

RASSEGNA IBERISTICA

70

Novembre 2000

Giuseppe Bellini, *Donne in commedia: a proposito di alcune opere di Lope* p. 3

Luigi Contadini, *Esperienza e scrittura nella narrativa di Carmen Martín Gaité* (a proposito di *La Reina de las Nieves*, *Lo raro es vivir*, *Irse de casa*) p. 13

NOTE: D. M. Ciani Forza, *America: un continente* (p. 23); G. Bellini, *Gerbasi: la vicenda dell'emigrante* (p. 27); S. Regazzoni, *La donna messicana di Carmen Boullosa* (p. 31).

RECENSIONI: C. Guillén, *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada* (P. Mildonian) p. 35; R. González de Clavijo, *Embajada a Tamorlán* (D. Ferro) p. 39; F. Savater, *Etica per un figlio* / F. Savater, *Le domande della vita* / F. Savater, *Cioran, un angelo sterminatore* (F. Meregalli) p. 41; D. Trueba, *Aperto tutta la notte* (G. Bellini) p. 42.

AA.VV., *La tradición clásica en el Perú Virreinal* (G. Bellini) p. 45; H. Pöppel, *Bibliografía y antología crítica de las Vanguardias literarias: Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú* (G. Bellini) p. 46; M. Vargas Llosa, *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (S. Cro) p. 47; T. Eloy Martínez, *Il romanzo di Perón* (G. Bellini) p. 48.

J. L. Gavilanes-A. Apolinário, (eds.), *Historia de la literatura portuguesa* (M. G. Simões) p. 51; J. Soares, *L'uomo che uccise Getúlio Vargas* (R. Mulinacci) p. 53.

PUBBLICAZIONI RICEVUTE p. 55

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
Carlos Romero

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

Segretaria di redazione: Donatella Ferro

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 – Tel. 041-2578476 – Fax 041-2578427

ISBN 88-8319-541-8
Copyright © 2000 Bulzoni editore
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

Finito di stampare nel mese di Gennaio 2001

GIUSEPPE BELLINI

DONNE IN COMMEDIA:
A PROPOSITO DI ALCUNE OPERE DI LOPE

Che la società si rifletta nel teatro è luogo ampiamente acquisito. Aubrun ha sostenuto addirittura che è una sorta di scuola per la gioventù, “l’initiation des jeunes gens au sortir de la puberté”¹. Non vale, quindi, la pena di insistervi, ma certamente appare interessante rilevare taluni aspetti più che mai “llamativos” rispetto alla situazione odierna. È il caso della presenza e del ruolo della figura femminile nel teatro lopiano, specchio di un mondo lontano nel tempo e di una condizione che oggi si può definire “arcaica”². La lettura che mi propongo si limita a un piccolo campione tra le molte commedie del grande drammaturgo nelle quali la donna è parte.

Lope è universalmente considerato il celebratore e propagandista della monarchia; in generale i sovrani che compaiono nelle sue commedie più note sono personaggi esemplari, restauratori dell’ordine e della giustizia – come avviene in *Peribáñez*, in *Fuenteovejuna* e in *El mejor Alcalde, el rey* –; e tuttavia, almeno in un caso, proprio per l’attrazione del sesso, il personaggio finisce per contravvenire al programma celebrativo del drammaturgo e si presenta indegno della sua missione, quando la passione lo domina. È quanto avviene ne *La*

¹ Ch. V. Aubrun, *La comédie espagnole (1600-1680)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, p. 143.

² Intorno alla vita avventurosa del drammaturgo e alla sua opera sono ancor oggi d’interesse le opere di K. Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1940 (2ª ed.), di J. de Entrambasaguas, dal medesimo titolo, Barcelona, Teide, 1961. Fondamentali restano gli *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, di M. Menéndez y Pelayo, ora in *Obras Completas*, Santander, CSIC, 1949, gli *Estudios sobre Lope de Vega*, di J. Montesinos, Salamanca, Anaya, 1969, di J. M. Rozas, Madrid, Cátedra, 1990. Circa lo sviluppo della commedia in Spagna rimane fondamentale l’apporto di R. Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia española*, Salamanca, Anaya, 1973, cui si aggiunsero apporti rilevanti di M. G. Profeti: si veda tra i molti il volume *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La Casa Usher, 1994, e *L’età d’oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1998. Una più vasta bibliografia è reperibile nel volume *Teatro del “Siglo de Oro”*, I: *Lope de Vega*, a cura di M. Socrate, Milano, Garzanti, 1989.

estrella de Sevilla, uno dei drammi di maggior interesse e tensione del repertorio di Lope de Vega – sempre che il testo sia suo –, centrato su un complicato gioco che coinvolge l'onore, la fonte stessa da cui promana la legittimità del sovrano, “Faccia di Dio”, che irradia luce sui sudditi, del cui onore è difesa e conservazione. Nel dramma famoso, invece, è proprio il re che insidia l'onore dei sudditi: preda dei sensi, si avvale del potere per tradire la sua missione, irradiando da sé un disonore che offende la sua stessa figura.

L'opera presenta momenti di grande interesse nell'ambito dei rapporti suddito-sovrano. Sorpreso nottetempo, mascherato, nella casa della donna che desidera – vi si è introdotto corrompendo col danaro una schiava, e riconosciuto dal fratello di essa, il re si sente offeso per le dure allusioni al comportamento e ai doveri propri di un sovrano, se veramente egli fosse tale, come dichiara per trarsi dal pericolo. Una volta in salvo, decide di vendicarsi di chi lo ha umiliato eliminandolo fisicamente. Diabolico nel suo disegno, dispone che don Sancho, amico dell'incriminato e innamorato corrisposto della sorella, Estrella, sia l'uccisore. Diviso tra l'amicizia, l'amore e l'ubbidienza dovuta al re, l'infelice sfida pretestuosamente a duello don Bustos e porta a compimento suo malgrado la missione.

Conflitto d'onore-amore-amicizia complicato, scatenato da un re traditore del ruolo che gli è proprio, dominato dalla passione e male consigliato. Il personaggio è don Sancho “el Bravo”, sovrano di Castiglia³, che entrato in Siviglia è osannato dal popolo e dai nobili; egli passa in trionfo per le vie della città ed è improvvisamente colpito da una straordinaria bellezza, Estrella, detta per la sua avvenenza la “stella” di Siviglia.

A Lope, frequentatore della corte, non dovevano mancare esempi interessanti nelle cose d'amore. Viaggiatori e memorialisti hanno diffuso particolari piccanti sui sovrani spagnoli dell'epoca. L'abate Bartaud nel *Journal d'un voyage d'Espagne* (1659) offre notizie curiose intorno alle avventure di Filippo IV, in un'occasione duramente bastonato, con il conte-duca suo favorito, nel palazzo della duchessa di Veraguas, dove si era introdotto camuffato⁴. Particolare confermato anche dalla contessa d'Aulnoy nella *Relation du voyage d'Espagne*, la quale afferma, però, che il re dimenticò presto la disavventura e la duchessa, anzi fece “del duro lance objeto de risa”⁵. Suor María doveva certo

³ Si tratta di Sancho IV, soprannominato “el Bravo” (1258-1295), figlio di Alfonso X “el Sabio”, personaggio iracondo, da alcuni storici definito “enfermo mental”. Cfr. M. Ríos Mazcarelle, *Diccionario de los Reyes de España*, tomo I (411-1474), Madrid, Aldebarán Ediciones, 1995, p. 238. Siviglia era stata conquistata nel 1248 da Fernando III, “il Santo”.

⁴ Cito da J. Deleito Piñuela, *El rey se divierte*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 18.

⁵ Cfr. Condesa D'Aulnoy, *Viaje por España en 1679 y 1680 y Cuentos feericos*, Barcelona, Editorial Iberia, 1962, I vol., p. 116.

avere un compito non facile, dal monastero della Purísima Concepción di Agreda, nel “reconvenir” il suo impenitente e illustre devoto, del quale era divenuta, come si suol dire, “pañó de lágrimas”.

Trama complicata quella de *La estrella de Sevilla*, opera di grande bellezza, di drammaticità in crescendo, fino al delitto, con un inevitabile, ma problematico, riscatto finale del sovrano, di fronte alla condotta di don Sancho, deciso a morire, pur di non rivelare il mandante del delitto. Profondamente scosso, il re confessa la sua colpa e chiede per sé la pena: “Sevilla, / matadme a mí que fui causa / desta muerte”. Il che è sufficiente per don Sancho, il cui onore è salvo:

Sólo
ese descargo aguardaba
mi honor. El rey me mandó
matarle; que yo hazaña
tan fiera no cometiera
si el Rey no me lo mandase.

Come rimedio al male causato, il sovrano pensa di unire in matrimonio i due alti esempi di virtù: la sorella dell’assassinato e l’assassino per obbedienza di vassallo. Finale sconcertante che Lope prospetta su un piano di tesa drammaticità, di strazio d’amore. Benché si amino, infatti, i due si restituiscono la parola data. La donna dà, da parte sua, una dura lezione al sovrano:

Señor, no ha de ser mi esposo
hombre que a mi hermano mata,
aunque le quiero y le adoro.

La grandezza morale dei personaggi colpisce il re e gli fa cogliere la dimensione della sua indegnità: “Toda esta gente me espanta”. L’elogio della gente sivigliana è di rito; lo fa don Pedro: “Tiene esta gente Sevilla”.

Il sovrano pensa che, comunque, sposterà i due convenientemente: il matrimonio è solida istituzione nella commedia lopiana. Ma la tragedia si è consumata: il potere ha creato infelicità. Una donna ha mostrato dignità nella sofferenza. Il dramma ha dato modo a Lope di scandagliare nel profondo l’animo umano e di denunciare, al disopra della tirannia dell’onore, l’infelicità della condizione femminile e al tempo stesso la grandezza del personaggio ritenuto debole per eccellenza.

Di fronte alla vicenda il pubblico doveva provare sentimenti grandemente contrastanti. Davanti ai suoi occhi cadeva un idolo, il re, ma se ne affermava un altro, la donna, entità alla quale già Cervantes nella *Numancia* aveva dato categoria eroica. Né rimaneva al di sotto Lope, allorché presentava le fiere donne di *Fuenteovejuna*. Ma qui i sovrani, nella fattispecie i Re Cattolici, erano coloro che “nuevas órdenes hacen” e “desórdenes quitan”.

Di segno meno drammatico, come è noto, sono altre commedie di Lope nelle quali protagoniste di spicco sono le donne, tra esse *La dama boba*, *El perro del hortelano*, *El acero de Madrid*, commedie nelle quali, in parole del Ruiz Ramón,

asistimos, conducidos por los caminos más diversos, al triunfo del amor, que vence todos los obstáculos, salta todas las barreras, burla todas las normas, invalida todas las reglas, libera todas las potencias del individuo – inteligencia, voluntad, instinto, ingenio, fantasía-, exalta la totalidad del vivir personal. [...] un mundo donde todo acaba bien, porque tal es la voluntad de su creador. Voluntad puesta al servicio de la ilusión, que, sin evadirse de la esencia problemática del vivir del hombre, captado en su inmediatez, mediante el reflejo estético de la realidad cotidiana, descubre todas las salidas que el ser humano, apresado en su tiempo, tiene hacia el reino de la felicidad⁶.

Al di là della pura vicenda, se si prendono in esame le commedie citate, troviamo in esse costanti che immettono direttamente nelle strutture della società dell'epoca e nelle sue regole. Colpisce, anzitutto, nel teatro di Lope, la scarsa presenza della figura della madre. Relegata a un posto di grande rispetto, ma secondario nella vita pubblica, essa non è quasi mai protagonista e compare raramente. Non va dimenticata la natura pronunciatamente maschilista della società spagnola, e non solo spagnola, dell'epoca. Ma le donne sono importanti nel teatro lopiano, come lo sono nella vita, e agitano la scena con la loro grazia e i loro intrighi nell'età di marito. Accasatesi, cessano di avere rilevanza e la riacquistano solo quando infrangono la norma, danno luogo alla trasgressione, o allorché, rimaste vedove, avvenenti e ricche, sono ancora appetibili, in genere da parte di squattrinati gentiluomini alla caccia di dote.

Le commedie del “Fénix” risuonano di dialoghi femminili, di appassionato argomentare d'amore. Le giovani in attesa di marito si agitano vivaci, ordiscono mille intrighi, mostrano furbizia e sono sempre bellissime. Predestinate dal padre, unico capo visibile e dispotico della famiglia, a un matrimonio di convenienza – scarico di responsabilità per il genitore –, senza amore, si ingegnano per fare che ciò non avvenga e alla fine trionfi tra i pretendenti la scelta personale. Nelle infinite vicende, nei complicati “lances”, il genitore, normalmente vecchio, non fa mai una bella figura. Dovrebbe rappresentare la saggezza, custodendo il buon nome della famiglia, l'onorabilità delle figlie, ma è costantemente raggirato, si mostra ingenuo, non ha dimensione, non conosce minimamente l'animo femminile, si disorienta di fronte ad accadimenti dei quali non coglie il senso, a pretendenti ora in grazia, ora in disgrazia. E questi ultimi ap-

⁶ F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, p. 221.

paiono talvolta intelligenti, spesso ottusi, vincitori, quando lo sono, nella battaglia d'amore, non per merito proprio, il più delle volte burlati dalla furbizia delle donne. L'amore, infatti, sembra affermare Lope, se risveglia l'acume femminile ed è capace persino di far diventare intelligente una ritardata, come avviene ne *La dama boba*, istupidisce l'uomo, che diviene un fantoccio in balia di giovani bellezze scoppiettanti.

Svegli sono i servi, taluni con funzione di contrappunto umoristico, il noto "gracioso" che alleggerisce la commedia con le sue trovate, spesso prestandosi a travestimenti che suscitano ilarità nel pubblico, camuffandosi da dottore astruso latinoparlante, come in *El acero de Madrid*, o talvolta da donna. Un personaggio non fine, anzi spesso rozzo, ma dotato di intelligenza sveglia, di molta furbizia, un tipo che capisce al volo le situazioni e interviene in modo deciso e abile nelle vicende di cuore del padrone per condurle al fine desiderato⁷.

Dalla parte delle donne stanno le cameriere, compagne inseparabili delle giovani, che aiutano a superare le difficoltà in perfetta armonia, come se raggiungere gli uomini fosse un esercizio nel quale si esalta la loro femminilità. Di contro sta uno spauracchio, la "dueña", non di rado una zia nubile e beghina, tutta chiesa e formalismi, "cancerbero" costantemente inutile, perché la donna innamorata riesce a burlare ogni sorveglianza, a spezzare ogni catena.

Nel teatro lopianò la "dueña" costituisce una sorta di macchia nera e tragica: un "vade retro" spaventoso: fratescamente vestita, abbondante di scapolari, impermeabilizzata fino al collo nell'abito cupo, scostante anche per carattere. Il suo destino è quello della sconfitta, della beffa non di rado crudele da parte dei corteggiatori delle giovani bellezze, i quali trovano amici compiacenti che si prestano a far vacillare tali monumenti di virtù, non insensibili, alla fin fine, all'amore, ma destinati alla frustrazione.

Da tutto ciò viene, dalle commedie di Lope, un quadro curioso e interessante della vita della donna, dove tutto si svolge nell'ambito dell'istinto, anche se non è infrequente imbattersi in giovani colte, amanti del discorso sottile, dotate di un'istruzione eccezionale, per l'epoca, anche tra le classi alte, quasi sempre poste in caricatura dal drammaturgo, pur celebratore nella sua poesia di intelligenze femminili, come la nota e tuttora misteriosa Amarilis peruviana. Nel suo teatro, tuttavia, se eccettuiamo la "dueña", Lope rifugge da tipi di donna che, forse per reazione, abbonderanno in seguito: personaggi femminili dal

⁷ Cfr. sul tema: J. F. Montesinos, "Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega", in AA. VV., *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925; M. Heseler, *Studien zur Figur der gracioso bei Lope de Vega und Vorgängern*, Hildesheim, 1933; A. Noriega Cantú, "La figura del donaire o el gracioso", in *El humorismo en la obra de Lope de Vega*, México, UNAM, 1976.

carattere duro, che la Bravo-Villasante definisce “damas ariscas y de fuerte condición, marimachos intratables, rebeldes y con vocación guerrera”, le quali, “nacidas bajo el recuerdo de las amazonas y las creaciones italianas, sobrepasan en crueldad y salvajismo a sus modelos”⁸. Tirso ne dà un esempio efficace ne *Las Amazonas en las Indias* e Mira de Amescua in *El esclavo del demonio*.

La concezione della donna era legata in Lope de Vega ad esperienze di ben altro segno, a una costante attrazione di bellezza e d'intelligenza. Per tal modo il suo teatro è una galleria viva di attraenti personaggi femminili, nei quali non ci si stanca di ammirare l'agilità inventiva. In *El acero de Madrid* questa categoria si esalta, e non senza giustificazione Molière si ispirò alla commedia lo-piana per *L'école des femmes* e per *Le médecin malgré lui*. Il gioco degli innamorati per burlare la sorveglianza della “dueña” è ordito nella commedia di Lope da un servo sveglio che si finge medico, con esiti umoristici notevolissimi. Di fronte sta una donna, Belisa, non solo giovane e bella, ma intelligente e attiva, che supera ogni ostacolo: si finge malata, sviene per farsi abbracciare dallo spasimante, si prende gioco della sua sorvegliante, condotta crudelmente da un amico compiacente del pretendente sulla via impervia dell'amore per burla.

Passione e gelosia si alleano ne *El acero de Madrid* e danno alla commedia vita intensa. Il vecchio padre della fanciulla, Prudencio, più ottuso e “prudente” non potrebbe essere, e più scornato, anche se alla fine raggiunge dignitosamente il suo scopo: quello di liberarsi della figlia accasandola, ma secondo il piacere di questa. Ciò che più spicca nell'opera è la grazia “pizpireta” di Belisa, “chorro” inesauribile di freschezza.

Lope esalta in questo modo l'amore, un amore onesto, fatto di sentimenti puri ma non asettico, anzi ben attento a quanto di concreto rappresenta il corpo. Una commedia che ha conservato vitalità e grazia attraverso il tempo, come del resto viva e dinamica è *La dama boba*, grazie all'intraprendenza di Finea, la dama “sciocca”, che l'amore trasforma in assennata e intelligente, ché bella lo era. L'autore fonda il dramma sulla diversità di due sorelle, Finea e Nise, ritardata l'una, singolarmente intelligente e colta l'altra, una sorta di “preziosa”, ma non ridicola, anche se poco simpatica e certamente poco caritatevole verso la consanguinea “boba”.

Anche in questa commedia il matrimonio appare come uno scarico di responsabilità per il genitore, sistemazione onesta per la donna, e per i pretendenti in genere cosa corrente, spesso resa interessante più che dalla bellezza della ragazza dalla dote che l'accompagna. La fanciulla “sciocca”, in questo caso, è riccamente dotata, proprio per la sua condizione naturale, che ne svislisce

⁸ Cfr. C. Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, S.G.E.L., 1976, p. 42. Si veda anche M. Romera Navarro, *El disfraz varonil de Lope de Vega*, “Hispanic Review,” II, 1934.

la bellezza e mette in fuga gli uomini. Nise ha minori sostanze, poiché, oltre a essere bella, è ricca intellettualmente. Ma i casi della vita sono spesso strani e avviene che il promesso sposo della “ritardata”, dopo una continua altalena, dovuta alle finzioni della fanciulla, ora risanata, ora ricaduta, finisca per orientare la sua attenzione su Nise, mentre il promesso sposo di questa, che mira a riconquistare una posizione economica perduta, si rivolge alla “boba” che, nel frattempo, sotto l’effetto dell’amore è divenuta intelligente e tanto che con abile gioco abbindola tutti, compreso il padre, per sposare l’uomo che ama.

Dopo una serie di “qui pro quo”, di fatti intricati, di situazioni umoristiche e di finti drammi, la soluzione è come sempre il matrimonio. Con il che il padre delle due giovani trova pace, posta al sicuro sotto la responsabilità dei consorti la condotta delle due figlie, ipocritamente convinto che “virtud y honestidad” siano “partes perfetas” di una sposa, la cui massima realizzazione consiste

en amar y servir a su marido,
en vivir recogida y recatada,
honesta en el hablar y en el vestido;
en ser de la familia respetada,
en retirar la vista y el oído,
en enseñar los hijos cuidadosa,
preciada más de limpia que de hermosa.

