

RASSEGNA IBERISTICA

77

Marzo 2003

Carlos Romero Muñoz

Desde el "Quijote" de Avellaneda p. 3

Luigi Contadini

"Encerrados con un solo juguete", di Juan Marsé: il sacrificio del corpo p. 15

Enric Bou

Mitologia i modernitat en "L'Atlàntida" p. 29

Joan Ramon Resina

Pensar desde la frontera: el irónico escepticismo de Xavier Rubert de Ventòs p. 43

NOTE: C. Camplani, *Dal Levante al Ponente: viaggi ed esplorazioni* (p. 57); G. Bellini, *Eugenio de Salazar rescatado* (p. 63); S. Regazzoni, *Narrativa argentina del 2000: Antonio Dal Masetto* (p. 69); P. Rigobon, *La reclusione come liberazione: recenti geometrie urbane e umane barcellonesi* (p. 73); M. G. Simões, *A recente expansão dos estudos lusófonos em Espanha* (p. 79).

RECENSIONI: G. Pontón, *Correspondencias. Los orígenes del arte epistolar en España* (A. Zinato) p. 83; Tirso de Molina, *La venganza de Tamar* (D. Ferro) p. 86; L. García Montero, *Gigante y extraño. Las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer* (E. Pittarello) p. 88; N. Amat, *Reina de América* (S. Regazzoni) p. 90;

AA.VV., *L'Isola regalata. Cronache caraibiche antiche e moderne* (C. Camplani) p. 93; L. Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (F. Fiorani) p. 95; C. Schwalb, *La narrativa totalizadora de José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa* (G. Bellini) p. 98; M. Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras* (F. Rocco) p. 99; J. J. Armas Marcelo, *Vargas Llosa, el vicio de escribir* (S. Serafin) p. 101; L. Esquivel, *Veloce come il desiderio* (S. Serafin) p. 103;

A. Vieira, *Per la storia del futuro* (C. Camplani) p. 105; M. Claudio, *Antônio Nobre, 1867-1900. Fotobiografia* (M. G. Simões) p. 106.

PUBBLICAZIONI RICEVUTE p. 109

BULZONI EDITORE

CARLOS ROMERO MUÑOZ

DESDE EL *QUIJOTE* DE AVELLANEDA ¹

Repetidas interrogaciones a la muy estimulante edición de la obra de “Alonso Fernández de Avellaneda” preparada por Luis Gómez Canseco ¹ han motivado, entre otras, las tres notas que siguen. En cada una parto de sendas aserciones del estudioso, que funcionan de pre-texto para integrar cuestiones no precisamente “de primaria importancia” para la intelección de las *dos segundas partes* del *Quijote* ², pero, de cualquier modo, dignas, a mi entender, de un examen más sistemático, menos casual que el permitido en un párrafo de introducción o en una glosa a pie de página.

1. *Adarga / rodela / adarga / escudo*

En el c. IV de 1614 (p. 255), don Quijote, ya dispuesto a salir por tercera vez en busca de aventuras, pidió a Sancho

le trujese dos o tres badanas grandes para hacer una fina adarga...

GC ilustra así el último término:

‘escudo en forma de corazón’. En su primera salida en solitario, don Quijote también llevaba una “adarga antigua”, “que pidió prestada a un su amigo” (*DQ*, I, 7, 92) ³ Al principio de la segunda parte, se le pinta con una rodela que, a partir del cap. XLIV, vuelve a ser adarga.

¹ A-, F- de A-, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de L- G- C- (de aquí en adelante, GC), Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

² De aquí en adelante llamaré 1605 a la *Primera parte*; 1614, al *Segundo tomo* avellanedesco y 1615 a la *Segunda parte* cervantina.

³ La paginación corresponde a la de la ed. dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes – Crítica, 1998 (= *DQ*).

