL MORAÑA

*Secretario Tesorero*

BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual:

Socios	U\$S 65.00
Socio Protector	U\$S 90.00
Institución	U\$S 100.00
Institución Protectora	U\$S 120.00
Estudiante	U\$S 30.00
Profesor Jubilado	U\$S 40.00
Socio Latinoamérica	U\$S 40.00
Institución Latinoamérica	U\$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana*, todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

*Revista Iberoamericana*

1312 Cathedral of Learning

University of Pittsburgh

Pittsburgh, PA 15260

Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829

iili+@pitt.edu • <http://www.pitt.edu/~iili>