Ritratto efficace della “perfecta casada”, come avrebbe voluto fra Luis de León. Sposata, la donna non può essere protagonista altro che di virtù domestiche, mentre l’uomo continuerà ad agitarsi sul palcoscenico della vita, ad essere attivo nel gran teatro del mondo. Una breve stagione quella riservata alla gioventù femminile, e una lunga epoca di “virtù” per la donna sposata, allietata solo dalla maternità.

In un caso, come detto, la donna già sposa torna da protagonista nel mondo: quando vedova, senza figli, padrona di un nome risonante e di ricche sostanze. Di nuovo diviene allora motivo d’attrazione per l’altro sesso, preda appetibile, ma più complicata da raggiungere, perché ha acquisito un’altra maturità, ha dismesso i panni dell’ingenua fanciulla. Lo si vede ne *El perro del hortelano*, commedia condotta su un tema semplice, anche se le complicazioni secondarie sono molte e tali da mantenere sempre desta l’attenzione dello spettatore.

La protagonista, Diana, contessa di Belfior, è donna di rara bellezza e vedova ricchissima, corteggiata da due pretendenti di rango, anch’essi ricchi, il conte Federico e il marchese Ricardo. Ma la capricciosa dama, appreso che il suo segretario, Teodoro, un bel giovanotto, se l’intende con la sua camerista, Marcela, se ne innamora e lo vuole per sé. Senonché, non essendo egli nobile, unirsi a lui con il vincolo matrimoniale non è possibile, perché infamerebbe il

nome della dama. Alla fine, comunque, tutto si sistema per merito del servo del giovanotto, il quale diffonde la voce che il suo padrone è il figlio del conte Ludovico, finalmente ritrovato dopo che i turchi lo avevano rapito bambino. Una situazione dubbia, difficile da provare, ma che conviene alla donna innamorata, la quale può fare di Teodoro il suo sposo.

Burlati restano questa volta i due pretendenti titolati, brave persone, si sarebbe tentati di dire, se non avessero cercato persino di far uccidere il rivale, che ora, scoperta la sua presunta origine nobile, sono pronti ad accettare offrendogli i loro servigi. In realtà la vera vittima, se si vuole, è la povera Marcela, la cameriera, sballottata tra i va e vieni dell'amore e del disamore di Teodoro, a seconda della mutevole corrispondenza della contessa, innamorata combattuta e capricciosa. Alla fine anche Marcela si consola con facilità e sposa Fabio. Ma cos'è questo amore, verrebbe da chiedersi. Come sempre tutto finisce in gloria. Dalle pene amorose ci si consola presto e lo scambio di *partners* è rapido, poiché ciò che importa è il matrimonio.

Il valore de *El perro del hortelano* non sta solo nella vivacità della trama, ma nel fatto che ancora una volta Lope de Vega sottolinea il dramma della differenza di classe nella società in cui vive⁹. Scavalcare le barriere sociali verso il basso era più che un delitto: significava la perdita di ogni rispettabilità, del buon nome e quindi l'emarginazione, soprattutto per una dama. L'amore non poteva trovare legittimità che entro la classe di appartenenza; la trasgressione era negata, a meno che si trattasse, per i maschi, di avventure passeggiere, ma le donne, in teatro, non potevano permetterselo. Lope sapeva bene, tuttavia, che l'amore non rispetta barriere. D'altra parte egli viveva in una società rigida¹⁰, né poteva sottrarsi alle sue regole nel teatro: di qui l'*escamotage* al quale ho fatto riferimento e che del resto accentua l'interesse della commedia inserendola nel clima dell'inatteso. Domina, in ogni caso, la figura di Diana, donna vivace e "coqueta", dalla sua condizione privilegiata padrona assoluta di sé, ma non quando si tratta dell'amore, che qui si origina dapprima dal capriccio, per divenire poi passione esclusiva che, se impossibile da soddisfare, non ammette che altri ne fruisca.

Delude invece il giovanotto conteso; Teodoro è un tipo piuttosto incolore – ma nel teatro lopiano quasi tutti gli uomini lo sono –, mutevole nei sentimenti, presto a innamorarsi della donna di alta condizione, vale a dire di un allettante "imposible". Tutta l'attenzione nella commedia, oltre che da Diana, è richiamata dall'azione del servo, il quale con "picardía" e acume riporta ordine nel disordine, badando inoltre – i servi appaiono sempre famelici nel teatro – a trarre con-

⁹ Cfr. J. A. Maravall, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1979.

¹⁰ Cfr. J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Editorial Ariel, 1990 (5ª ed.).

creto profitto da ogni occasione, escludendo tuttavia dall'operazione utilitaristica il padrone, cui va da parte del servo-confidente fedeltà, affetto e protezione.

Ancora un particolare sottolinea la rigidità della divisione di classe è la diversa condizione tra uomo e donna nel dramma lopiano: quando Teodoro entra nella categoria del nobile per nascita, aderisce immediatamente alla norma. Infatti, di fronte alle insinuazioni di Diana circa le sue relazioni con la cameriera risponde altezzoso: "No nos solemos bajar / los señores a querer / a las criadas". E alla bella dama ormai sua dichiara dispotico: "soy yo el señor ahora", con tutto ciò che questa rivendicazione di ruolo significa nel matrimonio. La ricca e bella contessa di Belfior corona per tal modo il suo sogno d'amore, ma cessa di essere protagonista della propria vita. In fondo lo era stata solo per una breve parentesi, da vedova; ora, nuovamente sposata, ritorna nell'ombra. La movimentata commedia di cui era stata motore primo si acquieta nella monotonia del rapporto domestico¹¹.

Conoscitore profondo dell'animo e della condizione femminile, Lope non esita a denunciare, con estrema abilità, le storture di una società retta dal pregiudizio e dal privilegio. Esempi numerosi potrebbero essere addotti dal "maremagnum" della commedia lopiana, ma basta per il tema questa rapida lettura¹².

¹¹ Cfr. M. Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1994 (2ª ed.).

¹² Segnalo ancora alcuni testi relativi al teatro lopiano: il miscellaneo, a cura di A. Egido, *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, che presenta, tra altri, il saggio di J. Lara Garrido, "Texto y espacio escénico en Lope de Vega (La primera comedia: 1579-1597)"; F. Ruiz Ramón, *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997. Sempre utile è il testo di A. Valbuena Prat, *Historia del teatro español*, Barcelona, Editorial Noguer, 1956. Approfondita è la *Historia del teatro en España*, diretta da J. M. Díez Borque, Barcelona, Taurus, 1983, 2 voll. Nel primo volume M. Vitse e F. Serralta si occupano estesamente del teatro nel secolo XVII.

LUIGI CONTADINI

ESPERIENZA E SCRITTURA NELLA NARRATIVA DI CARMEN MARTÍN GAITE

(A PROPOSITO DI *LA REINA DE LAS NIEVES*, *LO RARO ES VIVIR*, *IRSE DE CASA*)

Introduzione

In queste pagine si propone l'analisi di tre romanzi di Carmen Martín Gaité (*La Reina de las Nieves*, 1994, *Lo raro es vivir*, 1996, *Irse de casa*, 1998¹), alla luce dell'esperienza² e del narrare che, pur passando attraverso l'atto dello scrivere, recupera ed esalta la sua oralità originaria³. L'intera opera della scrittrice, infatti, può essere considerata come "una lunga variazione sulla fenomenologia della comunicazione orale"⁴, in cui il racconto si svincola dalle regole della logica e si fa immediato, disordinato, incompleto⁵. I romanzi qui presi in

¹ *La Reina de las Nieves*, Barcelona, Anagrama, 1994; *Lo raro es vivir*, Barcelona, Anagrama, 1996; *Irse de casa*, Barcelona, Anagrama, 1998. Tutte le successive citazioni delle opere si riferiranno alle edizioni qui indicate.

Per un'ampia bibliografia critica sulla scrittrice si veda: E. Martinell Gifre (coord.), *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997, e il successivo aggiornamento: E. Martinell Gifre, *Ampliación de noticias sobre Carmen Martín Gaité*, "Espéculo", Revista Electrónica Cuatrimestral de Estudios Literarios (Universidad Complutense de Madrid), n. 8, 1998 (<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/apao12.htm>). Si veda inoltre: C. Uxó, *Carmen Martín Gaité. Revisión crítica de los estudios sobre su obra*, "Espéculo", Revista Electrónica Cuatrimestral de Estudios Literarios (Universidad Complutense de Madrid), n. 8, 1998 (http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/c_uxo1.htm).

² "L'immediatezza" che noi possediamo senza saperlo, l'origine della nostra memoria (G. Colli, *Filosofia dell'espressione*, Milano, Adelphi, 1969, p. 35).

³ La scrittura, in questo caso, si propone non solo come puro mezzo o strumento di trasmissione, ma come "discorso vivente fatto di domande e risposte" che non ha un procedere metodico, non serve a storicizzare e a chiudere un evento, non vuole definire o dimostrare, ma proporre una pratica ed un esercizio vitale (C. Sini, *Filosofia e scrittura*, Bari, Laterza, 1994, p. 12).

⁴ E. Pittarello, *Carmen Martín Gaité alla finestra*, in *Maschere, Atti del Convegno di Venezia e S. Donà di Piave, 25-27 gennaio 1993*, S. Regazzoni e L. Buonomo eds., Roma, Bulzoni, 1994, p. 69.

⁵ E. Pittarello dice, a proposito de *El cuento de nunca acabar* (1983), che la scrittrice "vuelve una y otra vez sobre la literatura como a la técnica del «narrar» o «contar». Aquí, no obstante la paradoja comunicativa del nombre que lo define y de la página impresa que lo comenta, el quehacer

considerazione, però (insieme a *Nubosidad variable*, 1992), accentuano in maniera esemplare alcuni tratti già presenti in opere precedenti: la memoria deficitaria dei protagonisti, a cui è sottratta la possibilità di riconoscersi nelle proprie azioni, determina un tipo di narrazione più decisamente e consapevolmente slegata e sconnessa, che mette in crisi la figura autorale come demiurgo delle storie raccontate. Queste strategie narrative, oltre a far risaltare l'aspetto orale della scrittura, svincolano quest'ultima dall'esigenza di aderire a modelli realistici o di verosimiglianza.

I personaggi delle opere trattate manifestano il disagio di vivere in un mondo in cui la ragione prevale e l'ordine di idee e di valori ben poco spazio lascia all'ambivalenza simbolica che implica ogni pratica umana e che apre le porte del mistero. Eppure "finché la ragione non riduce la sua volontà d'aver ragione, i simboli tacciono, ma il loro silenzio è inquietante"⁶. Da questa inquietudine nasce il malessere dei protagonisti. Essi si muovono in un groviglio di significati che non riescono a riconoscere, subiscono il loro 'esistere' cercando inizialmente un punto d'appoggio nella logica, in apparenza confortante e sicura. Tentano di adattarsi al cosmo ereditato che però sentono come caos.

Il processo del racconto consiste proprio in un'inversione di tendenza, una rinuncia al giudizio della ragione. La confusione non appare più come un nemico da dominare, un enigma da risolvere: l'atto di narrare induce i personaggi ad 'ascoltare' il caos⁷, cessando di adeguarsi alla logica, alla necessità di volere capire e spiegare l'evento in forma consequenziale. Il racconto dunque diviene la scoperta di una distanza, dell'impossibilità di un'unità ideale con se stessi⁸, poi-

literario es sustraído a la escritura y devuelto a la oralidad" (E. Pittarello, *Artesanía autógrafas de Carmen Martín Gaité*, "Journal of Interdisciplinary Literary Studies", vol. 5, n. 1, 1993, p. 107).

Ribadisce A. Rueda: "La novela produce el efecto de que la conversación ha sido paralela al proceso escritural" (A. Rueda, *Carmen Martín Gaité: Nudos de interlocución ginergetica*, in *La novela española actual*, A. de Toro/D. Ingenschay eds., Kassel, Reichenberger, 1995, p. 323).

⁶ U. Galimberti, *La terra senza il male*, Milano Feltrinelli, 1984, p. 37. Il simbolo non dice cose note, rinvia a qualcosa di fondamentalmente sconosciuto, non cerca di stabilire un senso, ma rinvia alle origini del senso, abita in quelle regioni che la coscienza non ha mai o non ha ancora percorso perché il pensiero occidentale, basando la sua forza sul principio di identità e non contraddizione, esclude tutto ciò che non è chiaro, classificabile o riconoscibile, sopprimendo l'ambivalenza intrinseca di ogni espressione simbolica. Il simbolo invece unisce il razionale all'irrazionale. "La connessione tra *simbolo* e *ignoto* è così stretta che quando un contenuto simbolico si rende noto e si lascia quindi formulare in termini concettuali, secondo i criteri della chiarezza e della distinzione, cessa di essere un simbolo per diventare immediatamente un segno" (*Ibid.*, pp. 51, 63).

⁷ "la coppia caos-cosmo è coppia solidale che non conosce quella disgiunzione di cui si nutre l'Occidente, dove ogni realtà è solo un *effetto di realtà* dovuto a quel gioco di specchi per cui un termine riesce a farsi passare per reale solo perché nascostamente si alimenta della sua antitesi negata e risolta nell'immaginario" (*Ibid.*, p. 33).

⁸ Attraverso la distanza, distanza innanzi tutto dalla letteralità, il pensiero abita il linguaggio, un luogo che diventa problematico, dove l'aporia e il paradosso stanno di casa (P. A. Rovatti, *Abitare la distanza*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 18).

ché non è mai possibile cogliere pienamente il senso della propria storia: il passato è sempre una perdita⁹. Per questo motivo il racconto, liberato dalla storicizzazione, diventa l'esercizio che permette di adattarsi a questa mancanza, di accettarla rinunciando a combatterla¹⁰.

La Reina de las Nieves

La parte più importante e consistente di *La Reina de las Nieves* è narrata in prima persona. Il protagonista, Leonardo Villalba, installato nella casa dei suoi genitori recentemente scomparsi, fruga nel caos dei suoi ricordi e scrive su dei quaderni la propria storia. Il racconto si intreccia con le avventure di Gerda e Kay, i due bambini protagonisti della favola di Andersen che dà il titolo al romanzo, le cui vicissitudini fanno da sfondo a quelle di Leonardo, in una specie di vicenda parallela suggestiva e ricca di scoperte.

La pratica dello scrivere, l'esercizio del racconto, permette al protagonista di fare emergere brandelli del proprio passato. Egli ricorda che quando da bambino ascoltava i racconti della nonna voleva sapere subito la soluzione, decifrare ogni segreto, risolvere immediatamente il possibile mistero. Ma la brama di cogliere l'essenziale, di svelare significati, non può prescindere dall'andamento del racconto, non può rinunciare alla necessità di perdersi nella storia: "Yo quería saber el cuándo de todas las cosas para no perderme, y sin embargo vivía perdido en la maraña fascinante de los cuentos de la abuela" (p. 103). I vuoti e i silenzi dei racconti della nonna non possono essere colmati, come avrebbe voluto il piccolo Leonardo, perché ci sono cose che non si possono dire. Nessun frammento di un'esistenza può essere ordinato e definito per sempre.

Da adulto Leonardo scrive e il suo racconto attiva lo scambio tra presente e passato, tra favola e realtà, attraverso cui è possibile riconoscere un insolito ordine, che non si riferisce però ad un criterio preconcelto, non comporta scopi precisi, ma rappresenta un cambiamento ed un nuovo punto di vista: "Las palabras se hurtan a la cronología y recomponen un significado nuevo al aparecer-nos por otro orden" (p. 132).

⁹ Ogni designazione di un "momento di immediatezza [...] implica determinazioni spaziali e temporali che ineriscono alla rappresentazione, mentre il contenuto dell'esperienza è extrarappresentativo" (Colli, *Filosofia dell'espressione*, cit., p. 36).

¹⁰ Il racconto non comporta proposte risolutive o formule magiche che dissipano il dubbio e l'incertezza, ma un'etica intesa come "una possibile iniziazione al soggetto: percorso di senso che da sempre appartiene a tutti i saperi formativi entro i quali l'uomo è venuto a se stesso e si è scoperto" (C. Sini, *Etica della scrittura*, Milano, Il Saggiatore, 1992, p. 215). Etica, dunque, intesa come "partecipazione passionale ai destini pratici dell'uomo", un esercizio che lo riconsegna "a una possibilità ulteriore" (*Ibid.*, p. 215).

Riconoscendo l'inaffidabilità della propria memoria, i ricordi si affrancano da esigenze realiste. La barriera tra passato e presente, tra le vicende di Gerda e Kay e quelle del protagonista, diventa latente, un'insinuazione, un dubbio, e il suo peso si alleggerisce quando Leonardo si riconosce pienamente interno ad essa, accettandola, descrivendola e mettendola in scena grazie all'apertura della finzione narrativa: "Hueco abierto de par en par al vacío, la Puerta de Alcalá [...] metáfora, acertijo, disparate, puerta que no se hizo para llave y que nunca se cierra" (p. 177).

La soglia diventa una porta che non si chiude e attraverso lo scambio simbolico che il racconto attiva Leonardo ha una rivelazione ("Ése era el secreto", p. 230): Casilda Iriarte, la nuova proprietaria della Quinta Blanca (la vecchia casa dell'infanzia), e Sila, il grande amore giovanile del padre, sono la stessa persona. La narrazione, dunque, suggerisce un percorso che non funziona per connessioni logiche, ma per colpi di scena inattesi, agnizioni e scoperte che trasformano radicalmente la visione del mondo del protagonista.

Egli, tramite il racconto, cerca di entrare in sintonia con il nuovo ritmo del suo esistere e dare vita ad un processo di iniziazione che consiste in un atto di rinuncia: lasciare che le cose si mostrino (come le lacrime di Gerda e quelle finali dello stesso Leonardo), smettere di interrogare la coscienza e di cercare un senso nelle proprie azioni: non "ascoltare il canto di quelle sirene che ripetono fino allo stordimento che conoscere = potere, sempre"¹¹. Ciò vuol dire accettare ciò che non si capisce, il mistero di ogni racconto: per svelare l'enigma non serve ricorrere ad una semplice argomentazione logica, ma è necessario continuare a raccontare delle storie accettando la loro incompiutezza.

Leonardo, narrando la favola di Gerda e Kay, attraverso il ricordo della nonna, toglie alle parole "la loro pretesa di pienezza, rivelando di quanti buchi e trucchi esse sono intessute"¹².

La parte finale della favola della Regina delle Nevi, che il piccolo Leonardo riteneva assurda¹³, viene così accettata in tutta la sua stranezza, rappresentata nel racconto e quindi vissuta nelle ultime pagine del libro, in cui il protagonista si incontra finalmente con Sila, riconoscendola come sua madre biologica. Entrambi ammettono che i racconti non possono mai essere esaurienti e che è impossibile dire tutto ciò che si vorrebbe dire:

Las historias [...] es inutil intentar contarlas completas, porque nunca lo están, ni siquiera para el que las ha vivido. Y tampoco se cierran con la

¹¹ Rovatti, *Abitare la distanza*, cit., p. 288.

¹² *Ibid.*, p. 146.

¹³ "Esto es lo que a mí me parecía más absurdo, que un trozo de hielo incrustado en el interior de alguien durante tanto tiempo como para haber llegado a formar costra pueda fundirse sin más, al calor de un llanto ajeno y contagioso" (p. 155).

muerte. Es una equivocación que se paga cara no contar con el rastro de los muertos, olvidar que ese túnel sombrío que empieza a excavarse por debajo de los pies de quienes aparentemente hemos quedado vivos es siempre otro comienzo (p. 305).

Ed è per questo motivo che il racconto non finisce mai, perché non potrà mai sancire il senso ultimo dell'esperienza.

Riconoscere questa condizione, rassegnarsi all'incompletezza del racconto e liberarlo da scopi precisi, accettare il dubbio e la perplessità significa collocarsi in quella distanza che media tra il senso delle esperienze vissute e l'impossibilità di poterlo raccontare e definire per sempre¹⁴. Per Leonardo significa accettare il mistero della favola e restituire al proprio corpo la capacità di piangere, la sua origine e il suo segreto.