Renuncio desde luego a discurrir sobre la forma de la *adarga* (no siempre “acorazonada”) ⁴, sobre sus dimensiones ⁵ y aun sobre la inadecuada materia por el héroe elegida para su fabricación casera ⁶. Poco importa ahora precisar que el arma que embraza en “su primera salida en solitario” no ha sido pedida “prestada a un su amigo”, sino tomada de la panoplia familiar ⁷, y que la en efecto cedida por el tal, poco antes de comenzar la “segunda salida” del hidalgo (la “primera”, si acaso, “en compañía” del ya inseparable Sancho) es, en cambio, la *rodela* ⁸. Mucho más me interesa ahora detenerme a reconsiderar la serie iniciada en 1605 (donde a la *adarga* sucede, de manera siquiera verosímil, la *rodela* y a ésta, sin la menor explicación, de nuevo la *adarga*), seguida en 1614 con la constante presencia de la *adarga* y concluida en 1615 con la no menos sistemática del *escudo*.

Digo reconsiderar porque, en 1998, yo mismo escribía ⁹:

En la Primera [parte], DQ lleva precisamente adarga. [...] En el *Quijote* de Avellaneda, DQ, como es natural, sigue usando adarga. [...] En la Segunda Parte, DQ, como es natural, ya *no* usará adarga, sino escudo, arma desconocida en Avellaneda [cuando se trata del protagonista] y huidiza en la Primera parte...

¿Por qué *como es natural*, para colmo repetido? Porque tengo presente que Avellaneda tiende a aceptar, de una vez para siempre, los datos ofrecidos por Cervantes en los primeros capítulos de 1605, si bien ello no obsta para

⁴ Tanto o más frecuentes eran las ovales o las de “doble óvalo”.

⁵ Las adargas podían superar un metro de altura. La de don Quijote parece ser mayor que las normales: “...se hizo con ciertos papelones y engrudo, tan grande como una rueda de hilar cáñamo” (p. 255). Ignoro el tamaño exacto del objeto aquí aludido. De cualquier modo, la comparación resulta, por lo menos, curiosa. No sólo: en otros lugares de 1614, refiriéndose ya a la del propio hidalgo ya a la de un su fabuloso enemigo, se vuelve a afirmar que el arma es tan grande como una *rueda*, aunque ahora, hiperbólicamente, *de molino*. Cfr. cc. XII (p. 382), XIV (411) y XXIX (624).

⁶ Es literalmente ridículo que don Quijote pretenda hacer una *fuerte* adarga con dos grandes trozos de *badana*. Que, por definición, es uno de los cueros más blandos imaginables. De hecho, en el c. VI (p. 294) la piedra disparada por la honda del guarda de un melonar “falsóla fácilmente, como era de sólo badana y papelones...” Fuertes y gruesos cueros de vaca y – en los mejores casos – de ciervos o de antílopes eran los realmente usados para semejante fin.

⁷ DQ, I, 1 (p. 35): “...un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco...”

⁸ DQ, I, 7 (p. 92): “Acomodóse asimismo de una rodela que pidió prestada a un su amigo...” En esta ed., una oportuna nota aclara que dicha arma era en realidad más apropiada para el combate a pie que para el de a caballo.

⁹ DQ, vol. complementario, p. 650, como ampliación de datos a cierto pasaje de II, 68 (p. 1182, tras la conclusión de la “cerdosa aventura”): “vieron que hacia ellos venían hasta diez hombres de a caballo y cuatro o cinco de a pie. Sobresaltóse el corazón de don Quijote y azoróse el de Sancho, porque la gente que se les llegaba traía lanzas y adargas y venía muy en punto de guerra”.

que, en varias ocasiones, se aleje de lo allí registrado. No sólo: porque recuerdo que Cervantes denuncia, con escrupulosidad poco menos que programática, la menor desviación, por parte de su émulo, de la “tradición” fundada en 1605, pero que, especularmente, no duda en introducir en 1615 pequeñas innovaciones, finalizadas a poner a éste de algún modo en evidencia como “historiador mendaz”. Cabe añadir que sin el menor miedo a desautorizarse a sí mismo, incluso de manera clamorosa.