Lo raro es vivir

Lo raro es vivir, narrato interamente in prima persona, è un romanzo di racconti, di brevi frammenti, di storie intrecciate che si sovrappongono e si mescolano, e che scaturiscono dai ricordi di Águeda Soler. È la protagonista narratrice che attende di sostituirsi alla madre, recentemente scomparsa, di fronte al vecchio e malato nonno materno, affinché quest'ultimo non si accorga del prematuro decesso della figlia. Lasciando fluire i ricordi, senza utilizzarli per fini predeterminati, Águeda avvia un processo di iniziazione in cui l'atto del ricordare e del raccontare diventa un esercizio vitale.

La narratrice ricorda che da bambina, secondo i racconti di sua madre, la prima parola che ha pronunciato è stata: "¿dónde?", ma non si riferiva a un dove concreto, "parecía una investigación del mundo en general" (pp. 57-58). Questa sete di totalità e l'impossibilità di poterla dire si rivela inizialmente una barriera insormontabile: "ésa es nuestra condena, la sed de infinitud chocando contra los barrotes de la jaula" (p. 47).

Per superare questa fase stagnante la protagonista vuole ricordare di proposito. Ma l'esigenza razionale di isolare ogni frammento di memoria e definirlo in maniera univoca si scontra con l'impossibilità di ricordare senza tirarsi dietro

¹⁴ Ciò significa accettare l'ambivalenza simbolica e rinunciare al monoteismo della ragione che "istituisce una prospettiva *monovalente* che dissolve l'*ambivalenza* delle cose, ancorando in un punto le loro molteplici ed eterogenee relazioni"; il simbolo, invece, contiene "un'*eccedenza di senso* rispetto al senso conosciuto [...] Questo è esattamente ciò che il linguaggio della ragione non sopporta, è il suo sovrappiù che, intervenendo, interrompe e fa differenza, porta fuori il discorso verso itinerari di fuga che l'intelletto non riesce a controllare" (Galimberti, *La terrea senza il male*, cit., pp. 50, 64).

una quantità illimitata di altre storie, frammenti, pensieri e sensazioni: “será posible [...] lograr revivir aislada alguna vez una escena cualquiera de mi vida sin que salgan enredadas con ella no sé cuántas más, propias o ajenas” (p. 179).

Momentaneamente intrappolata in questa opposizione lacerante, Águeda ricorda una lezione universitaria su Dante in cui veniva rilevato in maniera sorprendente come il poeta, per cercare la salvezza e fuggire dall’Inferno, non avesse altro rimedio che fare affidamento proprio sul diavolo (“dejarse caer por los flancos hirsutos de su cuerpo gigantesco”, p. 182): vivere senza prescindere dalla morte¹⁵, riuscire a raccontare senza escludere il caos, perché ogni filo conduttore non potrebbe esistere se non ci fosse intorno una matassa ingarbugliata.

Riuscire a vedere un mondo chiaro e luminoso, che però sembra nascosto perché l’uomo è abituato al male (“Te crea confusiones / tu falso imaginar, y no estás viendo / lo que verías libre de ilusiones”, p. 181), e lasciarsi cadere lungo il corpo gigantesco del diavolo suggeriscono un esercizio di sottrazione che implica un atteggiamento nuovo: lasciare che le cose si mostrino, senza forzarle e senza dirigerle, rinunciando a sottoporre il ricordo alla ricostruzione logica in vista della previsione.

Nell’epilogo il presente narrativo ci conduce ad un’epoca posteriore di alcuni anni rispetto al periodo temporale in cui è ambientata la maggior parte del romanzo. Águeda è madre di una bimba che ha ormai un anno e mezzo. Guardando attraverso i vetri della finestra la piccola chiede alla madre “¿dónde?” e poi “Hace un gesto circular y parsimonioso con la mano como si quisiera investigarlo todo, abarcarlo todo” (p. 229). La domanda della bambina e il suo gesto enigmatico, che ripete quello della madre quando a sua volta era bambina, costituiscono una specie di avvertimento che ogni storia non ha fine, ma può sempre ricominciare.

Il desiderio di isolare ogni frammento della propria vita per poterlo definire per sempre e l’impossibilità di poterlo fare, esprime in maniera emblematica il contrasto irrisolvibile tra l’esperienza e il narrare. Il racconto, per quanto si dilunghi e si articoli, offre solo brevi intuizioni di ciò che è stato, il vissuto di cui riferisce. Non potrà mai esserci una risposta esauriente a quel “¿dónde?”, poiché quella esperienza immediata non la si può mai dire veramente.

La protagonista, cercando di ricomporre il proprio ‘io’, finisce col rinunciare alla possibilità di trovare un senso nelle proprie azioni: queste non designano il soggetto che le compie, che rimane disperso in un’infinità di ricordi frantumati e incostanti. Solo accettando il caos dei propri ricordi, rivisitati senza

¹⁵ “la logica dello scambio simbolico, per cui tutto è reversibile, ristabilisce l’ambivalenza della vita e della morte” (Galimberti, *Il corpo*, cit., p. 17).

inizi e finali precisi, è possibile che l'atto del ricordare e del narrare diventi una nuova pratica di vita (mai comunque definitiva e risolutiva).

Irse de casa

Irse de casa è composto da una varietà di racconti ed episodi apparentemente slegati tra loro, in cui compaiono personaggi diversi, distanti geograficamente e nel tempo. Lo svolgimento della narrazione, però, rivela sorprendenti intrecci e sovrapposizioni: la protagonista, Amparo Miranda, visitando i luoghi della sua giovinezza, scopre una trama sotterranea di collegamenti e contatti tra sé e gli altri personaggi che la riguardano profondamente.

La protagonista intraprende un viaggio verso le origini che la conduce da New York ad una città di provincia spagnola in cerca di qualcosa di cui ancora non è consapevole, una traccia che le permetta di uscire da una fase paludosa ed insignificante della propria vita. *La calle del Olvido*, una sceneggiatura che il figlio Jeremy ha scritto pensando proprio alla madre, si rivela la traccia desiderata, con la consapevolezza, però, che “el guión se va cambiando al hilo de las situaciones imprevistas” (p. 21). Anche in questo caso, quindi, l’impegno della protagonista diventa un impegno a lasciarsi andare, a non forzare gli eventi.

Grazie a questo esercizio, a poco a poco, Amparo riconosce una varietà di ricordi intimi e segreti che, fino ad allora, aveva nascosto perfino a se stessa. Il passato così cessa di costituire un “tumor maligno” (p. 320). Ma accettarlo non significa poterlo ricomporre, ridefinire o rivivere. Del proprio passato è possibile carpire solo materiali dispersi:

toda creación consiste en lo mismo, en saber cocer los elementos dispersos, y entender cómo se relacionan entre sí [...] con el olvido y la memoria pasa lo mismo, lo importante es acertar con la combinación y atreverte a dar entrada a lo que aparece sin esperarlo (p. 320).

Amparo individua nella sceneggiatura del figlio molte situazioni che le accadono durante il suo soggiorno in terra spagnola. Nel tentativo di rivisitare un passato lontano la protagonista finisce per arricchire la traccia scritta con il proprio vissuto immediato, fatto di episodi e rivelazioni sorprendenti. Attraverso un gioco di continui riferimenti metatestuali, inoltre, il romanzo sottintende un nuovo copione di un film (basato su quello iniziale di Jeremy) che Amparo annuncia di voler girare nell’ultima pagina del libro: “he decidido meterme a productor de cine. Nos estrenaremos con *La calle del Olvido*” (p. 349).

Il racconto, nel suo incedere metatestuale, diventa una creazione che non insegue il miraggio di ricomporre o riproporre il passato, ma allude alla possi-

bilità di proiettare su un'opera nuova i brandelli dispersi di una storia vissuta. Ogni racconto quindi è sempre un'invenzione, è sempre un'altra cosa rispetto a ciò che si è vissuto¹⁶. Riconoscere ed accettare ciò permette ad Amparo di fidarsi della traccia del figlio e di iniziare, attraverso l'impegno cinematografico, un racconto senza fine che riguarda la propria storia.

Conclusioni

La distanza che ogni protagonista prende da sé, cessando di fare leva sulla propria coscienza, diventa fondamentale perché emancipa il racconto dai suoi stessi fini logici e avvia una pratica che non può accettare nessun tipo di canone realista, non pretende coerenza o integrità, ma che è destinata a succedere, a sorprendere, rivelando i suoi paradossi. L'esercizio del racconto è quindi una rinuncia più che un atto di fondazione, una sospensione piuttosto che un pregiudizio, una perplessità piuttosto che una certezza. E per questo motivo non potrà mai essere esauriente e non potrà mai definire il senso dell'esperienza, che resta ineffabile. Come dice la stessa autrice, ogni tentativo di cogliere la totalità di un evento darebbe come risultato

una delicada pieza de relojería rematadísima pero inútil, si no se llegase a encontrar el conjunto en que hay que engazarla. Y es que no se puede. Lo más que se puede pasar a veces es intuir la carencia de ese conjunto, sentir su sed desde el desierto, su aguijón, pero otra cosa no se puede, no llegaría el tiempo de toda la vida para intentarlo, aunque no nos dedicáramos a otra cosa hasta morirnos o terminar locos, no, sería inabarcable, sería el cuento de nunca acabar¹⁷.

Il racconto, rispetto all'esperienza, rappresenta l'impossibilità di "encontrar el conjunto" e non può che vivere della sua incompletezza. Solo in questo modo è in grado di costituire una pratica di vita e favorire un processo creativo rivelatore di nuove prospettive. Infatti, una scrittura aperta, non consequenziale, senza inizi e finali logicamente indirizzati è capace di offrire spunti sorprendenti e costituisce il tradimento minore rispetto alla ricchezza del vissuto.

¹⁶ "ciò che viene ricordato è differente per natura da ciò che 'era' la cosa che poi sarà ricordata. Il ricordo avverte che vi fu alcunché di diverso dall'attuale rappresentazione: proprio in questo consiste l'essenza della memoria. Essa è la conservazione attenuata di qualcosa" (Colli, *Filosofia dell'espressione*, cit., p. 37).

¹⁷ C. Martín Gaité, *Ruptura de relaciones*, in *El cuento de nunca acabar* (1983), Barcelona, Destino, 1985, p. 277.

Considerando l'evoluzione artistica della scrittrice è possibile rilevare che proprio a partire da *El cuento de nunca acabar* vengono impiegati procedimenti narrativi che determinano un conflitto nei riguardi dei canoni realisti e di verosimiglianza del romanzo moderno. Entra in crisi la figura dell'autore come demiurgo del suo racconto: presentando trame slegate e frammentate, composte da azioni inefficaci e senza scopo, l'autrice rinuncia a tracciare storie esemplari, a decidere il destino dei suoi personaggi, a stabilire finali certi. Nei romanzi successivi¹⁸, inoltre, la memoria dei protagonisti, così come si manifesta nel loro costante esercizio del ricordo, si rivela costitutivamente deficitaria. I racconti delle loro storie, quindi, non formano trame compiute e riconoscibili, ma presentano solo frammenti di vissuto che si sottraggono a criteri logici consequenziali. I personaggi non si riconoscono nelle azioni che compiono e non trovano in esse il senso della propria vita.

Il racconto di Carmen Martín Gaité, infatti, nasce dall'impossibilità di cogliere il senso di ogni evento irripetibile. La narrazione che si alimenta di questa consapevolezza non cercherà a tutti i costi, in una sfida persa in partenza, di raggiungere quel completamento impossibile, ma si trasformerà nella continua rappresentazione di tale impossibilità.

¹⁸ Si intendono le tre opere qui studiate, oltre a *Nubosidad variable*, del 1992, che segna un ritorno alla pubblicazione di romanzi dopo *El cuarto de atrás*, del 1978.

NOTE

DANIELA M. CIANI FORZA

AMERICA: UN CONTINENTE

È storia abbastanza recente negli Stati Uniti quella di aver avviato dei dipartimenti di Studi Americani (i.e. Nord-Americani), dove si studia anche letteratura, pur rimanendo essa ancor preferibilmente inserita all'interno dei dipartimenti d'Inglese. Non esistono, invece, a quanto mi è dato di sapere, dipartimenti di Studi delle Americhe, un'area scientifica che esigerebbe una definizione più specifica, contribuendo a delineare le peculiarità che compongono una realtà da considerarsi storicamente e geograficamente autonoma. Dalla scoperta, alla conquista, alle colonizzazioni, alle egemonie culturali, politiche ed economiche questi paesi dell'emisfero occidentale subirono un processo di sconfessione storica. Da Cristoforo Colombo, che non poté adeguare il suo linguaggio alla rigogliosità della terra che gli si poneva di fronte e per poterla descrivere dovette con significativa similitudine, riferirla alla spettacolarità della natura andalusa nel mese di aprile (*Diari* 21 ottobre, 1492), ingigantendone le immagini con abile e fantasiosa retorica d'uopo, ai *conquistadores* che sotto il vessillo dei *reyes católicos* annientarono ed adulterarono intere popolazioni, ai Padri Pellegrini che sul mito di una Nuova Canaan idearono un *commonwealth* di eletti che rinnegasse i "pericoli" del Rinascimento europeo, agli esploratori a caccia di materie prime: fin dalla sua definizione appunto di "nuovo" – i.e. plasmabile – questo intero continente fu settorizzato da scaltrite ottiche, aliene e dimentiche della sua realtà. Tanto aliene e dimentiche da indirizzarne lo studio delle prime produzioni letterarie come a pura diaristica o storiografia, restringendone però il significato secondo punti di vista circoscritti. Estendendone invece l'area critica, come propone W.C. Spergemann (W.C. Spergemann, *A New World of Words Redefining Early American Literature*, Yale Univ. Press, New Haven and London 1994) a livello letterario, valutando l'evoluzione della scrittura come manifestazione di un linguaggio latore di situazioni storiche ed ambientali, allora l'area "americana", pur nelle sue specificità linguistiche e culturali, assume indubbiamente una sua identità continentale più puntuale.

Non dispari appaiono le tensioni che guidarono R.W. Emerson nella sua definizione di americanità, o W. Whitman che ne volle cantare l'essenzialità con linguaggio e "visioni" che ne proiettassero l'intensità e riflettessero l'integrazione dell'io con la sua totale realtà, o il pensiero, innovativo e rivoluzionario, di Suor Juana Inés De la Cruz, o l'epica insieme realistica e fiabesca con cui Jorge Amado accede alla sua gente: una ricerca, ormai storica, che coinvolge l'America da nord a sud, da est ed ovest a trovare il suo linguaggio.

Fra i recenti impegni accademici italiani sull'argomento che videro, fra l'altro, la pubblicazione degli Atti del Convegno "Città Reali ed Immaginarie del Continente Americano", tenutasi nel 1997 presso l'Università di Roma 3, a cura di C. Giorcelli, C. Catta-

rulla e A. Sacchi – esempio emblematico di studi trasversali sulla realtà storico-geografica americana – o la Giornata di Studio tenutasi presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli, il 29 maggio 2000, sul tema dell'americanistica affrontata nella sua globalità, di particolare e significativo risalto fu il Convegno ospitato dall'Università di Ca' Foscari-Venezia dall'8 al 12 maggio 2000: "Ca' Foscari-Poesia. Le Americhe: Mito e Realtà", il secondo già programmato sull'argomento. I lavori furono caratterizzati da una sorta di "dialogo" aperto, subito esteso dalla disciplinarietà accademica ad un confronto sempre più approfondito fra studiosi, scrittori e pubblico. Il risultato più interessante del Convegno fu quello di rompere lo schematismo non solo fra Nord e Sud America, ma anche fra culture pre-colombiane ed euro-americane.

La presentazione di studi e documenti come quello di Gianluigi Secco, che illustrarono con dovizia di filmati ed interviste il Brasile vissuto da italiani attenti a preservare i loro costumi pur in uno sforzo d'integrazione, non poté non farci riflettere su come tutto ciò poco si discosti nello spirito da quella che dovette essere stata la vita dei primi viticoltori italiani nella Napa Valley in California, o dall'ambiente sociale che caratterizzò North Beach a San Francisco fino a non molti decenni fa. Così come la poesia di Miguel Algarin, portoricano a New York, curatore, fra l'altro, dell'antologia *Aloud! Voices from the Nuyorican Poet's Café*, esprimendosi nell'oralità della propria tradizione culturale, o quella di Carlton Spiller, che lesse le sue poesie ecologiche, a ben ascoltare, non si differiscono poi molto nella sostanza da quelle di un Woody Guthrie, poeta cantore errante fra i lavoratori dell'inizio secolo. Così come musiche come il jazz (di cui si diede un concerto in cui Luigi Liani accompagnò la lettura di poesie di Langston Hughes), il blues, o il raggae o la salsa rimangono, alla fine, linguaggi generati da un pathos di uguale matrice, e che oggi addirittura si fondono, forse primi così intensamente, fra le espressioni del continente, in una prospettiva dialettica che valica ogni confine.

Una centralità di riflessione fra le più significative del Convegno fu segnata dalla presenza di Humberto Ak'Abal, che assieme a N. Scott Momaday, fu invitato a rappresentare la voce del neo-indianismo. Di Momaday fu offerto un esaustivo profilo da Gaetano Prampolini, che ne sottolineò la filosofia, l'impegno a mantenere vivo il senso del passato americano e della sua cultura, per soffermarsi, infine, sulla sua poetica, come strumento di conoscenza più proprio, poiché è solo attraverso di essa che "noi siamo ciò che immaginiamo", aggiungendo, che "l'uomo non ha perfezione d'essere se non nel linguaggio", come riporta da alcune osservazioni di Momaday in postfazione a *La strana e verace storia della mia vita con Billy the Kid, e altre storie* (Salerno Edizioni, Roma 1993) lo stesso Prampolini. Da una questione che nasce nell'ambito di un riconoscimento di dignità storica ci si congiunge ad un tema di natura squisitamente poetica che individua nella pura padronanza del linguaggio la consapevolezza d'essere e, tanto più, di esistere. Se è vero, infatti, che per Momaday, di stirpe Kiowa, ma cresciuto in un mondo biculturale, l'impegno è quello di fissare i valori della sua cultura, finora tradizionalmente tramandati solo oralmente, ma sempre più sottoposti all'oblio da cui tutta l'esistenza del suo popolo è minacciato, è altresì vero che ciò diviene nei suoi testi una testimonianza esistenziale sua propria. La sua esplorazione del passato ancestrale dei Kiowa diventa un'esplorazione di quell'"immaginazione", con cui ogni generazione è andata arricchendo miti e leggende in una continuità "metastorica". Ed è a questo punto che la scrittura di Momaday, inserendosi in tale dinamica di rilettura dei paesaggi e delle suggestioni che hanno significato la cultura, la storia e l'identità, soprattutto, degli indiani americani, elabora una sua propria ricerca dell'immagine, definita ed indeterminata, che guidi il linguaggio verso una rivelazione dell'io.

La natura come energia e fonte di creatività, tanto esteriore quanto interiore, tanto sacrale quanto secolare, è quanto parimenti affascina nella poesia di Humberto Ak'Abal.

Figlio e nipote di sciamani appartenenti alla comunità maya k'iché nel Guatemala, la sua poesia, come suggerisce il titolo della sua raccolta antologica *Il Tessitore di Parole* (Casa Editrice Le Lettere, Firenze 1998), è una trama da cui emerge vitale la parola, voce stessa del reale nella sua purezza. La natura in Ak'Abal è fonte di meditazione, pensiero, dialogo: le parole la rappresentano e nel loro costrutto la ritraggono per quanto di magico, di trascendentale e di sacro essa offra. La parola diventa il rapporto fra il proprio io ed il mondo, a creare conoscenza e coscienza. I suoi testi sono osservazioni, nate dal rispetto per la sacralità del “verbo”, della cosa, misurate con equilibrio e compostezza, che vorrei definire ritualistici. Ma dal rapporto con la natura ed i suoi misteri, che egli – il poeta e il vate – ascolta e svela, non solo si evince l'essenza di una cultura arcaica, quella maya, in cui religiosità e conoscenza si fondono, ma il pathos con cui egli si offre a testimoniare all'uomo contemporaneo di una storia e civiltà che imperativi sovrastrutturali vanno uccidendo: non solo i propri, calpestati dalle sopraffazioni economiche, politiche e religiose, ma dell'umanità in generale, allontanata dalla socialità, dalla parola. Una poesia che trova nella sua essenzialità gli spazi dell'immaginazione e che si fa trascendentale.

Se le culture precolombiane hanno a Nord come a Sud, più segnatamente di altre sviluppato la loro filosofia e la loro arte in un dialogo con la natura, è altrettanto vero, comunque, che è la possanza stessa dei territori, degli orizzonti infiniti che soggiace alla scrittura “americana nuova” tesa verso una propria identità mentre l'uomo d'oggi, al pari di Colombo, stenta a trovare un suo linguaggio per definirsi in una simbiosi con ciò che lo avvolge. Si chiamò *wilderness* dapprima: rappresentava lo spazio insidioso contro cui verificare il proprio eroismo, fu terra di demoni selvaggi su cui far trionfare con violenza la propria fede, poi mitico *El dorado* dalle grandi prospettive economiche e sociali, poi terra d'insediamenti, di nuove speranze che non mancarono di condurre a contraddizioni ed alienazioni. Di questo continente percorso e ripercorso da un uomo costantemente “on the road”, spiritualmente più ancor che fisicamente, citando Jack Kerouac ed il suo romanzo simbolo di un'intera ansia di ricerca, ne rimane l'angoscia per spazi smisurati, per una natura con cui, nel confronto, risiede il riaggancio con la propria storia e la Storia. Ed essi non sono la storia e natura dei romantici europei, l'una momento ideale di eroismo, l'altra specchio di un'anima, ma *topoi* cui dare definizione di patrimonio comune per un'area culturale cui sentirsi di appartenere.

Non è casuale inoltre che proprio fra i massimi cultori della poesia e dell'arte della parola siano stati questi i problemi affrontati: Ezra Pound che nella sua lotta “... to resuscitate the dead art / Of poetry... (*Hugh Selwyn Mauberley*)” si scontra con USURA (Canto XIV), il male della storia usurpatrice, per chiudere la sua epica in eloquente silenzio, come di un'eredità cui i suoi posteri devono rispondere, o Emily Dickinson che con religiosità stilistica scopre un linguaggio che solo la rapporta al mondo esterno, alla natura, in cui trova risposta metafisica. La sua poesia dei piccoli oggetti circostanti, del suo ambiente privato e dei suoi pensieri si apre all'immaginazione permettendoci di cogliere in essa uno spirito che in fondo non diverge da quello di un Humberto Ak'Abal.

Costrutti d'immagini, che divengono tema di scrittura, come in J. L. Borges attraverso cui procedere da un'illusione di conoscenza a quesiti metafisici, da scenari geografici a spazi intellettuali., o come in Octavio Paz per il quale “Poesia è conoscenza, salvezza, potere, abbandono... (essa) è rivelazione di questo mondo; creazione di un altro... invito al viaggio; ritorno alla madrepatria... arte della parola ad alto livello; linguaggio primitivo...”

Coscienza di spazi infiniti, di storie che s'intersecano le une con le altre, di lingue e culture diverse che convivono: dal Nord al Sud America la realtà è una, quella del “mondo nuovo” che da lì si è estesa, in epoca di globalizzazione, a quella dell'uomo contemporaneo, occidentale e non, coinvolto in un'etica e filosofia della modernità, ipotesi, spesso drammaticamente, alle sue radici.

GIUSEPPE BELLINI

GERBASI: LA VICENDA DELL'EMIGRANTE

Un grande poeta venezolano del secolo XX, Vicente Gerbasi, figlio di genitori emigrati in Venezuela dal sud dell'Italia, trova oggi un momento di grande favore nel nostro paese, per merito delle iniziative dell'Istituto di Studi Latinoamericani di Pagani (Salerno). Nella bella collana di poesia dell'Istituto, è infatti apparso, con traduzione a fronte, il poema *Mi padre el inmigrante*, con un ampio studio introduttivo di Giovanni Battista De Cesare, che è anche il traduttore del testo poetico¹.

Il De Cesare non è nuovo a imprese del genere. Ricordo, nell'ambito delle traduzioni, il volume dedicato alla poesia delle Antille, *Canti negri: le grandi voci di protesta*² e quello delle *Odi elementari* di Neruda³, traduzioni di notevole fedeltà, ma anche di efficace scelta espressiva, e certamente tra le migliori apparse nella collana "Il Maestrale", che a suo tempo diressi, con studi introduttivi rigorosi, ma anche entusiasti, documento non solo di preparazione specifica, ma di passione americanista, poiché in questo settore il De Cesare si era già fatto esperto, passione oggi riconfermata attraverso questo volume.

Un poeta, il Gerbasi, che, al di là del significato assunto nella storia della poesia del Venezuela, ha una diretta rispondenza in quella delle nostre terre del Sud. Perché se è vero che il poeta nacque nel grande Paese americano, a Canoabo, nella regione di Carabobo, ed è quindi, a pieno diritto venezolano, la sua storia intima rimase legata alle origini familiari, a quel Giovanni Battista Gerbasi e a quell'Anna Maria Federico Pifano, "emigrati pochi anni prima da Vibonati, nel golfo di Policastro", come consegna il De Cesare⁴.

Il lungo poema *Mi padre el inmigrante*, che Gerbasi pubblica nel 1945, a Caracas⁵, ha finito, in un certo senso, per porre, se non in ombra, in secondo piano le raccolte poetiche precedenti: *Vigilia del naufrago* (1937), *Bosque doliente* (1940) – cui Antonio Scocozza ha dedicato un attento studio⁶ – e *Poemas de la noche y de la tierra* (1943), proprio per le vibrazioni di cui si fa veicolo, per il clima di rimpianto, di ricordo nostal-

¹ Vicente Gerbasi, *Mio padre l'emigrante*, a cura di G.B. De Cesare, Salerno, Il Paguro, 2000.

² *Canti negri: le grandi voci di protesta*, Milano, Accademia-Sansoni, 1971.

³ P. Neruda, *Odi elementari*, Milano, Edizioni Accademia, 1977.

⁴ G. B. De Cesare, studio introduttivo a V. Gerbasi, *op. cit.*, p. 7.

⁵ V. Gerbasi, *Mi padre el inmigrante*, Caracas, Ediciones Suma, 1945.

⁶ A. Scocozza, "Nuestra poesía es inevitable", *l'esordio poético di Vicente Gerbasi e il gruppo "Viernes"*, in AA. VV., *Un lume nella notte*. Studi offerti a G. Bellini, Roma, Bulzoni Editore, 1997.

gico volto a un mondo e a paesaggi appena intraveduti, perciò stesso divenuti mitologia interiore, costruzione su cui si regge e al tempo stesso si sfalda la vita dell'uomo. Infatti, sempre inadeguata, insoddisfacente è la ricerca delle nostre radici, quando domina la coscienza del fluire inarrestabile verso la morte, protagonista grandiosa, con il tempo, della poesia di questo lirico, bene espressa nel verso ricorrente: "Venimos de la noche y hacia la noche vamos".

Il De Cesare nella sua introduzione al poema afferma acutamente che si tratta di una "poesia interiore", di "osservazione emozionata di fenomeni naturali e di enigmi metafisici"⁷, una poesia che, come scrive il Perdomo⁸, "ricrea superstizioni, clima, paure, miti, leggende, costumi rurali, tutta una flora e una fauna affascinante e magica", ma soprattutto, come il curatore illustra, testo di "pena esistenziale che induce alla malinconia e alla solitudine pur nel folto dell'ampia e molteplice realtà presente", "dettato lirico [...] pervaso da passione umana commista al dilemma metafisico, un tratto esistenziale che accompagna i trenta segmenti dell'*unicum* rappresentato dal compatto componimento"⁹.

La notte, il tempo, le tombe, le glorie e le angosce, la luce e l'ombra, il perituro e l'eterno si mescolano in questo canto, che sembra saldarsi con le radici del disincanto diramate in tanta poesia spagnola e ispanoamericana, dal canto sulle rovine di Italica al filosofeggiare di Fabio, alla contemplazione di Heredia delle generazioni defunte e dimenticate, al breve e doloroso tragitto umano denunciato da Vallejo e da Neruda, all'angoscia metafisica di Octavio Paz o di José Emilio Pacheco.

Gerbasì riformula temi eterni della poesia, con accento sempre personale, intriso di autentica venezolanità, calore e dolore dell'esperienza vitale, ma anche aspettativa sempre trepida, terrore e meraviglia di fronte all'eterno. De Cesare così lo consegna: "Un paesaggio di fuoco e di sangue arrossa gli spazi attraversati dalle anime che giungono al pantheon notturno (XXIX), e lo stilema dell'*incipit* si ripete, questa volta a mo' di *explicit*, quale segno esemplare di rassegnata commozione lirica innanzi al mistero (XXX)"¹⁰. Gli ultimi versi del poema aprono prospettive in cui tutto, fatto fuoco, deriva verso l'ultima ombra. Vale la pena di leggere il testo nell'efficace traduzione:

Ardono porte scure verso il fondo
di muri solitari,
verso la scala antica di Giacobbe.
Scivolano i legni e i metalli,
cadono come lingue nelle tenebre,
nel sangue che ribolle,
verso volti oscuri,
e qui, accanto alla mia anima,
s'aprono fiori azzurri
in mezzo allo splendore.
Dietro stanno le fiamme che escono dal legno,
dietro stanno i venti delle costellazioni.

⁷ G.B. De Cesare, studio introduttivo a V. Gerbasì, *Mio padre l'emigrante*, op. cit., p. 18.

⁸ F. Pérez Perdomo, "La poesia de Vicente Gerbasì", in V. Gerbasì, *Obra Poética*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986.

⁹ G. B. De Cesare, studio introduttivo a V. Gerbasì, *Mio padre l'emigrante*, op. cit., p. 19.

¹⁰ G. B. De Cesare, *ibi*, p. 26.

Una spada, una spada, una spada che brilla
abbatte un albero nero.
Lì scorre come un fiume il marmo nella notte
e risuonano le Voci
dell'anime che giungono al pantheon notturno.

Veniamo dalla notte ed alla notte andiamo.

Accenti che accomunano *Mi padre el inmigrante* al *Cimitero marino* di Valéry, a *Muerte sin fin*, di José Gorostiza, a *Ultima muerte*, di Xavier Villaurrutia, vale a dire alla grande poesia europea e americana dell'angoscia esistenziale.

SUSANNA REGAZZONI

LA DONNA MESSICANA DI CARMEN BOULLOSA

Dall'8 all'11 maggio si è tenuto a Venezia, presso l'Università Ca' Foscari, promosso dal Dipartimento di studi Anglo-americani e Ibero-americani, il secondo incontro di Ca' Foscari Poesia "Le Americhe: mito e realtà". L'iniziativa è stata realizzata grazie alla generosa attività di Martha Canfield, docente di lingue e letterature ispano-americane, ideatrice nel 1998 del Primo Festival della poesia latinoamericana, sempre a Venezia.

Alle giornate hanno partecipato numerosi scrittori delle Americhe come il guatemalteco Umberto Akabal, Miguel Algarín portoricano a New York, la messicana Carmen Boullosa, il brasiliano Silvio Castro residente a Venezia, il chicano Miguel Méndez, il colombiano Alvaro Mutis, il brasiliano Carlos Nejar, l'argentino Juan José Saer e lo statunitense Carlton Spiller. Il fondamento che ha sostenuto l'idea è costituito dalla verticalità del significato America/he data dalla sempre più importante compenetrazione dell'elemento iberico a nord e di quello anglofono a sud.

Uno spazio particolare ad apertura del Convegno è stato dedicato ad Alvaro Mutis, la cui opera rappresenta una delle espressioni più interessanti della letteratura ispanoamericana, consegnandogli il premio internazionale "Cultura del mare", ricordando il protagonista di gran parte dei suoi libri: Maqroll il gabbaiere.

È stata presentata, inoltre, la traduzione, ad opera di Antonella Ciabatti, del romanzo di Carmen Boullosa *Dorme*, (*Duerme*, Città del Messico, 1994) pubblicata per i caratteri della casa editrice di Firenze Le Lettere.

Scrittrice molto famosa in Messico, Carmen Boullosa (Città del Messico, 1954) è autrice di poesie, romanzi e teatro. Inizia a pubblicare le prime raccolte poetiche nel 1978: *El hilo olvida* e *La memoria vacía*, l'anno successivo dà alle stampe *Ingobernable* nella collana dell'Università del Messico (UNAM), seguono *Lealtad* (1980), e *La salvaje* (1987). Con lo stesso titolo *La salvaje* nel 1989 si edita un'antologia della sua produzione poetica. Seguono, per quanto riguarda la creazione in versi, *Soledumbre* (1994), *Niebla* (1995), *Los delirios* (1998).

La sua poesia esprime una voce femminile fortemente estrinsecata e, secondo Martha Canfield, che ha contribuito alla diffusione dell'opera in Italia, essa crea forti reazioni emotive, colpendo l'intimità del lettore, agendo e scavando nella sottile e indefesa linea che separa il sogno dalla veglia, il desiderio dalla volontà, alternando una voce aggressiva con una sottomessa, attraverso la frantumazione dell'io, tanto cara alla post-modernità, categoria appropriata per definire l'opera della scrittrice che presenta: "soggetti itineranti e metamorfici, nei quali tutti i passaggi sono possibili, anche oltre i confini del proprio sesso, o della propria specie". (M. Canfield (a cura di) *Voces y Luces*, 1998, Milano, Olivares, p. 70).

Per quanto riguarda la produzione in prosa, Carmen Boullosa si è rivelata una delle espressioni più interessanti del panorama messicano per la capacità di presentare elementi delle culture precolombiane che partecipano al racconto delle storie urbane di una delle metropoli più violente e crudeli dell'America. La sua narrativa è costituita per lo più da romanzi: *Mejor desaparece* (1987); *Antes* (1989); *Son vacas, somos puercos* (1991); *LLanto, novelas imposibles* (1992); *Isabel* (1992); *El médico de los piratas* (1992); *La milagrosa* (1993, tradotto in italiano *La miracolosa*, Firenze, Vallecchi, 1996); *Duerme* (1994); *Cielos de la tierra* (1997). I suoi libri offrono una scrittura ricca di un dispiegamento di risorse, come ad esempio più voci narranti concomitanti, molteplici piani narrativi, rottura della convenzione autore lettore, ecc. Ha scritto, inoltre, per il teatro *Mi versión de los hechos* (1987) e *Teatro herético* (1988).

L'argomento di questa nota è costituito da *Dorme*, romanzo che ripropone temi cari a Carmen Boullosa come la problematica legata alla libertà della donna e la sua passione per il mondo dei pirati. Il libro narra la storia della francese Claire Fleury, dedita al contrabbando a Città del Messico verso la prima metà del 16° secolo. La protagonista si traveste da uomo come in altri racconti di Carmen Boullosa e presenta un io narrante maschile o piuttosto un personaggio femminile che si maschera da e aspira a essere un uomo, in un ambiente totalmente ad appannaggio di questi ultimi dove le donne restano desolatamente al margine.

La giovane donna arriva nel Nuovo Mondo sotto le spoglie di un pirata e, suo malgrado, si trova in mezzo all'incontro scontro tra la più crudele realtà ispanica della conquista e dello sfruttamento e il mondo magico degli indigeni.

Strutturato in nove capitoli (1. Gli abiti; 2. Morte altrui; 3. Di come se la passò da india la francese; 4. La festa e la rappresentazione; 5. Vita domestica; 6. Afrodite e il mostro; 7. Ritorno di Urquiza; 8. Pedro de Ocejó; 9. "L'epilogo di Claire che dorme bella nel bosco vicino al Potosì") il romanzo è seguito da *Le nuove figlie della Malinche* di Martha Canfield, una postfazione che colloca il testo nella tradizione letteraria messicana.

Il racconto inizia con il rapimento di Claire Fleury da parte di un gruppo di indigeni per sostituire il nobile spagnolo Don Enrique de Urquiza condannato alla forca. Scoperta l'identità femminile, la francese viene salvata dai poteri magici di una guaritrice indigena. Questo avviene attraverso l'incisione di una profonda ferita nel seno sinistro, che resterà sempre aperta e l'introduzione nell'apertura dell'acqua dei laghi dei templi antichi di Temixtitlan; da quel momento la donna non sanguinerà più e la sua sarà una vita artificiale, possibile solo nella terra di Città del Messico. Lontana da lì resterà in vita, ma immersa in un profondo sonno. Infatti come le spiega la guaritrice: "Non potete morire. E se berrete le acque che vi darò, non sentirete neppure debolezza quando vi feriranno. Ma usatele con prudenza, con attenzione, sono tutto ciò che resta di quegli altri tempi..." (p. 103).

Le tematiche più importanti del libro sono legate ai soggetti deboli di quell'universo: le donne e gli indigeni. Per quanto riguarda la prima, tutta la storia di Claire allude, stravolgendola, alla tradizione culturale della donna messicana. Questa ha origine con il famoso personaggio della Malinche, chiamata Malintzin dagli indiani, schiava azteca che viene offerta in dono agli spagnoli durante uno dei primi incontri. La sua lingua materna è il nahuatl, la lingua degli aztechi; ma essendo stata venduta come schiava ai maya, conosce anche la loro lingua. Ben presto Cortés capisce il valore delle sue conoscenze e essa diviene la sua traduttrice, interprete e amante, con il nome tra gli spagnoli di doña Marina. Dal frutto dell'unione tra i due si fa risalire, secondo l'ormai nota tesi di Octavio Paz, l'origine del messicano, figlio del conquistatore usurpatore e della donna violentata, la *chingada*. "L'aperto è di poca lealtà, un traditore o un uomo di dubbia fedeltà, che rivela i segreti ed è incapace di affrontare i pericoli come si deve. Le donne – continua

Octavio paz – sono esseri inferiori perché, concedendosi si aprono. La loro inferiorità è costituzionale e trae origine dal loro sesso, dalla loro “apertura” ferita che non si cicatrizza mai” (O. Paz, *Il labirinto della solitudine*, Milano, Il saggiatore, 1981, p. 46).

Alla madre disponibile allude il seno aperto e puro di Claire Fleury. La sua condizione, tuttavia, di donna, forte e coraggiosa, nascosta sotto le vesti di pirata, continuamente proposta nel racconto, si contrappone all'immagine dell'essere passivo, abietto, aperto all'esterno, ricettivo, privo di identità perché rappresenta tutte le donne e non è nessuno, legato all'immaginario di quel paese.

I messicani, infatti, hanno considerato la donna come uno strumento della volontà dell'uomo e degli scopi che le attribuiscono le leggi, la società o la morale. Scopi alla cui realizzazione essa ha partecipato solo passivamente, in qualità di “depositaria” di valori tradizionalmente assegnati al suo sesso da una società patriarcale. A seconda del ruolo assegnatole – prostituta, dea, gran dama, amante – la donna trasmette o conserva i valori e le energie che le vengono affidati dalla natura o dalla società, ma non ne crea di suoi. In un mondo che è stato ideato a immagine dell'uomo, la donna è soltanto un riflesso della volontà e della voglia maschili. Passiva, diventa dea; amata, essere che incarna gli elementi stabili e antichi dell'universo: la terra, madre e vergine, attiva, è sempre funzione, mezzo, canale. La femminilità non è mai fine a se stessa come la virilità. “Per i messicani – continua Octavio Paz – la donna è un essere oscuro, segreto e passivo. Non le si attribuiscono cattivi istinti; si pretende addirittura che non ne abbia. Per meglio dire, gli istinti non sono suoi, ma della specie; la donna incarna la volontà della vita, che è per sua essenza impersonale; e in questo si basa l'impossibilità da parte sua di avere una vita personale” (Ivi, p. 54). Essere se stessa come la protagonista di *Dorme*, padrona del proprio destino significa tradire la propria identità e perdere una collocazione sociale, la scelta di vita di Claire Fleury viene fatta, perciò, tra i pirati, individui non allineati, emarginati dalla società civile.

La protagonista del romanzo di Carmen Boullosa, dunque, offre una visione diversa da questa tradizionalmente assegnata alla donna messicana, ribellandosi alle norme dell'epoca e sovvertendone i principi. Si veda ad esempio a pagina 13 quando la protagonista afferma: “Sì, sono una donna, l'hai già visto. Io mi sento umiliata così esposta. Credevo di averlo superato, che mai più sarebbe stata questa la mia disgrazia, il corpo esposto, offerto (come se fosse lui la mia persona) al mondo. “Io non sono ciò che vedi!”, vorrei gridarle. Non posso, e non mi servirebbe a nulla. Lei vede che non sono ciò che vorrei essere. E, alla fine, questo soltanto ho ereditato da mia madre. Per quanto lo rifugga sarà sempre la mia condanna (...). È morto l'unico figlio che volevo avere, me l'hanno ucciso nel mio stesso corpo. Mi hanno fatto dormire perché io non potessi difendere il mio rampollo: io, sì, io sono il mio stesso figlio, sono Claire divenuta maschio” (p. 13).