En el caso que nos ocupa, Avellaneda prefiere dar por inexistente el segundo dato, la *rodela* (lo mismo hice yo, por descuido, en aquella ocasión), para afirmarse, según su costumbre, en el primero, la *adarga* – que, en 1605, es también el tercero. Como era de esperar, Cervantes, a lo largo de todo 1615, renuncia a las dos concretas armas defensivas nombradas diez años atrás en tan poco clara sucesión (con toda probabilidad debida a un simple fallo de memoria, por él notado sólo más tarde) y atribuye a don Quijote el uso de otra, el *escudo*, en sí bien poco característica, por lo “genérica”, aunque con la ventaja de no haber sido referida al hidalgo más que en un breve pasaje de un solo capítulo en 1605 y nunca – lo que se dice nunca – en 1614.

De aquí no pasaba, ni tenía por qué pasar, mi circunstancial comentario de hace un lustro. Hoy, en cambio, me parece legítimo añadir que aquella simple sustitución léxica, a primera vista “neutra” (o, como mucho, “divertidamente sintomática”, siquiera para el conocedor de los tres *Quijotes*) constituye un rasgo mucho más serio de lo que hasta ahora hemos creído: un indicio – uno más, pero, a su manera, precioso – del profundo rencor cervantino hacia Avellaneda, claramente perceptible, en bastantes más ocasiones de las que solemos creer, a lo largo de ciertos segmentos de 1615 que todo induce a pensar fueron revisados, retocados a fondo, en algún caso tal vez incluso reescritos.

En 1998, yo no había tenido en la debida cuenta el aludido *único* pasaje de 1605 donde el *escudo* aparece embrizado por don Quijote. Estamos en el c. XIX (es decir, dentro de la vasta sección del libro dominada por la presencia de la *rodela*, por cierto que aquí puntualmente nombrada), próximos ya al final de la “aventura del cuerpo muerto”. Sancho, hablando con el caído bachiller Alonso López, *inventa* el nombre de combate de su amo (pp. 205-206):

– Si acaso quisieren saber esos señores quién ha sido el valeroso que tales los puso, diráles vuestra merced que es el famoso don Quijote de la Mancha, que por otro nombre se llama el Caballero de la Triste Figura.

Más que como una graciosa pero intrascendente ocurrencia del escudero, para el hidalgo estas palabras constituyen una *inspiración* del sabio encantador encargado de escribir su historia. En todo caso, así determina hacerse conocer de ahora en adelante:

...y para que mejor me cuadre tal nombre, determino de hacer pintar, cuando haya lugar, en mi escudo una muy triste figura.

– No hay para qué gastar tiempo y dineros en hacer esa figura – dijo Sancho –, sino lo que se ha de hacer es que vuestra merced descubra la suya y dé rostro a cuantos le miraren, que, sin más ni más, y sin otra imagen ni escudo, le llamarán el de la Triste Figura, y créame que le digo verdad, [...] que, como ya tengo dicho, se podrá bien escusar la triste pintura.

Rióse don Quijote del donaire de Sancho; pero, con todo, propuso de llamarse de aquel nombre, en pudiendo pintar su escudo o rodela como había imaginado.

En 1605, el proyecto no llega a realizarse. Sí, por el contrario, en 1614. Puesto que la avellanedesca Dulcinea lo ha desdeñado y despedido de manera rotunda (c. II, pp. 225-236 y 242), a partir del momento mismo de la nueva “salida” el hidalgo dejará de ser el *Caballero de la Triste Figura* para convertirse en el *Caballero desamorado*. No sólo. Preparándose a las nuevas proezas, comunica a su escudero (c. IV, pp. 259-261) la necesidad de

en esta adarga que llevo [...] poner una letra o divisa que denote la pasión que lleva en el corazón el caballero que la trae en su brazo; y así quiero que, en el primer lugar que llegáremos, un pintor me pinte en ella dos hermosísimas doncellas que estén enamoradas de mi brío y el dios Cupido encima, que me esté asestando una flecha, la cual yo reciba en el adarga, riendo dél y teniéndolas en poco a ellas, con una letra que diga al derredor de la adarga *El Caballero Desamorado*, poniendo encima esta curiosa, aunque ajena, de suerte que esté entre mí y entre Cupido y las damas:

Sus flechas saca Cupido
de las venas del Pirú,
a los hombres dando el Cu-
y a las mujeres el *pido*.