La rielaborazione del simbolico al femminile è riscontrabile in più capitoli come per esempio dove si legge “Non sanguino. (...) Non sanguino. In che cosa mi hanno trasformata le acque che viaggiano nelle mie vene?” (pp. 55-56). Il superamento della condizione di inferiorità della donna avviene, perciò, attraverso la negazione delle caratteristiche più femminili. Significativa è, a questo proposito, l'osservazione della guaritrice nei riguardi della francese: “Tu che non sei né uomo né donna, che non sei né azteco né spagnolo né meticcio, né conte né notevole, non meriti la morte” (p. 19) assegnando alla protagonista una dimensione che ingloba sia il femminile che il maschile e la pone al di fuori delle categorie conosciute dai più. Questa collocazione sembra affidare un potere speciale a Claire, la possibilità di cambiare, di sovvertire i ruoli tra uomo e donna, tra spagnolo e indigeno.

Altro tema ricorrente è dato dalla denuncia della condizione e dallo sfruttamento degli indigeni, è la stessa protagonista vestita da autoctona, e perciò momentaneamente dalla prospettiva degli indios, che osserva: "Per ordinare agli indios di farsi da parte, fanno schioccare la loro frusta da una parte all'altra, senza preoccuparsi di colpirci come bestiame. Non percuotono così neppure i cavalli. Riesco a schivare una frustata, nel farlo mi scontro con un'altra india, una donna anziana che cammina con difficoltà e che devo sostenere perché non cada sotto la spinta del mio peso. Lo scialle le scivola dalle spalle. Vedo sul suo braccio un nome marchiato a fuoco come bestiame." (p. 43).

La critica nei riguardi degli spagnoli in America investe altri aspetti ed è condotta anche da parte di Don Pedro de Ocejó, il quale come poeta è considerato un non allineato che racconta: "(...) sono cose che una volta vissute è impossibile dimenticare, per dirne solo una penso al quotidiano "sopruso": qui, nella Colonia, se uno spagnolo o spagnola vede passare davanti a casa sua un indio o un suo simile che non sappiano spiegare d'essere al servizio di qualcuno, che non siano dipendenti o non parlino castigliano, può senza problemi farli entrare perché gli spazzino il patio e gli puliscano la casa, le cavalcature, le stalle e gli portino fuori la spazzatura, e questo senza pagare un soldo né aver loro chiesto se volevano o se potevano..." (p. 60). Il giudizio verso la madre patria è implacabile e investe altri aspetti come quando lo stesso personaggio denuncia: "Tornando all'ostentazione, quando mai s'è visto in Castiglia, dove il pane è duro da guadagnare, quando, dico, là dove l'oro vive solo nei sogni, dove si lavora tanto, quando mai s'è visto che arrivato il giorno di una festa, tutti impegnino la casa e la proprietà per sperperare denaro in sfarzi effimeri, cibi, orpelli perché i figli o gli orfani cantino le laudi (...) Tutto per ricevere le reliquie che arrivano da Roma" (p. 61); "Non ci sono mostri, ma se ce ne fosse qualcuno, sarebbero gli spagnoli che dissanguano questa terra di indios." (p. 74); "(...) solo per questo è buono il suo esercito di codardi, per terrorizzare e maltrattare gli inermi, cosa con cui si divertono e si ricreano, e credono perfino di portare anime perdute al loro Dio insaziabile (p. 104).

Legato alla tematica degli indigeni, vi è il racconto di manifestazioni straordinarie legate alla loro cultura, vedasi per esempio l'episodio di Cosme, servitore di Don Urquiza, che possiede il potere di richiamare le acque (p. 69) o quando si descrive una donna india che nel ricamare sveglia e vivifica i disegni toccati dall'ago (p. 70). Questo aspetto partecipa dell'intreccio e contribuisce, seppur in maniera un po' scontata, all'evocazione della cultura indigena in contrapposizione a quella occidentale.

RECENSIONI

Claudio Guillén, *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets Editores, 1998, pag. 481.

Da alcuni decenni la critica di Claudio Guillén ci affascina con la varietà dei riferimenti, rinvii e collegamenti che affollano le sue pagine, ma anche per quel suo continuo interrogarsi sulle ragioni profonde dell'agire umano, sul quotidiano riuso dei segni e sulle loro interrelazioni col mondo.

In Guillén la scelta fenomenologica è conseguenza d'una vocazione pragmatica, ma soprattutto problematica: l'esempio, immediato e perspicuo, non è mai paradigma conclusivo, ma suggerisce una corrispondenza, una coincidenza, attualizza una connessione o una disconnessione.

Il lavoro del comparatista che ancora in *Literature as System* (cioè negli anni settanta) poteva fare riferimento a un *tertium comparationis* (l'elemento funzionale e la sua dinamica nel sistema), già con *Entre lo uno y lo diverso* s'inquadra non solo nella diachronia dei sistemi, ma nella prospettiva storica, e perciò interculturale, di modelli di ricerca sovranazionali; modelli epocali di largo respiro, capaci di prospettare percorsi d'analisi, tendenze epistemologiche e progetti interdisciplinari; liberi dalle coercizioni delle griglie strutturaliste come dalle semplificazioni e dalle totalizzazioni della storiografia letteraria tradizionale.

La suddivisione in sette capitoli ha in *Múltiples Moradas* un andamento "tematico", ma ben presto ci accorgiamo che i "temi" sono in realtà "problemi", il cui campo d'azione parte dalla letteratura ma non si limita ad essa. Guillén riprende alcuni suoi studi precedenti, sottoponendoli ad ampliamento, approfondimento e ad una vivacissima interrogazione. Nella introduzione, muovendo dalle teorie epistemologiche di Gilbert Ryle, traccia nuovi percorsi per la letteratura comparata: per rimanere vitale essa dovrà prendere avvio dalle questioni che precedono il costituirsi del suo campo d'indagine, dovrà affiancare al *knowing how* che le è peculiare, un *asking what*, un esercizio del dubbio sull'oggetto della sua conoscenza, sul processo e sulle motivazioni della propria ricerca. È la stessa eterogeneità dell'individuo come "organismo stratificato e pluritenzionale" (Carlos Castilla del Pino), irriducibile alle semplici funzioni del linguaggio e della concettualizzazione, a indurci ad assumere un atteggiamento antiunitario, a riconoscere che la nostra personalità, nonostante l'impulso a organizzare in unità la pluralità delle proprie relazioni soggiacenti, è nel suo agire letterario (o poetico) radicalmente asimmetrica; Guillén s'accosta tangenzialmente alle correnti di analisi freudiana evitando però un'adesione che risulterebbe inevitabilmente costrittiva e totalizzante.

La sua critica è rivolta alla letteratura comparata schiava della fattualità positivista oppure dello storicismo assoluto di stampo idealista; ma s'esercita anche contro l'eccessiva fiducia nei propri strumenti d'analisi di molte correnti poststrutturaliste: la proposta di Guillén è interculturale, ma diversamente dai *Cultural Studies* non si definisce solo attraverso la ricerca di legittimazione di campi di ricerca subalterni, non mira solo a spiazzare gerarchie consolidate, a inserire fattori di rinnovamento, a produrre lo "slittamento verso il passato" (Bourdieu) dell'insieme dei saperi tradizionali. Secondo Guillén il problema si pone a monte: lo studio comparato e interculturale non può svolgersi se non con metodi e strumenti che muovano contro l'unità della metafisica occidentale e, di conseguenza, contro il discorso della violenza che esso comporta. Guillén si confronta col pensiero di Ortega, e dei filosofi della sua generazione, da Julián Marías a Fernando Savater, ma recupera anche l'universo pluralistico di William James. Per tutti loro comparare ha significato muovere contro il principio dell'indifferenza universale: non cercare mai somiglianze, ma interrogare le disparità.

Nella prima parte di *Múltiples moradas* la disparità è rappresentata da differenti tipi di scrittura:

la scrittura di *chi* viene considerato diverso e emarginato: l'esule (cap. I: "El sol de los desterrados: literatura y exilio");

la scrittura di *ciò* che, alle soglie della modernità, si presenta come l'*oggetto diverso* per eccellenza rispetto al soggetto e alla costituzione e alla coscienza del sé che esso formula a partire dall'età dell'empirismo: la natura, lo spazio aperto e mai del tutto addomesticato del nostro vivere e del nostro agire, che tentiamo di dominare col nostro sguardo e, attraverso la mimesi delle arti visive, vorremmo convertire in contorno, in "paesaggio/parergon" (cap. II: "El hombre invisible: literatura y paisaje");

ma vi è anche la disparità della *scrittura* che risultando *marginale* rinnova i *canoni* della letteratura: l'epistola – come più tardi l'autobiografia, il diario e, in tempi recenti, il romanzo testimoniale – si sviluppa, fin dall'antichità, alla frontiera tra la confusa realtà delle nostre esperienze quotidiane e l'ordinata finzione/regolamentazione della scrittura; gode d'una distanza ironica che, attraversando una grande varietà di generi lirici e prosastici, permette di restituire alla letteratura la sua parte di verità, proprio perché ad ogni momento avanza un giudizio e un dubbio su di essa (cap. III: "La escritura feliz: literatura y epistolaridad"); vengono infine le disparità sostanziali di alcune *forme del discorso* che rivelano l'*inestricabilità tra linguaggio, soma e psiche*: gli effetti extralocutori che tali forme fanno produrre – il riso suscitato dal comico, o l'eros e la sessualità scatenati dall'osceno – denunciano la non neutralità della scrittura e della lettura: ci inducono a chiederci se, grazie a questi mezzi, la letteratura sia (sia mai stata) in grado di sovvertire l'autorità; oppure se essi valgano solo a perpetrarne i linguaggi, a esprimere e a comunicare il puro piacere della trasgressione (cap. IV: "La expresión total: literatura y obscenidad").

Parallelamente, in questi quattro capitoli, anche le nozioni che tradizionalmente hanno delimitato i campi della letteratura comparata, i generi, i temi, le forme, le periodizzazioni, nonché la dibattuta questione delle "influenze" e delle "analogie" subiscono sostanziali revisioni. La storia della letteratura appare dominata, oltre che dai tempi codificati dalla storia, da tempi lunghi braudeliani che scorrono su stratigrafie discontinue. Temi e motivi sono i luoghi (*topoi*) dove la storicità si coniuga con la persistenza e la ripetizione, dove la realtà storica, sociale e individuale, si rapporta a rappresentazioni dell'immaginario nelle quali permangono le tracce di mediazioni millenarie.

L'esperienza drammatica, deprimitiva dell'esilio si lega, fin dai tempi antichissimi e nelle civiltà più diverse, ad un'immagine cosmica, quella del sole e degli astri che gli esuli contemplano e attraverso i quali si sentono compartecipati di un destino umano universale. Non senza contraddizioni. Nella letteratura cinese in cui, sin dal II secolo

a.C., il motivo dello statista calunniato, del saggio ignorato e del filosofo perseguitato trova maggiore spazio della tematica amorosa, la natura può esprimere consolazione o indifferenza di fronte al dolore e alla nostalgia dell'esule, la cui solitudine trova opposte interpretazioni nel confucianesimo e nel taoismo; ma il poeta esule si sente partecipare con la sua amata lontana della contemplazione del sole e delle stelle. Il medesimo valore sostanzialmente positivo contraddistingue la presenza di questo topos astrale in Plutarco e in precedenza nella cosmologia del primo stoicismo (da Zenone a Cleante) e nella pratica cinica della *autarcheia* (autogoverno e autosufficienza). Nell'elegia ovidiana esso si sviluppa invece in termini diametralmente opposti: come sofferenza prodotta dalla mancanza, nostalgia dolorosa del ritorno. Il cielo dei *Tristia* e delle *Epistulae ex Ponto* è oscuro, tempestoso come il mar Nero e l'esiliato è un Ulisse disperso e disperato nella tormenta. Seneca, grazie all'intermediazione di un genere codificato come la *consolatio*, alterna i due atteggiamenti.

Guillén delinea tutt'intero il percorso di questa *figura*; poiché, soprattutto a partire da Dante, ci sembra che il "sole degli esiliati" agisca tra immaginario e storia come *figura* nel senso che Auerbach ha magistralmente illustrato, coniugandosi con *figurae* affini dell'esperienza giudaico-cristiana, l'esodo e la cacciata dall'Eden. L'esilio di Dante è politico, sociale e spirituale e, nei canti centrali del *Paradiso*, la profezia dell'avo Cacciaguida serve a definire, nella temporalità del futuro storico e nell'atemporalità del destino ultraterreno, un confronto fra la *civitas hominis* e la *civitas Dei* che sancisce l'innanità del sortilegio retorico e linguistico della *consolatio* per il cristiano. Per contro l'itinerario dell'anima verso la contemplazione del sole di Dio, l'esilio e l'erranza dell'uomo cacciato dalla sua patria e l'itinerario-composizione del poema investono la scrittura di un compito straordinario: quello di perpetrare la Scrittura, parola di Dio, nella contingenza storica della parola dell'uomo.

L'affermarsi delle monarchie nazionali e i conflitti religiosi dell'età moderna, che vedono l'esilio di intere popolazioni o di gruppi cospicui (la cacciata degli ebrei e degli arabi dal mondo iberico, gli esili volontari di protestanti e cattolici), affidano al "sole degli esiliati" sentimenti e problemi che avranno una loro tragica continuità nella storia moderna e contemporanea dell'Europa: dal *Richard the Second* di Shakespeare al romanticismo che in molti paesi segna la presa di coscienza della propria identità nazionale ma anche, e grazie all'esperienza dell'esilio, di una identità più ampia, già europea; fino agli esili scatenati dalle tragiche dittature del Novecento che fanno retrocedere l'Occidente al tempo della barbarie, coniugano il *destierro* col *destiempo* (Borges e Bioy Casares), segnano la perdita delle coordinate spaziali e temporali per l'individuo e la Storia. La difficile integrazione o reintegrazione, la perdita della patria – di qualsiasi patria – divengono tratti permanenti della condizione esistenziale dell'uomo contemporaneo, del suo *desexilio*, per usare il neologismo con cui Mario Benedetti indica questo perdurare del vuoto dopo il ritorno.

Questo primo capitolo si lega per certi aspetti alle problematiche del secondo capitolo che attraversano, oltre che la letteratura, le arti visive: ancora una volta una documentatissima riflessione sui modi in cui fin dal Seicento natura e paesaggio entrano in competizione con la storia, riducendo il soggetto a sguardo; uno sguardo spesso laterale che più che scoprire vuole essere scoperto: un gioco tra immaginario e visivo che trasforma in profondità le forme della letteratura.

Alle forme e ai linguaggi che nessuna nozione di "letterarietà" potrà mai definire sono infine dedicati, in una crescente deriva dai modelli d'analisi tradizionali, i capitoli successivi dedicati a tendenze da sempre insite e soggiacenti nel discorso e nella scrittura, come l'«epistolarità» e l'assunzione dell'osceno nello spazio letterario.

I quattro primi capitoli, grazie alla ricca e alla complessa rete di riferimenti storici ed

epistemologici, forniscono una necessaria base operativa che permette di affrontare, a partire dalla letteratura, ma senza mai limitarsi ad essa, gli argomenti degli ultimi tre capitoli: il primo dei quali è dedicato alle dinamiche di formazione (storiche ma anche ideologiche) delle letterature nazionali (cap. V: “Mundos en formación: los comienzos de las literaturas nacionales”): movimenti di individuazione e di individualizzazione che non si arrestano solo al riconoscimento delle forme o dei linguaggi più propri di una nazione, ma vanno in cerca di una specifico spesso chimerico; non solo prendono atto di certe tendenze dell’immaginario, ma creano un patrimonio di immagini, di simboli, di icone e di idoli.

Le idee-forza che guidano i modi in cui ogni paese vede se stesso, sono del resto le medesime che si scatenano nelle costruzioni imagologiche che raccolgono i pregiudizi e le ideologie attraverso le quali ogni nazione vuole giudicare (generalmente in negativo) la specificità delle altre nazioni (cap. VI: “Tristes tópicos: imágenes nacionales y escritura literaria”). “Avatares de la tontería”, ma non solo. Qui non si discute unicamente dell’*étranger tel qu’on le voit*, ma della capacità che ha la letteratura di sovvertire tali immagini, attraverso l’ironia, il pastiche, la parodia, la carnevalizzazione di un concetto di identità incapace di confrontarsi con la molteplicità.

Giacché non si tratta solo di estendere le proprie identità, si tratta – come suggerisce l’ultimo capitolo (cap. VII: “Europa: ciencia e inconsciencia”) – di apprendere dall’antropologia moderna e dalla letteratura contemporanea che non esistono sistemi monoculturali né individui unici: che la stessa nozione d’Europa così come si è formata tra geografia e storia, è fondata su alcune specificità a discapito di altre e su esclusioni ben mirate: che il “nostro” continente, ancorché si possa oggi concepirlo separato dagli altri continenti ad esso strettamente legati da cultura e storia, è al suo interno il risultato di sovrapposizioni, stratificazioni e movimenti che sono ben lontani dall’essere terminati. Spazio-tempo dinamico, l’Europa è certo anche continuità e dialettica con la tradizione: ma non una tradizione paludata e forse neppure una tradizione che richieda definizioni troppo forti. Quest’ultimo capitolo è certo quello più difficile, quello che ci fa più pensare, nel quale ci è forse permesso persino di dissentire a tratti dall’autore, riconoscendo in lui una fiducia eccessiva nell’umanesimo e nella formula “greco-romana e giudeo-cristiana” della cultura occidentale. Non perché queste formule non abbiano una loro profonda e incontrovertibile verità documentata da tre millenni di storia, ma perché, grazie anche alla loro definizione forte, non sono state esenti dall’operare esclusioni e interpretazioni parziali ancora attive: il mondo arabo e africano continuano ad essere letti solo in chiave di fondamentalismi e post-colonialismi; il mondo caucasico si vuole caratterizzato solo dalla marca della cristianità o dell’islamismo; si esercitano preconconcette distinzioni anche nei confronti del mondo slavo o comunque centro-europeo che ha vissuto esperienze che è ancora troppo presto per giudicare. Una fiducia eccessiva nel nostro “umanesimo” ci ha spesso portato al suo contrario. Oggi, dinanzi al rischio rappresentato dal modello forte della globalizzazione, congruo ai programmi economici e politici delle nazioni del primo mondo, sostanzialmente antiumanistico, anzi anti-umano, dovremmo forse trovare il coraggio di chiedere quante volte in questi ultimi cinque secoli della storia d’Europa l’umanesimo, il mondo classico e quello giudaico-cristiano siano divenuti miti “tecnicizzati” e, svuotati dai loro valori più veri, siano serviti allo sviluppo di realtà totalizzanti e totalitarie all’interno e fuori del nostro continente; abbiano contribuito non solo a procurare tormenti all’uomo europeo, ma lo abbiano autorizzato a perpetrare quei tormenti sugli altri. Dovremmo forse trovare il coraggio di confrontarci con l’epoca del “post-umano” non per liquidare ciò che è più proprio dell’uomo, ma per tentare una nuova definizione dell’umano.

Paola Mildonian

Ruy González de Clavijo, *Embajada a Tamorlán*. Edición, introducción y notas de Francisco López Estrada, Madrid, Clásicos Castalia, 1999, pp. 422

«Sin duda la Embajada a Tamorlán es el episodio más llamativo de la diplomacia española y probablemente [...] el único que ha llegado a universal conocimiento y que ha alcanzado verdadera difusión». Con queste parole M. A. Ochoa Brun, storico della diplomazia spagnola, si è recentemente espresso nei riguardi dell'opera attribuita a Ruy González de Clavijo, testo complesso che presenta indubbie difficoltà di edizione, affrontate con giovanile entusiasmo e con ben nota perizia da Francisco López Estrada, curatore nel lontano 1943 di un'edizione della *Embajada* e autore di vari studi sull'argomento.

La *Introducción* inizia con il riassunto degli antecedenti alla formazione del genere letterario dei libri di viaggi nella letteratura europea, nella misura necessaria per stabilire le differenze e le peculiarità proprie della *Embajada*. Si citano Alessandro Magno, nella tradizione medievale ricordato come infaticabile viaggiatore nella conquista di terre lontane; Marco Polo, protagonista di avventure commerciali; John de Mandeville e il suo viaggio immaginario e 'meraviglioso', raccontato in francese, ma tradotto in latino e in molte altre lingue moderne; i libri di viaggio di tradizione araba e di tradizione ispano-ebrea.

Più strettamente legati alla *Embajada* sono i viaggi in Asia dei secoli XIII e XIV, intrapresi per l'effetto dell'espansione del dominio mongolo nello sterminato territorio asiatico sotto il dominio di Gengis Kan (1155-1227) e di colui che si considerò suo discendente, Tamerlano o Timurbeque (1336-1405).

L'estensione dell'impero mongolo, che dalla Cina arrivava fino ai confini dell'Europa, spinse i regni europei e la Chiesa di Roma ad un preoccupato interessamento verso i mongoli, chiamati 'tartari' nei libri latini. Solo dissidi tra i popoli cristiani impedirono l'organizzazione di una crociata.

Primo tangibile risultato di questa nuova e difficile situazione fu la stesura di racconti sul popolo mongolo. Grazie alle esperienze e alle testimonianze dei viaggiatori si rinnovò la configurazione del mondo orientale ereditata dall'Antichità, e si arricchì la cosmografia medievale rendendo possibile l'impresa di Colombo.

Il rafforzamento dell'impero mongolo fece intravedere ai regni europei la possibilità di un'alleanza nelle guerre contro gli arabi, l'Impero Bizantino e anche in Terra Santa. Ci furono così relazioni diplomatiche tra l'Europa e il lontano Oriente, che tuttavia non si concretizzarono in effettive collaborazioni. In tale ambito deve essere considerata la *Embajada a Tamorlán*, testimonianza del contatto tra Enrico III di Castiglia e Tamerlano, in realtà l'episodio più importante della diplomazia medievale castigliana.

Gli ambasciatori castigliani furono affascinati dalla complessa personalità di Tamerlano, personaggio molto discusso e contraddittorio protagonista di opere letterarie orientali e occidentali, eroico guerriero ed astuto politico, degno, agli occhi degli ambasciatori, interlocutore di Enrico III, "rey de España", un re 'pacifico' ricordato dalla storia per le sue riforme politiche e sociali.

La politica di espansione territoriale portò Tamerlano allo scontro con il sovrano turco Bayaceto che fu sconfitto nel 1402 nei pressi dell'odierna Ankara. Allo storico fatto assistettero due cavalieri castigliani, Gómez de Sotomayor e Sánchez de Palazuelos, i quali, trattati con ogni riguardo da Tamerlano, ritornarono in Castiglia con una sua lettera e in compagnia di un ambasciatore, Mahomad Alcaxi e, a titolo di regalo, di tre o quattro donne cristiane liberate dai turchi.

Il re castigliano decise di mandare, in risposta al re mongolo, un'ambasceria che rappresentasse degnamente il suo regno. Gli ambasciatori spagnoli partirono dal Puerto de Santa María il 21 maggio 1403 e ritornarono alla corte il 24 marzo 1406.

Dei quattordici ambasciatori che fecero parte della spedizione si ricordano Ruy González de Clavijo, maturo cavaliere di nobile famiglia madrilena, e fray Alonso Páez de Santa María dell'Ordine dei Predicatori e maestro in Teologia. Degli altri, dice López Estrada: «más difícil es perfilar la condición» (p. 31). A questi si accompagnava Mohamad Alcaxi, l'ambasciatore mongolo di ritorno in patria.

Il processo di stesura della relazione, voluta probabilmente dallo stesso re Enrico III, dovette essere complesso e diverso da quello usato nella redazione di qualsiasi altra opera in prosa. López Estrada pensa che la redazione sia stata realizzata tra il 24 marzo 1406, giorno del ritorno degli ambasciatori ad Alcalá de Henares dove si trovava il re, e il 25 dicembre dello stesso anno quando morì il re Enrico III, che nella *Embajada* appare come regnante.

Il materiale raccolto durante il viaggio subì un'elaborazione letteraria a cui parteciparono i viaggiatori stessi; la redazione evidenzia un processo narrativo lineare: la scrittura dipende dal loro racconto orale. È difficile stabilire il ruolo dominante di uno al quale attribuire l'opera. Il prestigio dell'erudito sivigliano Argote de Molina che nell'edizione della *Embajada* del 1582 attribuì l'opera a Ruy González de Clavijo, fece accettare per secoli tale attribuzione, ora messa in discussione da una lettura più attenta e libera da condizionamenti.

La preparazione culturale e lo stesso stato ecclesiale che favoriva certe conoscenze e privilegiava modi di scrittura lineare, rendono plausibile la candidatura di fray Alfonso Páez de Santa María come possibile autore.

L'opera è scritta in forma impersonale, salvo rare eccezioni ampiamente spiegate dai critici. Il soggetto è costituito da "los embaxadores" i quali, oltre ad essere protagonisti di un'azione diplomatica, sono avventurosi viaggiatori che raccontano le loro esperienze a contatto con genti e in luoghi sconosciuti.

La *Embajada a Tamorlán*, dunque, occupa un posto importante tra i libri di viaggi medievali e «es la pieza más importante de la especie diplomática» (p. 41).

Secondo López Estrada la narrazione del viaggio è organizzata sulla successione del tempo del viaggio e il ricordo dello spazio geografico percorso. In ciò la *Embajada* coincide, per vari aspetti, con vari generi del suo tempo come i diari ("relatos temporales") e gli itinerari ("anotaciones topográficas").

Lo strumento retorico elementare, ma necessario, nelle descrizioni è indubbiamente quello del paragone tra le novità che si scoprono durante il viaggio e il mondo conosciuto dei viaggiatori.

Proprio nell'ambito delle novità si colloca la 'meraviglia' vista e apprezzata dal punto di vista della condizione umana (meraviglia per bellezze o stranezze di cose, luoghi, usi, ecc.), e la meraviglia divina riferita a fatti d'ordine religioso e a prodigi soprannaturali.

La densa *Introducción* si chiude con il capitolo in cui il curatore mette in evidenza l'importanza della *Embajada* come serbatoio di notizie storiche. Sul personaggio di Tamorlano è indubbiamente una fonte storica privilegiata. Per la cronaca delle immediate vicende accadute alla morte del sovrano mongolo, e vissute dolorosamente in prima persona dagli ambasciatori, è «una de las fuentes más importantes para una consideración 'europea' de una figura tan propia de la política asiática de la época» (p. 49). Per questo motivo, dice López Estrada, l'opera è stata tradotta in molte lingue (aragonese, inglese, russo, francese, persiano, turco).

Non è intenzione del curatore sottoporre il testo a un esame filologico; si limita a dare essenziali e chiare notizie dei criteri seguiti nell'edizione affinché il testo sia acces-

sibile alla lettura e di non specialisti (si vedano in proposito le utili note esplicative a piè di pagina e la *Lista de las palabras de otras lenguas, definidas en la "Embajada a Tāmōrlán"*). Non mancano i necessari riferimenti alla tradizione manoscritta e alle edizioni. Una *Bibliografía selecta*, in cui vengono citati gli studi più importanti e recenti, chiude l'*Introducción*. Completano il libro gli indici di persone e luoghi, particolarmente articolati per rendere sempre più fruibile un testo ora poco conosciuto e che l'operazione condotta da López Estrada propone in forma accessibile, ma sempre nei rigorosi confini scientifici, agli amanti dei libri di viaggi e avventure.

Donatella Ferro

Fernando Savater, *Etica per un figlio*, Roma-Bari, Laterza, Nuova edizione, 2000, pp. 125.

Fernando Savater, *Le domande della vita*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 255.

Fernando Savater, *Cioran, Un angelo sterminatore*, terza edizione, Piacenza, Frassinelli, 1998, pp. 164.

Fernando Savater è nato a San Sebastian nel 1947, ed ha scritto naturalmente in Spagnolo. Qui uso le traduzioni italiane, di cui non cito i responsabili, comunque assicurandovi che non ho mai sentito disagio per non aver tra le mani gli originali spagnoli. Non si tratta certo dei soli libri di Savater apparsi in italiano. Laterza ne cita altri sette tradotti nelle sue edizioni. Li ha fatti grazie alla mediazione, mi pare chiaro, di Gianni Vattimo; ed ha guadagnato con tali traduzioni, molto diffuse, molto denaro. Si tratta di libri che è opportuno che vadano tra le mani anche di adolescenti, perché "possiamo comprendere e utilizzare al meglio la nostra esistenza".

A me risulta difficile (ho già avuto occasione di rilevarlo in altre circostanze) capire veramente un autore che potrebbe essere mio figlio: quando Savater è nato io avevo trentaquattro anni. Mi risulta più facile capire quelli che sono più vecchi di me, che appartengono alla cultura da cui provengo, che magari hanno scritto i libri su cui mi sono formato. Per quanto riguarda i nomi dei miei antichi spagnoli mi vengono in mente naturalmente Unamuno ed Ortega; ma vengo da più lontano.

Del resto, ci sono anche importanti spagnoli che a mala pena ho conosciuto, benché siano lontani da me nel tempo. *Le domande della vita* si aprono con una citazione di Santayana, nato a Madrid nel 1863 da genitori spagnoli, sempre restato profondamente spagnolo. È il più vecchio dei sette spagnoli, o per meglio dire ispanici, che Savater cita. Gli altri, che egli chiama *Protagonisti principali* (una espressione che a me risulta curiosa: esistono protagonisti secondari?), sono Unamuno (n. 1864), Ortega (n. 1883), Pessoa (n. 1888), Jorge Guillén (n. 1893), Borges (n. 1899), Octavio Paz (n. 1914).

Santayana, ben spagnolo, tuttavia viene chiamato George, non Jorge come il mio venerato amico Guillén. Vi immaginate Santayana molto presente in una storia letteraria? Ma è proprio sicuro che non abbia scritto cose che si possano considerare letteratura? Cosa si intende per "letteratura"?

Di "George" Santayana si può leggere, ed ho letto, una biografia nella *Macropaedia* della *Britannica*. Il fatto è che la maggior parte delle sue opere apparve in inglese, cosa che spiega il "George", anche se egli dal

1922 visse in Roma, dove morì nel 1952 e dove volle essere sepolto nel cimitero cattolico, anzi nella parte di esso dedicata agli spagnoli. Fu professore a Harvard dal 1907

al 1912. Sorprendentemente rinunciò alla cattedra nel 1912. Durante la prima guerra mondiale visse ad Oxford. A Roma viveva presso delle suore. Scriveva opere che noi chiamiamo di filosofia speculativa, o qualcosa che possiamo chiamare romanzi, o scritti critici, o memorie autobiografiche. In realtà, tali qualificazioni sono fatte dal di fuori. Io non ho letto quasi niente di Santayana. Vorrei leggere i tre volumi di quella che noi chiamiamo autobiografia, scritti alla fine della vita, che lui intitola *Persons and Places*. Sono abituato a mettere in relazione la “filosofia”, con la persona che la pensa. L'esercizio di Savater è del tutto diverso, ma ha un rapporto con Santayana il quale, pubblicò nel 1910 uno scritto che comprensibilmente mi interesserebbe in modo particolare: *Three Philosophical Poets: Lucretius, Dante, and Goethe*.

Cioran, Un angelo sterminatore riguarda un rumeno che Savater conobbe a Parigi nel 1967, quando aveva solo vent'anni. A Parigi: “per me, la parola cultura è un benedetto gallicismo”, afferma nel *Prologo, Ritorno al mio Cioran*, spiegando che questa pubblicata da Frassinelli è una seconda edizione. La prima, risalente al 1973, conteneva un’“indignata diatriba” e varie appendici superflue. Qui aggiunge un’intervista con Cioran realizzata a Parigi nell’ottobre 1990, e intitolata *Cioran: l'ultimo dandy*. Il volume mostra molto concretamente quanto profonda sia in Savater l’esperienza parigina. Cioran morì nel 1995.

Perché Savater chiama Cioran “un angelo sterminatore”? Perché “non crede in nulla”, anche se ha la passione della scrittura. Scrive un libro, ma giunge un momento in cui “se ne è così esageratamente stanchi da non avere più il coraggio di aggiungere nemmeno una sola virgola”, come afferma in *De l'anecdote à l'insondable*, opera non tradotta in italiano, come invece furono altre sei, edite tra il 1995 e il 1996 da Adelphi, a Milano. Con tale citazione Savater conclude (p. 151).

Franco Meregalli

David Trueba, *Aperto tutta la notte*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 223, lire 27.000.

David Trueba esercita la sua attività nella stampa e nella televisione, qui come sceneggiatore, e con questo romanzo è alla sua prima opera narrativa. Con una certa precauzione, per non dire diffidenza, si affronta quindi la lettura del testo, ma fin dalle prime pagine esso attira irresistibilmente il lettore, per la spigliatezza del narrare e per il sottile *humor* che lo permea. Si ha l'impressione di entrare in un ambito al quale, in fondo, anche la nostra televisione ultimamente ci ha abituato con *Un medico in famiglia* – fenomeno appena esaminato da Edmondo Berselli –: anche qui un nonno, molti figli, e in più una coppia ed altre figure minori che si aggiungono, o almeno che transitano per la casa, centro accogliente di ogni conflitto, fucina di ogni trasformazione e sempre rifugio per tutti in ogni ora del giorno.

Nel romanzo assistiamo a vicende diverse, nelle quali tutti i componenti della famiglia sono protagonisti, ora isolatamente, ora coinvolti nella loro totalità. Una figura transita con la sua nota delirante per tutte le vicende: il vecchio nonno, in intimo dialogo con Dio, al quale riserva a tavola un posto che difende da ogni occupazione; egli precocizza la fine dei tempi e alla fine cade in estasi di fronte all'improvvisa comparsa della Vergine, precipitata dall'alto, del tutto priva di veli, all'oscuro che si tratta invece del cedimento del soffitto sotto il peso della prostituta nascosta in solaio da un membro della curiosa famiglia.

E certamente la famiglia è curiosa, ma non tanto da essere inverosimile. Che gli inizi sentimental-sessuali di un clan composto prevalentemente di maschi siano ricchi di sfumature è cosa ovvia, e che l'improvvisa comparsa di una seconda donna nella famiglia, per di più una francese bella e disinibita, dia avvio a fantasie diverse è più che comprensibile; come sono comprensibili le infatuazioni per donne di facile accesso, l'ossessione per la conquista, manifestazione di un gallismo ad ogni costo.

Infine la crisi matrimoniale con il facile rapporto tra il non più giovane padre di famiglia, sempre ai margini della stessa, addirittura esautorato e allontanato dal letto coniugale dal proprio figlio minorenni, vittima della sindrome di Latimer, con la bella assistente della vecchia nonna, bisbetica ma lucidamente critica nei confronti della sua discendenza.

La crisi definitiva della famiglia è vicina, ma l'appena intravista meravigliosa rinascita sentimentale del padre fallisce di fronte al buonsenso della donna appetita. E come avveniva in un mondo che per molti versi ci appare lontano, la madre si afferma centro dell'equilibrio familiare; nella sua capacità di comprendere e di perdonare sta la solidità dell'edificio in cui albergano i tipi più strani, ognuno dominato dal proprio egoismo. La casa è aperta giorno e notte proprio per merito della madre, accoglie e risolve tutti i conflitti. Si coglie in questa tesi la solidità di una istituzione che nella Spagna moderna resta ancora ben salda.

Il romanzo di David Trueba si legge con vero godimento, ricco com'è di casi diversi, di figure ben definite, di macchiette che divertono, ma anche di esperienze che confermano la persistenza negli uomini, sotto le apparenze più negative, di una intatta bontà che permette loro il riscatto da se stessi. Trueba è certamente un valido scrittore; egli introduce un sua nota originale nella narrativa ispanica, trattando temi fondamentali con l'apparente distacco dell'umorista.

Giuseppe Bellini

* * *

AA. VV., *La tradición clásica en el Perú Virreinal* (Teodoro Hampe Martínez *compilador*), Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999, pp. 344.

Il volume raccoglie i contributi di un progetto multidisciplinare realizzato sotto gli auspici della Società peruviana di Studi Classici, tra il 1996 e il 1998, e dedicato a studiare l'influenza della tradizione greco-latina nella cultura coloniale del Perù: dall'arte alle lettere, dalla filosofia alla giurisprudenza e alla storiografia.

La conquista del mondo americano avvenne entro l'ambito ideologico medievale, ma gli uomini di cultura che si trasferirono in America furono gli introduttori di forme nuove di pensiero, quelle di un Rinascimento che, se proveniva dalla Spagna, era tuttavia permeato da quello italiano. Un ruolo determinante svolse, com'è noto, nel Perù, l'"Academia Antártica", presto centro rilevante di italianismo, dove dominava, con Dante, il Petrarca, tradotto e diffuso da Enrique Garcés, un portoghese che avrebbe in seguito pubblicato le sue fatiche petrarchesche in Spagna, nel 1591.

Il Perù rappresenta un mondo culturale di grande significato nel complesso americano, non certo inferiore al Messico, anzi, ancor più permeato di cultura classica e italianistica. Estuardo Núñez, grande studioso delle relazioni culturali italo-peruviane, lo aveva già dimostrato e qui interviene con nuovi dati, in particolare intorno alla ventura e sventura del Garcés, mentre Guillermo Lohman Villena arricchisce le notizie a proposito dell'influenza della cultura classica sul mondo letterario e artistico peruviano nel 1500, mentre Teodoro Hampe Martínez illustra l'evoluzione delle idee e della vita accademica, analizzando i commentari su Aristotele del padre Leonardo de Peñafiel, professore nel Collegio gesuitico di San Pablo, di Lima.

Non manca, naturalmente, nel volume, chi si dedica all'Inca Garcilaso, soprattutto ai *Comentarios Reales*, come Carmela Teresa Zanelli, la quale pone in rilievo dell'opera il carattere tragico, in perfetto accordo con la tragedia greca, e il concetto drammatico del Rinascimento. Nell'opera più rilevante del grande meticcio peruviano è patente la sua adesione al mondo classico, attraverso il culto per la romanità. Egli considerava il Cuzco un'altra Roma nel suo impero. Del resto anche la passione del cronista per l'epica italiana e per i grandi storiografi di casa nostra attesta la dimensione classica della sua cultura, documentata ampiamente, d'altra parte, dai testi presenti nella sua biblioteca. Non meno "romanizzanti" dell'Inca furono Betanzos e Cieza de León, come documenta il saggio di Franklin Pease, il cui oggetto è il bagaglio culturale dei cronisti dei secoli XVI e XVII.

Luis Enriquez Tord tratta invece del mito dell'Atlantide attraverso le opere di Zárate, di Sarmiento de Gamboa e di Gregorio García. I miti antichi ebbero un ruolo fondamentale nella prima interpretazione della realtà americana. Nel Nuovo Mondo, infatti,

acquistarono vita nuova i miti del Dorado, delle Amazzoni, delle Sette città, della Fonte di eterna vita e altri numerosi, mentre nel secolo XVII la letteratura americana traboccava di personaggi mitologici, tra essi Eco e Narciso, grande riferimento nella Nueva España Suor Juana e nel Perù, in funzione dissacrante, Juan del Valle y Caviedes, autore quest'ultimo al quale dedica la sua attenzione Eduardo Hopkins Rodríguez. Al mito nell'arte coloniale presta attenzione Francisco Stastny, che rileva gli stretti contatti tra pittura e poesia.

Della "diversità" tra europei e indigeni si occupa Hampe Martínez, sottolineando come l'impatto culturale tra essi finì per essere attutito dalla presa di coscienza europea dell'esistenza delle culture locali. A questo proposito José Carlos Ballón Vargas, esaminando la *Historia natural y moral de las Indias* del padre Acosta, individua nell'opera l'inizio di una effettiva definizione dell'identità peruviana.

Non mancano tra i molti saggi altri temi interessanti, che hanno a che vedere con la storia delle idee, la giurisprudenza, la nozione di "persona", la coesistenza tra le due "repubbliche", indigena e ispanica, e infine con la filosofia. Il volume è una miniera di notizie e di risultati che chiariscono efficacemente il processo culturale del Perù della Colonia, rendendo attraente, oltre che utile, la lettura.