– ¿Y qué hemos de her – dijo Sancho – nosotros con esa Cu? ¿Es alguna joya de las que tenemos de traer de las justas?

– No – replicó don Quijote –, que aquel Cu es un plumaje de dos relevadas plumas, que suelen ponerse algunos sobre la cabeza, a veces de oro, a veces de plata y a veces de la madera que hace diáfano encerado a las linternas, llegando unos con dichas plumas hasta el signo Aries, otros al de Capricornio y otros se fortifican en el castillo de San Cervantes.

De otros pasajes de 1614 resulta que la pintura de la letra y de las figuras costó trece reales y fue realizada en Ariza “toda al olio” por un artista viejo (c. IX, p. 334) “de bellaquísima mano” (c. XI, p. 357) y que, doquiera hay ocasión de exhibirla, la famosa adarga produce en seguida el asombro y la risa de cuantos la ven.¹⁰ Dejando ahora de lado el hecho de que el voluntario ol-

¹⁰ Cr. IX (pp. 334-335); X (345-346); XI (357); XXIV (547); XXIX (623, 625, 629) y XXXII (657).

vido de Dulcinea por don Quijote “el malo” significa la gratuita renuncia a uno de los mitos más fecundos de 1605 (una verdadera enormidad, como no deja de declarar “el bueno” en cierto inolvidable momento de 1615: c. LIX, p. 1111), lo que aquí importa es insistir en la dimensión, terriblemente ofensiva para Cervantes, del pasaje, donde, sin el menor rebozo, se le tilda de *cornudo*. Y, para colmo, con fórmulas de una grosería insuperada en el cuerpo de 1614 (sólo en el *Prólogo* podrán encontrarse expresiones de algún modo comparables).

A nuestro novelista le importa mucho disimular, esconder esta verdadera infamia. Se comprende que evite toda alusión al fragmento en cuestión en el *Prólogo al lector* de 1615, lugar por él diputado para repasar (a primera vista, censurándolos; en realidad, convirtiéndolos, con insuperable ingenio, en verdaderos autoelogios) todas las ocasiones en que Avellaneda lo ataca, pero donde, en realidad, lo callado equivale, si no supera, a lo revelado. E igual ocurre en la consabida página del c. LIX en que don Quijote enumera las “tres cosas” que ha encontrado “dignas de reprehensión” en el ejemplar de 1614 que don Jerónimo y don Juan acaban de ponerle en las manos.

Claro que Cervantes no se limita a estos silencios. Terriblemente irritado por la tan exhibida *nueva adarga* de 1614, al dar los últimos retoques a 1615 decide que el resucitador de la caballería andante embrace siempre, precisamente como en el c. XIX de 1605 – un simple *escudo*¹¹. El cual, gracias a su misma “neutralidad”, está llamado a convertirse en un auténtico *instrumento encubridor*, capaz de atenuar, disminuir, tal vez incluso hacer olvidar al lector “informado” la afrenta de que lo ha hecho objeto el malintencionado falsario. Afrenta, a fin de cuentas, cifrable en *un solo* vocablo, que usará una sola vez en 1615 y, por supuesto, sin inmediata relación con la más admirable de sus criaturas¹².

2. El Archipámpano de Sevilla (o de las Indias)

En el c. XXXII (pp. 655-656) leemos:

Y en la última visita que hicieron [don Carlos y don Álvaro] a un personaje de su calidad y muy familiar y amigo, casado con una dama de buen gusto, dieron cuenta de los huéspedes que tenían en casa [...] Encarecieron tanto los humores dellos, que el marido y mujer les rogaron con notables veras se los llevasen a su casa aquella tarde para pasarla

¹¹ Cfr. cc. XVI (p. 753); XVII (765-766, dos veces); XX (806); XXXIV (914); LVIII (1105) y LX (1119, 1120).

¹² Se trata ni más ni menos que del pasaje reproducido en la nota n. 9.

buena. Ofrecieronlo de hacer con condición que se había de fingir él Gran Archipámpano de Sevilla y su mujer Archipampanesa...¹³

Al hablar, en la introducción (p.49), de los “fuertes vínculos que Avellaneda mantenía con el mundo teatral”, GC examina

las coincidencias que en su obra se siguen con varios bailes publicados en la *Flor de comedias de España de diferentes autores. Quinta parte*¹⁴.

Tras recordar tres o cuatro motivos presentes en 1614 y en algunos de los bailes recogidos en ella, añade (p. 50):

Más singular es el caso del baile de *Los locos de Toledo*, que tiene como escenario la Casa del Nuncio y en el que aparece el falso título de Archipámpano, registrado por primera vez en Avellaneda y que volverá a utilizar en 1622 Lope de Vega en su comedia *La niñez de San Isidro*: “Loca 3ª: – Yo, Marquesa. Loca 2ª: – ¿Tú, Marquesa? Loca 3ª: – Yo, Marquesa, y si te pesa / Archipámpano seré”.

Para concluir (pp. 55-56):

Especialmente curioso es el ya mencionado caso del vocablo burlesco “archipámpano”, que parece no registrarse en castellano hasta Avellaneda, y que Lope de Vega usó hacia 1622 en su comedia devota *La niñez de San Isidro*: “Aun cuando yo, Isidro, fuera, / tal tu ser me maravilla, / archipámpano en la villa, / pardiez que no te la diera”.

Llegado, en fin, el momento de anotar el pasaje de 1614 arriba reproducido, el editor escribe:

Como explica Martín de Riquer¹⁵, Archipámpano “es nombre burlesco formado a partir del prefijo *archi* (como *archiduke*) y *pámpano*, que

¹³ A partir de la p. 657, el título será siempre *Archipámpano* (y *Archipampanesa*) de las Indias.

¹⁴ “...recopilada por Francisco de Ávila, imitador también de Cervantes en el *Entremés famoso de los invencibles hechos de Don Quijote de la Mancha*. La obra salió en Alcalá de Henares, impresa por la viuda de Luis Martínez, en 1615, un año después del *Quijote* apócrifo, y la reeditó Sebastián de Cormellas en 1616. La recopilación acompaña cada comedia de una loa y de un baile. [...] Estas piezas, aunque publicadas en 1615, formarían parte de repertorios anteriores de diferentes compañías y ésa es probablemente la vía de conexión con el apócrifo”.

¹⁵ En su ed. crítica de 1614 (Madrid, Espasa-Calpe, 1972, 3 vols.). En la de 1962 (Miguel de Cervantes, *Obras completas*, I. *Don Quijote de la Mancha, seguido del Quijote de Avellaneda*. Ed., intr. y notas de M. de R., Barcelona, Planeta, p. 1444) había escrito: “Nombre burlesco que designa a una persona de gran poder o autoridad, formado a base del prefijo *archi* (como *archiduke*) y ‘pámpano’, que, por ser palabra esdrújula y pomposa, se presta a formaciones grotescas (cfr. *despampanar*, desconcertar). Con frecuencia se dice ‘el Archipámpano de las Indias’, lo que aparece en seguida en el texto de Avellaneda”.

por ser palabra esdrújula y pomposa, se presta a formaciones grotescas" (III, 140) ¹⁶. La palabra no parece registrarse en la lengua castellana hasta Avellaneda, por lo que podría ser invención suya. Un año después, en 1615, este falso título aparece en el baile de *Los locos de Toledo* [...] (ed. Cotarelo ¹⁷, I, 2, p. 485). Lope de Vega también lo empleó en *La niñez de San Isidro* [...] (*Obras de Lope de Vega*, [BAE, 178], Madrid, Atlas, 1965, pág. 345).