Giuseppe Bellini

Hubert Pöppel, *Bibliografía y antología crítica de las Vanguardias literarias: Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1999, pp. XXV-225.

Sono ormai, se non numerosi, diversi gli studi dedicati alle Avanguardie iberoamericane, tema, a quanto pare, coltivato ora in particolare dall'iberismo che presso la Vervuert Verlag ha il suo editore benemerito. Già nel 1998 era apparso un ricco volume curato da David Jackson: *Vanguardia literaria no Brasil*. A un anno di distanza appare, per la stessa Casa editrice, il volume che mi accingo a illustrare.

All'Avanguardia iberoamericana anche in Italia si era cercato di dare, anni fa, qualche contributo. Infatti, in collane da me dirette, nel 1986 erano apparsi il volume di Hugo Verani, *Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, e uno di Federico Schopf, *Del Vanguardismo a la antipoesía*, entrambi editi da Bulzoni, in Roma. Il primo era, nella sostanza, un utile testo documentario, il secondo includeva un esteso studio dedicato all'Avanguardia iberoamericana, ma poneva l'accento in particolare sui suoi rapporti con la poesia cilena.

L'utilità e il merito di questo nuovo contributo del Pöppel è di far luce sull'argomento, in relazione a paesi dei quali in qualche caso, come l'Ecuador e la Bolivia, ancora oggi si hanno scarse conoscenze e difficile è la documentazione. La dettagliata bibliografia, riunita per paese, fa il punto sulla situazione degli studi e fornisce dati preziosi, mentre il processo avanguardista è poi illustrato da un'antologia di testi critici specifici, sempre per paese.

Ma perché si conosce così poco del tragitto poetico di taluni paesi iberoamericani? È logico intendere che ciò si debba non solo all'isolamento geografico in cui vivono, bensì anche al fatto che in qualche caso poco rilevanti sono stati i prodotti artistici. Del resto la notorietà raggiunta da taluni poeti – pensiamo all'equatoriano Jorge Carrera Andrade – non è valsa a fare maggior luce sul fenomeno. Il Perù, e in particolare la Colom-

bia, sono casi particolari, in quanto la storia della loro poesia presenta una base solida e ha dato numerose personalità di rilievo, che hanno avuto risonanza anche fuori della loro nazione, a partire dal Modernismo, se non dall'epoca coloniale. Però e Colombia inoltre, hanno sempre avuto contatti intensi non solo con la Spagna, ma con Parigi e con l'Italia.

Il Pöppel si interroga intorno al motivo della diversità dello sviluppo dell'Avanguardia nei vari paesi ai quali dedica la sua attenzione. La risposta più plausibile sta certamente nella scarsità dei contatti diretti con l'Europa, con i centri vivi, anche iberoamericani, dei movimenti innovatori.

Giuseppe Bellini

Mario Vargas Llosa. *La utopía arcaica José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 359.

En este ensayo sobre la obra de Arguedas, Vargas Llosa expresa su teoría de la muerte del indigenismo, por varias razones: literarias, políticas y socio-económicas. En la polémica entre Arguedas y Cortázar, Vargas Llosa defiende a este último, que expresaba sus reservas por los autores indigenistas, a los que consideraba patrioterrosos y responsables, directa o indirectamente, de racismo y declarando que él había descubierto a América Latina desde que residía en Europa. Vargas Llosa cita a Arguedas para concluir que sus argumentos son endeble y en esto se identifica con Cortázar, siendo él también un escritor "exilado", como que desde 1980 reside en Londres. Vargas Llosa usa como referencia un estudio de Alberto Flores Galindo, *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*, publicado en 1986, en que este último argumenta que la literatura indigenista no corresponde a la realidad, y que el indigenismo es un mito de raigambre colonial que perdura en algunos escritores, como sería el caso de Arguedas. (pp 289,ss). En lo político identifica la reforma agraria de 1969 del general Velasco Alvarado, que debía expropiar la tierra de latifundistas y distribuirla a los campesinos. La reforma fracasó por la burocracia incapaz y corrupta. La revolución terrorista de Sendero Luminoso, alimentada por la ideología marxista-leninista-maoísta-pensamiento Gonzalo, definidos por Vargas Llosa "la cuadrilla ideológica que salvaría al mundo" (p. 331), provocó un ulterior empobrecimiento con su aniquilación de las regiones rurales: "Decenas de miles de familias indias debieron ir a ensanchar las barriadas de Lima y otras ciudades a consecuencia de la ideología catastrofista que dinamitó tractores, puentes, caminos, fábricas, represas, estaciones experimentales, rebaños, creyendo que éste era el camino para redimir a los explotados del Perú" (p. 331). El terrorismo hizo sus víctimas más numerosas entre los campesinos: "Nunca se sabrá, en la sombría cifra de 25.000 a 30.000 muertos, cuántos cayeron abatidos por Sendero Luminoso o por la contrainsurgencia, que cometió excesos tan vertiginosos en la represión del terrorismo como los cometidos por los terroristas" (p. 330). La consecuencia de esta política y del terrorismo sandinista fue una urbanización en masa, que dio lugar a lo que Vargas Llosa llama el "Perú informal," la cultura chola, del que el representante político más en vista es el Presidente Alberto Fujimori, que inaugura un régimen autoritario en abril de 1992, régimen que a pesar de ser autoritario y anti-democrático ha logrado jaquear al terrorismo, disminuir la inflación y dar impulso al desarrollo económico. Vargas Llosa no esconde su desacuerdo con los métodos autoritarios de Fujimori, pero reconoce los resultados:

“¿A qué se debe que conserve su popularidad?”, se pregunta (p. 334). Y responde que la popularidad de Fujimori ha sido el éxito obtenido en los dos asuntos que más preocupaban a los peruanos: el terrorismo y la ruina económica. Su interpretación de las medidas económicas son inequívocas: “apertura de las fronteras, privatización de las empresas públicas, disciplina fiscal, desregulación y aliento a la creación de mercados” (p. 334). En lo social, estos cambios de política han permitido a las masas urbanas originar una economía nueva, basada en la libertad de empresa, la propiedad privada, el mercantilismo. De todos modos Vargas Llosa concluye que como resultado el Perú que se asoma a fines del siglo XX y que se proyecta en la nueva centuria no es el Perú “soñado” por Arguedas y los indigenistas, porque “los peruanos de todas las razas, lenguas, condiciones económicas y filiaciones políticas están de acuerdo en que el Perú en gestación no será ni deberá ser el Tahuantinsuyo redivivo, ni una sociedad colectivista de signo étnico, ni un país reñido con los valores ‘burgueses’ del comercio” y que no se parecerá “para nada con las imágenes con que fue descrito – con que fue fabulado – en las obras de José María Arguedas” (p. 335).

Se percibe en esta obra de Vargas Llosa la honestidad intelectual del gran escritor peruano, quien logra representar de forma convincente la realidad social del Perú contemporáneo, las fuerzas sociales que lo han condicionado, hilvanando su tesis sobre la obra de un indigenista, un utopista, según esta interpretación. Se podría observar que el concepto de utopía usado por Vargas Llosa es algo indefinible y como tal algo confuso, pero en sus manos hábiles este concepto se convierte en un instrumento polémico eficaz para representar el indigenismo como una utopía fracasada que nunca tuvo raigambre en la realidad y que indirectamente quiso justificar una política equivocada. Éste es un ensayo que se lee con gusto y que constituye un aporte valioso para entender el Perú de hoy y su literatura. Su amplia visión panorámica de la intelectualidad izquierdista predominante en América Latina es convincente, a pesar de la exclusión del nombre de Borges que sin duda no perteneció a esa filiación ideológica.

Stelio Cro

Tomás Eloy Martínez, *Il romanzo di Perón*, Parma, Guanda, 1999, pp. 356.

La situazione europea oggi particolarmente agitata rende attuale questo romanzo dedicato alla figura del generale Perón, dittatore non ancora dimenticato dell'Argentina, dove tutt'ora esiste un forte partito peronista. Che Perón fosse un dittatore alla maniera mussoliniana non v'è dubbio, anche se molti argentini non sono d'accordo sul termine dittatore. Il generale, in realtà, riassumeva in sé tutti i difetti del capopopolo e del militare. Fece anche cose di non poco conto per le classi meno abbienti, ma, aiutato dalla moglie Evita, condusse a una condizione di smisurata esaltazione le masse, dando loro speranze eccessive e finendo per precipitare tutti nel caos.

Ciò nonostante, deposto dai militari e costretto all'esilio, da Madrid continuò a mantenere stretti legami con il suo partito e per molti argentini costituì una specie di personaggio mitico, di cui desideravano il ritorno, certi che avrebbe posto rimedio a tutti i mali del paese. Perón alla fine ritornò, accompagnato dalla seconda moglie, Isabella, che tentò di imitare la prima e di sostituirla risuscitandone l'ascendente sul popolo, ma senza successo.

Lo scrittore è attratto criticamente dalle figure mitiche del discusso periodo peronista. Anche ad Evita ha dedicato un romanzo di molto interesse, *Santa Evita*, nel quale

ripercorre la storia dell'isterismo nazionale che accompagnò la scomparsa della splendida e taumaturgica signora e ripercorre il misterioso tragitto del suo cadavere occultato. Il sempre iperbolico García Márquez affermò che questo era finalmente il romanzo che aveva sempre voluto leggere, ma a parte l'entusiasmo dello scrittore colombiano, certamente si tratta di un testo di notevole valore.

Con *Il romanzo di Perón* Tomás Eloy Martínez ha dato inizio al ciclo in cui ricostruisce il clima allucinante di un'epoca storica. Nell'originale il libro apparve nel 1989, l'anno stesso in cui Gabriel García Márquez pubblicava *Il generale nel suo labirinto*, dedicato alla figura del Libertador, Simón Bolívar. Un altro militare, ma ben diverso da Perón, che con tutti i mezzi cercò di raggiungere il potere e di esercitarlo, mentre il venezolano inseguiva un grande disegno di liberazione e di costruzione dell'America già ispanica. Porre a confronto le due figure è interessante, poiché spicca la statura minima del generale argentino. Nel romanzo egli è ormai al crepuscolo della sua vita, eppure ancora tanto potente da decidere dalla lontananza dell'esilio del destino del suo paese, dove è invocato come il salvatore, ricordato come un santo. Bolívar invece, alla fine dei suoi giorni è costretto all'esilio, vigilato con sospetto e ormai privo di ogni fiducia negli uomini e in se stesso.

La lunga preparazione del viaggio di ritorno occupa gran parte del romanzo dedicato a Perón, diffondendo l'inesorabile senso dell'irripetibilità della storia. La seconda avventura del generale è infatti un grande fallimento, complice la morte. L'ordine che, forse sinceramente, egli si apprestava a restaurare cozza contro il disordine permanente delle rivalità politiche e la sua improvvisa scomparsa precipita l'Argentina nel caos. Alla presidenza della nazione gli succede la moglie, del tutto incapace, sottoposta all'influenza di un losco figuro, López Rega, una via di mezzo tra lo stregone e l'imbrogliatore, e i militari tornano a intervenire, dando inizio a una famigerata epoca di violenza, caratterizzata dall'infittirsi del numero degli assassinati e dei "desaparecidos".

Quella narrata da Tomás Eloy Martínez è la tragedia di un paese a causa di un uomo ed è anche la tragedia di quest'uomo. Perón è un potente ormai stanco, esaurito. Lo si avverte dall'inizio del libro, quando lo vediamo dominato dal presentimento del suo fallimento e fisicamente distrutto: "Le mani gli si impigliavano nelle salviette e nelle tovaglie, e quando anche la biancheria fu imballata per il viaggio, il corpo continuò ad aggrapparsi alle aureole che gli oggetti lasciavano in ogni luogo".

Giuseppe Bellini

* * *

José Luis Gavilanes y António Apolinário (eds.), *Historia de la literatura portuguesa*, Madrid, Ed. Cátedra, 2000, pp. 718.

Com grande capacidade organizativa, conseguiram os responsáveis reunir num só volume a história das ideias literárias em Portugal, desde os primeiros exemplos líricos em galego-português até à época contemporânea. E diga-se desde já que, na sua estrutura global, produto da fusão de uma série de estudos de reconhecidos especialistas, o volume ultrapassa a função divulgativa para a qual terá sido concebido, apresentando não raro novas propostas de análise e uma actualização do estado dos estudos que se coloca para além da mera função didáctica.

A iniciativa partiu da constatação que existia uma lacuna no panorama dos estudos portugueses em Espanha, como diz na “Presentación” José Luis Gavilanes Laso, grande animador e certamente primeiro idealizador desta imensa operação cultural; e que estava por fazer uma história geral das letras portuguesas em espanhol, completa e actualizada. De facto, de acordo ainda com aquele estudioso, o panorama contemplava *La Literatura Portuguesa en el siglo XIX*, de Antonio Romero Ortiz (1869); a trad. da *Historia de la Literatura Portuguesa*, de Fidelino de Figueiredo (1927); a trad., em três volumes, da *Historia Literaria de Portugal*, do mesmo autor, em 1948; e a trad. da *Breve Historia de la Literatura Portuguesa*, de António José Saraiva, em 1971. Daí que se tenha concebido este projecto, agora concretizado com o contributo original de 17 estudiosos, dos quais apenas 4 são espanhóis (Juan María Carrasco González, Perfecto E. Cuadrado, José Luis Gavilanes Laso e Elena Losada Soler), conhecidos pela sua investigação original em torno da literatura portuguesa. Quer dizer que se pretendeu garantir um grau científico elevado, confiando a análise dos diferentes períodos, movimentos ou autores a especialistas dos respectivos sectores. E se nem sempre se cumpriu cabalmente essa circunstância, a verdade é que algumas áreas puderam contar com o contributo de reconhecidas autoridades no campo da sua específica competência, o que só valoriza os pressupostos metodológicos que informaram o projecto.

Já não se compreende que estes pressupostos tenham deixado de lado “obras de autores nascidos em Portugal, en especial pertenecientes a los siglos XVI y XVII, pero que escribieron sus obras en castellano” (p.7). E dos que se exprimiram “indistintamente en las dos lenguas, sólo aparecerán analizadas en este volume las obras escritas en portugués” (*Ibid.*). E José Luis Gavilanes Laso chega a propor outra “História Literária” complementar, exclusivamente dedicada a autores portugueses que escreveram em espanhol, dando a impressão (ainda que não explícita) que uma tal obra historiográfica – visto que seria complementar – faria parte do corpus literário português. O problema do

bilinguismo reveste-se de grande complexidade, sobretudo quando se trata de escolhas que simultaneamente têm que ver com a esfera cultural, estilística, social ou até política. A que literatura atribuir um autor bilingue? Eis a pergunta que a historiografia literária deve analisar atentamente e nem sempre se pode generalizar a conclusão. Em princípio, devem contar argumentos de diversa ordem: país de origem, língua de expressão e, no caso de língua diversa da língua-mãe, a “atmosfera” da obra literária (elementos contextuais ou outros). Creio que quase sempre é de considerar o país de origem e a língua-mãe como critérios decisivos de atribuição a uma ou a outra literatura, a não ser em casos clamorosos de exílio e de recusa das próprias origens. Pelo facto de Fernando Pessoa ter escrito os poemas ingleses ninguém pensaria incluí-lo na literatura inglesa; ou observando o caso nosso contemporâneo de Milan Kundera, que a certa altura decide “escrever” em francês, por motivos de maior divulgação, algumas das suas obras, não me consta que se possa dizer que é um escritor francês. De resto, voltando ao caso específico e analisando, por exemplo, os capítulos sobre o teatro de Gil Vicente (de José Augusto Cardoso Bernardes) ou sobre Francisco Manuel de Melo (estudado por Pedro Serra), adverte-se que não foram transcuradas as obras em castelhano dos dois autores e que, pelo contrário, se fornece uma visão global do seu percurso literário.

Do maior interesse é o estudo das interrelações literárias e culturais que se estabeleceram em muitos momentos das várias literaturas peninsulares, umas vezes como diálogo à distância, outras propiciando uma convivência frutuosa por parte de destacados autores. A este propósito é de referir quanto José Luis Gavilanes Laso expõe na sua “Presentación” relativamente às directrizes a seguir pelos colaboradores: “una de las más importantes recomendaciones fue la de procurar la intertextualidad (...)”, em particular haciendo referencia a las vinculaciones existentes al resto de las literaturas hispánicas, muy especialmente a la castellana” (p.9). Uma tal recomendação encontra um lugar privilegiado na “Introducción”, do mesmo editor, o qual, seguindo a sua perspectiva, percorre os períodos significativos de convívio ou distanciamento – os últimos nem por isso menos interdependentes – desde as origens até hoje, com particular incidência sobre “un fenómeno complejo denominado ‘iberismo’” e que atingiu “su máxima proyección, de modo más retórico que efectivo, en el siglo pasado” (p.22). Sobre a “questão ibérica” produz J.L. Gavilanes Laso um discurso bastante informado (pp. 22-26), com uma exaustiva recolha de textos teóricos e dos autores que animaram uma utopia dos séculos XIX e XX, que ultrapassa porém os anos 30, alimentada por impulsos nem sempre da mesma natureza ideológica e que chegou até finais da década de 60 da última centúria como modo de oposição aos regimes nacionalistas e ditatoriais então vigentes nos dois países: lembre-se a revista “Península” (5 números, 1969-1970) de Lisboa; e o valioso estudo de Fèlix Cucurull, *Dos Pobles Ibèrics (Portugal i Catalunya)*, Barcelona, 1967.

Ainda no âmbito da perspectiva comparatista, assinalem-se as considerações sobre Eugénio de Castro e o Modernismo hispânico (de António Apolinário Lourenço) ou o estudo das relações entre a revista “Presença” e a “geração de 27” espanhola (de Osvaldo Manuel Silvestre), para não falar das muitas referências a momentos de estreita afinidade estilística entre autores dos dois lados da península, de que são exemplo as pertinentes observações de Perfecto Cuadrado, ao analisar a poesia da década de 50 (pp. 614-615), ou as de Fernando J.B. Martinho, o qual, no seu excelente estudo “Poesía contemporánea (de 1974 a nuestros días)”, fornece diversas pistas para uma análise da recepção da poesia espanhola em Portugal e vice-versa (pp. 632-641).

No seu conjunto, pode dizer-se que a *Historia de la Literatura Portuguesa* obedece a um louvável sentido de equilíbrio. É claro que uma obra desta envergadura, confiada a 17 colaboradores, tem que fatalmente denotar alguns desajustamentos. É o caso talvez do espaço concedido ao movimento neo-realista, capítulo a cargo de António Pedro Pita (pp.

581-599), válido sobretudo pela sucinta mas clara “história” da formação daquele movimento, mas onde não se faz referência ao chamado segundo neo-realismo, lacuna de algum modo risolvibile por Carlos Reis (“La superación del Neorrealismo, pp. 654-655); ou da visão não actualizada de alguns autores contemporâneos, de que é exemplo o poeta Manuel Alegre, aqui visto por Perfecto Cuadrado (p.622) de forma reductiva e portanto criticamente não correcta, dado que o seu juízo se fundamenta apenas nos dois primeiros livros, quando o autor publicou, até 1998, bem quinze livros de poesia, e não pode ser caracterizado por lugares-comuns, a seu tempo desfeitos por críticos importantes como Eduardo Lourenço, Vítor Aguiar e Silva, Maria Alzira Seixo ou Paola Mildonian.

Manuel G. Simões

Jô Soares, *L'uomo che uccise Getúlio Vargas*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 280.

Per una di quelle fortunate coincidenze chissà fino a che punto ascrivibili al caso, l'editoria di casa nostra ha reso finalmente disponibili sul mercato due romanzi brasiliani legati da profonda affinità, non solo tematica. A poco più di un anno di distanza l'uno dall'altro, infatti, sono usciti in traduzione italiana *Agosto* di Rubem Fonseca (per i tipi de Il Saggiatore) e, appunto, il volume di Jô Soares qui recensito: singolare tempismo, se si considera che il primo ha visto le stampe, in patria, nel 1990, di contro alla fresca novità del secondo, la cui edizione originale è del 1998. L'affinità in questione risiede principalmente nella figura storica di Getúlio Vargas, il dittatore populista che governò il Brasile per quasi vent'anni, suddivisi in due fasi: dapprima, dal 1930 al 1945, come leader di una rivoluzione vittoriosa, e poi, dal 1950 al 1954, quale presidente eletto con voto popolare. Peccherebbe, tuttavia, di superficialità chi volesse ridurre l'analogia a questo pur fondamentale elemento diegetico. E non solo perché esso ha un rilievo assolutamente non comparabile nei due libri – la centralità riservatagli da Fonseca, fino a fare del mese della morte di Vargas (agosto 1954) l'unico sfondo del romanzo, trova, in effetti, un evidente contrappunto nella natura composita della trama di Soares, la cui articolazione cronologico-geografica trascende il personaggio eponimo e il Brasile per asurgere a puntuale ritratto della prima metà del Novecento mondiale –, ma anche perché la loro naturale differenza (di tono, di scrittura, di senso) non annulla la convergenza ideale, o propriamente ideologica, che informa queste operazioni di riscrittura finzionale della recente Storia brasiliana. Non è forse un caso, del resto, che Rubem Fonseca sia amico di Jô Soares e che questi l'abbia annoverato tra i dedicatari del romanzo, così com'era già successo cinque anni or sono all'epoca del suo esordio narrativo, avvenuto sotto il segno parodico dell'esilarante *O xangô de Baker Street* (tr. it. *Un samba per Sherlock Holmes*, Torino, Einaudi, 1996), capace di declinare in veste comica quel genere *noir* di cui Fonseca è riconosciuto maestro. Non stupisce, pertanto, che *Agosto* sia stato accomunato a *O homem que matou Getúlio Vargas* anche nella feroce reprimenda di certa critica locale – con in testa esponenti del Partido Democrático Trabalhista, erede diretto dello spirito politico del *varguismo* –, indignata dallo sfregio inferto alla sacra memoria del controverso “pai dos pobres” da queste due irriverenti affabulazioni.

In realtà, nonostante l'ovvio ricorso all'indomita forza creativa dell'immaginazione, ben poco esse tolgono o aggiungono alla veridicità storica di un uomo e di un ambiente, ricostruiti in gran parte secondo l'imparziale oggettività dei documenti (o, comunque, di ciò che risulta storicamente documentabile), così da spiegare altresì la presenza, in entrambi gli autori, di alcuni fatti e personaggi – quali, ad es., Gregório Fortunato, il triste-

mente noto “Angelo Ne(g)ro” a capo della violenta guardia personale di Vargas o il fallito attentato al giornalista Carlos Lacerda, uno dei principali oppositori della dittatura – tratti per intero dalle cronache di quegli anni. Ciò che, però, le cronache non potevano registrare, e nemmeno sospettare, era che il celebre suicidio di Vargas fosse, in realtà, un involontario omicidio commesso da un maldestro anarchico bosniaco. Dimitri Borja Korozec, nipote (per parte di madre) del dittatore brasiliano, è, difatti, il buffo anti-eroe dell’opera di Soares, un aspirante tirannicida votato all’insuccesso da un’imperfezione fisica (dodici dita) e da una strabiliante goffaggine. In prima fila in alcuni dei grandi eventi del secolo appena trascorso, egli riuscirà nella non facile impresa di mancare puntualmente il suo appuntamento con la Storia, assurgendo a vittima designata del proprio fantozziano destino. Dall’attentato all’arciduca Francesco Ferdinando a quelli a Jaurès e a Roosevelt, c’è sempre un Gavrilo Princip o, magari, un ignoto sciovinista o la classica buccia di banana che impedisce a Dimitri di compiere la missione a cui l’ha consacrato, sin dalla più giovane età, la strategia terroristica della società segreta Mano Nera, organo militante dell’irredentismo serbo. Finché, tra un focoso *rendez-vous* erotico con Mata Hari, una lavanda gastrica per mano di Marie Curie e uno sciagurato servizio ad Al Capone, questo tragicomico epigono della letteratura burlesca giunge in Brasile, dove la sorte lo ha eletto, *malgré lui*, a giustiziere di suo zio Getúlio. È questa l’originale invenzione proposta da Soares per la fine ingloriosa del dittatore, che precipita la storia, quella con la s maiuscola, nel vortice impetuoso della finzione, invertendone irrimediabilmente il segno, a partire, appunto, dal suo *explicit* grottesco. Sì, giacché, a pensarci bene, non si tratta più, adesso, di introdurre la finzione nella Storia, come in fondo aveva fatto Fonseca, rielaborandola senza stravolgerla, bensì di rovesciare, carnevalescamente, la Storia, trasformandola in suggestiva finzione. Al punto che la stessa mescolanza di fattuale e romanzesco, ancora riconoscibile in *Agosto*, subisce qui, retrospettivamente, una generale uniformazione, tanto da rendere all’apparenza incerti e precari i confini che separano la fantasia dell’autore da una doviziosa e scrupolosa informazione bibliografica. La biografia dell’anarchico, secondo quanto recita il sottotitolo del libro, finisce, insomma, per trascinare con sé, nei lacerti di un improbabile quaderno di memorie a firma del protagonista, l’attendibilità storica di questa catena evenemenziale, esattamente come il materiale iconografico (fotografie d’epoca, cartine geografiche, riproduzioni di giornali, ecc.) che corredata le pagine del testo, con le divertenti didascalie ad invalidarne ogni preteso valore testimoniale. Così il lettore ride e ride di gusto, rapito dalle mirabolanti ipotesi di quella Grande Storia falsificata, eppure, a volte, intrigantemente verosimile, che gli si srotola dinanzi, quasi a ridimensionare la propria presunzione di verità per aprirsi, invece – come la più celebrata narrativa contemporanea –, allo spazio infinito del possibile. Il quale, coerentemente con l’idea stereotipata in certo immaginario collettivo, coincide nel romanzo giustappunto con il Brasile – seguito nel lungo cammino che va dal 28 novembre 1935, all’indomani, cioè, dell’*Intentona comunista*, fino a quel martedì 24 agosto 1954, in cui va in scena l’ultimo atto dell’era Vargas –, dove anche ad un imbranato del calibro di Dimitri può essere concesso un frammento d’eternità. Ironia della sorte, però, quel capovolgimento di una frustrante carriera di insuccessi avviene purtroppo con l’uomo sbagliato, colui che solo vivendo avrebbe conosciuto l’acre sapore dell’autentica sconfitta. In quel colpo di pistola che rimbomba nel Palácio do Catete, proprio per colpa di chi, paradossalmente, voleva evitarlo, c’è, dunque, tutto il beffardo contrappasso di questo romanzo, col suo ghigno derisorio che marchia di ridicolo la morte per distruggerne il mito, illudendosi, almeno un momento, che la ben nota *carta-testamento* possa avere per Vargas un’altra conclusione: quella di uscire dalla vita per limitarsi ad entrare nella letteratura.

Roberto Mulinacci

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Anales de Literatura Hispanoamericana. Homenaje a Luis Sáinz de Medrano*, Universidad Complutense de Madrid, 28 (1999), tomo I-II
Castilla, Universidad de Valladolid, 23 (1998)
Il Confronto Letterario, Università di Pavia e Bergamo, 29 (1998)
Criticón, Université de Toulouse-Le Mirail, 77 (1999)
Cultura Latinoamericana – Annali, I.S.L.A. Pagani, 1-2 (1999-2000)
Dicenda, Universidad Complutense de Madrid, 17 (1999)
Edad de Oro, Universidad Autónoma de Madrid, 19 (2000)
Estudios, ITAM, 56-57 (1999)
Estudios de Investigación Franco-española, Universidad de Córdoba, 1 (1988), 12 (1995), 13 (1996)
Explicación de textos literarios, California State University, Sacramento, 27-2° (1998-99)
Iberoamericana, 74 (1999)
Inti, 49-50 (1999)
Letras de Deusto, Universidad de Deusto, 86 (2000)
Letras de Hoje, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 119 (2000)
Mester, University of California, Los Angeles, 28 (1999)
Nueva Revista de Filología Hispánica, El Colegio de México, 47-2° (1999)
L'Ordinaire Latino-Américain, Université de Toulouse-Le Mirail, 179 (2000)
Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane, Università di Milano, 26 (1997-1998)
Revista Chilena de Literatura, Universidad de Chile, 55 (1999)
Revista de Lexicografía, Universidade Da Coruña, 5, (1998-99)
Serra d'or, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 483 (2000)
Spagna contemporanea, Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini Torino, 16 (1999)
Strumenti critici, 92 (2000)
Studi Urbinati B, Scienze umane e sociali, Università di Urbino, 49, 1999

Libri:

- AA.VV., *Economie et territoire en Lusitanie romaine*. Actes et travaux réunis et présentés par Jean-Gérard Gorges e F. Germán Rodríguez Martín, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 555
- AA.VV., *Fragmentos de la Modernidad (Antología de la Poesía Nueva en Aragón, 1931-1945)*. Edición e introducción de E. Serrano Asenjo, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000, pp. 129
«Larumbe, 14»
- AA.VV., *El ladrillo y sus derivados en la época romana*. Editores científicos: M. Bendala Galán, C. Rico, L. Roldán Gómez, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 309
- AA.VV., *Poesía 1990-2000 de Paper*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2000, pp. 117
- AA.VV. *Ripensando Rafael Alberti*, a cura di M. C. Desiderio, F. J. Lobera Serrano, M. S. Zagolin. Prefazione di O. Lottini, Gaeta, Bibliotheca, 1999, pp. 301 (Atti del convegno di studi, 16 maggio 1998, Anticoli Corrado)
- R. Acín, *Aproximación a la narrativa de Javier Tòmeo. Simulación, intertextualidad e interdiscursividad en las primeras novelas del autor*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses – Zaragoza, Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón, 2000, pp. 231
- M. R. Alfani, *Il ritorno di Don Chisciotte. Clarín e il romanzo*, Roma, Donzelli Editore, 2000, pp. 22
- Ruy González de Clavijo, *Embajada a Tamorlán*. Edición de Francisco López Estrada, Madrid. Castalia, 1999, pp. 422
- J. Gutiérrez Gili, *Seis poemas de "Surco y estela"*, Terrassa, Ajuntament de Terrassa, 1997, pp. 17
- M. Mihura, *Tre cappelli a cilindro*, a cura di P. Rigobon, Rimini, Panozzo Editore, 1999, pp. 214
- D. Ozanam, *Les diplomates espagnols du XVIIIe siècle*, Madrid, Casa de Velázquez – Maison des Pays Ibériques, Madrid-Bordeaux, 1998, pp. 578
- J. Pérez (ed.), *España y América en una perspectiva humanista. Homenaje a Marcel Bataillon*, Madrid, Casa de Velázquez, 1998, pp. 211
- G. Pérez Firmat, *My own private Cuba. Essays on Cuban Literature and Culture*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1999, pp. 251
- C. Perilli (comp.), *Las Colonias del Nuevo Mundo. Discursos Imperiales*, Universidad Nacional de Tucumán, 1999, pp. 282
- D. A. Velázquez de Velasco, *El Celoso*. Edición crítica, introducción y notas de Jesús Sepúlveda, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 517

PUBBLICAZIONI

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

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

RASSEGNA IBERISTICA

Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

n. 1 (gennaio 1978)	L. 5.000	n. 36 (dicembre 1989)	L. 14.000
n. 2 (giugno 1978)	L. 5.000	n. 37 (maggio 1990)	L. 14.000
n. 3 (dicembre 1978)	L. 5.000	n. 38 (settembre 1990)	L. 14.000
n. 4 (aprile 1979)	L. 5.000	n. 39 (maggio 1991)	L. 14.000
n. 5 (settembre 1979)	L. 5.000	n. 40 (settembre 1991)	L. 15.000
n. 6 (dicembre 1979)	L. 5.000	n. 41 (dicembre 1991)	L. 15.000
n. 7 (maggio 1980)	L. 7.000	n. 42 (febbraio 1992)	L. 15.000
n. 8 (settembre 1980)	L. 7.000	n. 43 (maggio 1992)	L. 15.000
n. 9 (dicembre 1980)	L. 7.000	n. 44 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 10 (marzo 1981)	L. 8.000	n. 45 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 11 (ottobre 1981)	L. 8.000	n. 46 (marzo 1993)	L. 25.000
n. 12 (dicembre 1981)	L. 8.000	n. 47 (maggio 1993)	L. 15.000
n. 13 (aprile 1982)	L. 9.000	n. 48 (dicembre 1993)	L. 15.000
n. 14 (ottobre 1982)	L. 9.000	n. 49 (aprile 1994)	L. 15.000
n. 15 (dicembre 1982)	L. 9.000	n. 50 (agosto 1994)	L. 15.000
n. 16 (marzo 1983)	L. 10.000	n. 51 (dicembre 1994)	L. 15.000
n. 17 (settembre 1983)	L. 10.000	n. 52 (febbraio 1995)	L. 15.000
n. 18 (dicembre 1983)	L. 10.000	n. 53 (giugno 1995)	L. 15.000
n. 19 (febbraio 1984)	L. 10.000	n. 54 (novembre 1995)	L. 15.000
n. 20 (settembre 1984)	L. 10.000	n. 55 (febbraio 1996)	L. 15.000
n. 21 (dicembre 1984)	L. 12.000	n. 56 (febbraio 1996)	L. 30.000
n. 22 (maggio 1985)	L. 12.000	n. 57 (giugno 1996)	L. 15.000
n. 23 (settembre 1985)	L. 12.000	n. 58 (novembre 1996)	L. 20.000
n. 24 (dicembre 1985)	L. 12.000	n. 59 (febbraio 1997)	L. 20.000
n. 25 (maggio 1986)	L. 12.000	n. 60 (giugno 1997)	L. 20.000
n. 26 (settembre 1986)	L. 12.000	n. 61 (novembre 1997)	L. 20.000
n. 27 (dicembre 1986)	L. 12.000	n. 62 (febbraio 1998)	L. 20.000
n. 28 (maggio 1987)	L. 12.000	n. 63 (giugno 1998)	L. 20.000
n. 29 (settembre 1987)	L. 12.000	n. 64 (novembre 1998)	L. 20.000
n. 30 (dicembre 1987)	L. 12.000	n. 65 (febbraio 1999)	L. 20.000
n. 31 (maggio 1988)	L. 13.000	n. 66 (giugno 1999)	L. 20.000
n. 32 (settembre 1988)	L. 13.000	n. 67 (novembre 1999)	L. 20.000
n. 33 (dicembre 1988)	L. 13.000	n. 68 (febbraio 2000)	L. 20.000
n. 34 (maggio 1989)	L. 14.000	n. 69 (giugno 2000)	L. 20.000
n. 35 (settembre 1989)	L. 14.000		

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

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

1 - *Serena ogni montagna. Studi di Ispanisti amici offerti a Beppe Tavani*, a cura di G. Bellini e D. Ferro; **2** - L. Silvestri, *Cercando la via. Riflessioni sul romanzo poliziesco in Spagna*; **3** - S. Regazzoni, *Osvaldo Soriano. La nostalgia dell'avventura*; **4** - *Un lume nella notte. Studi di iberistica che allievi ed amici dedicano a Giuseppe Bellini*, a cura di S. Serafin; **5** - A. N. Marani, *Inmigrantes en la literatura argentina*; **6** - S. Serafin, *Studi sul romanzo ispano-americano del '900*; **7** - C. Bollentini, *Libro di Chilam Balam di Chumayel*; **8** - *Para el amigo sincero. Studi dedicati a Luis Sáinz de Medrano dagli Amici Iberisti italiani*, a cura di G. Bellini e E. Perassi; **8** - M.B. Aracil Varón, *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*.

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
		Vol. XXXII (1999)	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 biografia 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, *Naufragi e peregrinazioni americane di C. Afonso*; **11** - A. Albònico, *Le relazioni dei protagonisti e la cronachistica della conquista del Perù*; **12** - G. Bellini, *Spagna-Ispanoamerica. Storia di una civiltà*; **13** - L. Laurencich-Minelli, *Un «giornale» del Cinquecento sulla scoperta dell'America. Il Manoscritto di Ferrara*; **14** - G. Bellini, *Sor Juana e i suoi misteri. Studio e testi*; **15** - M.V. Calvi, *Hernán Cortés. Cartas de Relación*.

Nuova Serie.

“Saggi e ricerche”:

1 - L. Zea, *Discorso sull'emarginazione e la barbarie*; **2** - D. Liano, *Literatura y funcionalidad cultural en Fray Diego de Landa*; **3** - AA.VV., *Studi di Iberistica in memoria di Alberto Boscolo*, a cura di G. Bellini; **4** - A. Segala, *Histoire de la*

Littérature Nabuatl ; **5** - AA.VV., *Cultura Hispánica y Revolución francesa*, edición al cuidado de L. Busquets; **6** - M. Cipolloni, *Il Sovrano e la Corte nelle "Cartas" de la Conquista*; **7** - P. L. Crovetto, *I segni del diavolo e i segni di Dio*; **8** - J. M. de Heredia, *Poesía 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; **33** - Fray Servando Teresa de Mier, *Relación de lo que sucedió en Europa al Dr. Servando Teresa de Mier*, estudio, edición y notas de G. Fernández Ariza.

"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 - Tavanì 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 Gonzáles Boixo, 1988, pp. 128.
- 15 - Schopf F., *Del vanguardismo a la antipoesía*, 1986, pp. 288.
- 16 - Panebianco C., *Lesotismo 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., *Retorica e narrazione nella "Historia imperial" di Pero Mexía*, 1989, pp. 320.
- 21 - Soria G., *Fernández De Oviedo e il problema dell'Indio. La "Historia general y natural de las Indias"*, 1989, pp. 160.
- 22 - Fiallega C., *Pedro Páramo: un pleito del alma. Lectura semiótico-psicoanalítica de la novela de Juan Rulfo*, 1989, pp. 268.
- 23 - Albónico A., *Il Cardinal Federico "americanista"*, 1990, pp. 124.
- 24 - Galeota Cajati A., *Continuità e metamorfosi intertestuali. La tematica del diabolico fra Europa e Río de la Plata*, 1990, pp. 208.
- 24bis - Scillacio N., *Sulle isole meridionali e del mare Indico nuovamente trovate*. Introduzione, traduzione e note a cura di Maria Grazia Scelfo Micci, 1990, pp. 126.
- 25 - Regazzoni S., *Spagna e Francia di fronte all'America. Il viaggio geodetico all'Equatore*, pp. 1990.
- 26 - Galzio C., *L'altro Colombo. A proposito di "El arpa y la sombra" di Alejo Carpentier*, 1991, pp. 208.
- 27 - Ciceri M., *Marginalia hispánica*, 1991, pp. 504.
- 28 - Payró R. J., *Viejos y nuevos cuentos de Pago Chico*. Selección, introducción y glosario de Laura Tam, 1991, pp. 252.
- 29 - Graña M. C., *La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX*, 1991, pp. 252.
- 30 - Stellini C., *Escrituras y lecturas: "Yo el Supremo"*, 1992, pp. 200.

- 31 - Paoli R., *Tre saggi su Borges*, 1992, pp. 196.
- 32 - Ferro D., *L'America nei libretti italiani del Settecento*, 1992, pp. 96.
- 33 - Antonucci F., *Città/campagna nella letteratura argentina*, 1992, pp. 168.
- 34 - Monti S., *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub*, 1992, pp. 200.
- 35 - Liano D., *Ensayos de literatura guatemalteca*, 1992, pp. 96.
- 36 - De Cesare G. B., *Oceani classis e Nuovo Mondo*, 1992, pp. 192.
- 37 - De Sigüenza y Góngora C., *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 poesia 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, pp. 182.
- 52 - Soria G., *La "Sonatina" di Rubén Darío. Parallelismi e traduzione*, 1999, pp. 96.
- 53 - Rovira J.C., *Varia de persecuciones en el XVIII novohispano*, 1999, pp. 129.
- 53bis - Alvarado Tezozómoc H., *Storia antica del Messico*, 2000, pp. 98.
- 54 - Silvestri L., *Notas sobre (hacia) Jorge Luis Borges*, 2000, pp. 153.

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 MORÑA

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>

Finito di stampare nel mese di gennaio 2001
Tipolitografia CSR - Via Pietralata, 157 - 00158 Roma
Tel. 06.41.82.113 - Fax 06.45.06.671