No puedo en esta ocasión tantear siquiera la posibilidad de adelantar la fecha de su primera documentación en castellano ni – menos – discutir hasta qué punto resulta verosímil atribuir, incluso con alguna reserva, su invención al autor de 1614. Desempolvando una ya vieja "hipótesis privada", aquí y ahora prefiero limitarme a proponer *otro* étimo aceptable para el mismo.

Ni una sola línea dedican a *archipámpano* el *Tesoro Lexicográfico* ¹⁸, Covarrubias ¹⁹, el *Diccionario de Autoridades* ²⁰ y Terreros ²¹. El *Diccionario de la Real Academia Española* ²² se limita a definirlo "fest. Persona que ejerce gran dignidad y autoridad imaginaria". El *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, de Joan Corominas ²³, vuelve inesperadamente a ignorarlo. Igual ocurre en el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, del mismo autor ²⁴, aunque en este caso, por lo menos, sea posible confirmar el mecanismo de formación del término ²⁵ – a decir verdad, no enteramente respetuoso de la cronología – propuesta por Riquer ²⁶.

¹⁶ Al llegar aquí, GC salta unas líneas importantes de Riquer (1972): "Si no está tomado de algún libro de caballerías, o desfigura el nombre de alguno de sus personajes, *Archipámpano* podría ser invención de Avellaneda..."

¹⁷ Es decir, Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, núm. 17 (2 vols.), 1911.

¹⁸ *T. L. (1492-1726)*, por Samuel Gili Gaya, Tomo Primero: A-E, [único publicado], Madrid, CSIC, 1960.

¹⁹ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611. Cfr. también la ed. con los añadidos del P. Benito Remio Noydens, Madrid, Melchior Sánchez, 1674.

²⁰ Se trata de la primera edición del *Diccionario* de la Real Academia Española (titulado *de la lengua castellana*), Madrid, Francisco del Hierro, 1726-1739 (6 vols.).

²¹ Esteban de Terreros y Pando, *Diccionario castellano, con las voces de ciencias y artes*, Madrid, Vda. de Ibarra, 1786-1793 (4 vols.).

²² Uso la 21ª ed: Madrid, Espasa Calpe, 1992.

²³ Madrid (Gredos) – Bern (Franke), 1955-1957 (4 vols.)

²⁴ Madrid, Gredos, 1967.

²⁵ A. v. *pámpano*: "Pampanilla, taparrabo, 1519. Pampanoso, 1495. Despampanar, 1495, desconcertar, S. XIX (quizá ya 1720), propte. 'quitar a uno la pampanilla dejándole desconcertado'; *despampanante*, 1923".

²⁶ Cfr. la nota n. 15.

Así las cosas, todo me induce a pensar que *archipámpano*, más que un término creado en España o por españoles, no es otra cosa que la castellani-
zación, algo deformada por la compresencia de *pámpano*, de otro vocablo ita-
liano, bien documentado desde, por lo menos, el siglo XV. Me refiero a *ar-
cifànfano* / *arcifànfana*, (más, siquiera en teoría, *archifànfalo* / *archifànfala*,
arcifànfalo / *arcifànfala*).

En el *Dizionario etimologico italiano* de Carlo Battisti y Giovanni Alessio²⁷,
a. v. *arcifànfano*, leemos:

m., XV-XVIII: millantatore, fanfarone; comp. con 'arci-' e 'fànfaro; cfr. it.
merid. *arcinfànfaru*, spagn. *archipámpano*, persona che mostra un'au-
torità arbitraria (*pámpano*, dal lat. *pampinus* 'pàmpino').

La definición es satisfactoria, pero en ella se considera base del vocablo ita-
liano otro español al que no se le acaban de encontrar antecedentes anterio-
res... a 1614.

La situación no mejora con el *Dizionario etimologico della lingua italia-
na* de Manlio Cortellazzo y Paolo Zolli²⁸, que sencillamente ignora el término.

Nos dirigiremos, pues, al viejo pero todavía imprescindible Dizionario de-
lla lingua italiana de Nicolò Tommaseo y Bernardo Bellini²⁹. Aquí sí que apa-
rece una definición no inverosímil³⁰, seguida – y es lo que más interesa – de
varios testimonios registrados en sendas obras de

Rinaldo Bracci ("Fa pompa d'una'arroganza sí fatta nel decidere a scac-
cafava, che vuol farsi credere per l'arcifanfano della letteratura"), Orazio
Rucellai ("Perché non darne carico a taluno de' vostri arcifanfani..."),
Giambattista Marino ("O supremo arcifanfano de' Cucchi"), Lorenzo
Panciatichi ("Volendo mostrare che Omero era l'arcifanfano de' poeti").

Alguno, sin duda, es posterior a 1614, pero no por eso menos indicativo
de la pervivencia del término.

Cuanto dicho por Tommaseo y Bellini resulta cumplidamente integrado en
el *Grande dizionario della lingua italiana* dirigido por Salvatore Battaglia³¹,
donde se ofrecen testimonios de los siglos XV a XVIII, entre los que ahora
conviene recordar los que constan en obras de

²⁷ Firenze, G. Barbèra, 1950-1957 (5 vols.).

²⁸ Bologna, Zanichelli, 1979-1988 (5 vols.).

²⁹ Torino, UTET, 1858-1879 (8 vols.).

³⁰ "Parola di spregio, a denotare principato in cosa ridicola, o pretensione ridicola di premi-
nenza. Il G. la vuole da *Anfanare*, e quasi *Affannone*; ma può essere affine a *Fanfulla* e ad *Af-
facendarsi* e a *Fantocceria* e a *Fantasticare*: è insomma voce di suono imitativo (T)."

³¹ Torino, UTET, 1961-2002 (21 vols.).

Anton Francesco Grazzini (“Intendo bene, arcifanfano”), Annibal Caro (“... voi, che siete il bottegaio dell’eloquenza, l’arcifanfano delle lingue...” [...] “...credendosi che per avere sí gran padrone, egli sia anche qualche grande arcifanfano...”), Giordano Bruno (“Alcuni particolari messeri, arcifanfali carissimi...”).

Pero no todo acaba aquí. Queda, en efecto, por recordar el “*Arcifànfano di Baldacco* [= de Bagdad]³²: scherzoso titolo di grande autorità musulmana”, que aquí resulta autorizado con citas de

Luigi Pulci, c. 25, 294: E disse: – L’arcifanfano di Baldacco / è venuto madonna a vicitare. Benedetto Varchi, V-168: Tanto è uomo il Bratti ferravecchio e lo Gnogni, quanto il Gran Turco o ‘l Prete Janni o, volete, l’Arcifanfano di Baldacco.

Reitero mi renuncia a pronunciarme sobre la época y el “inventor” español de un término en principio todavía vivo, pero también mi convicción de que nuestro archipámpano (con o sin la especificación de Sevilla o de las Indias) ha sido acuñado a partir del arcifanfano (sea o no precisamente el de Baldacco) testimoniado durante casi cuatro siglos en italiano, aunque ahora parezca tan sólo cosa del pasado.

3. “*Tañer invisiblemente los órganos por detrás*”

En el c. XXXIII (pp. 670-671) leemos:

Venida la mañana, el Archipámpano salió a misa, llevando consigo a Sancho, al cual preguntó por el camino si sabía ayudar a misa, y respondió diciendo:

– Sí, señor; aunque es verdad que de unos días a esta parte, como andamos metidos tanto en este demonio de aventuras, se me ha volado de la testa la confesión y todo lo demás, y sólo me ha quedado en la memoria el encender las candelas y el escurrir las ampollas; y aun a fe que solía yo tañer invisiblemente los órganos por detrás en mi pueblo divinamente y, en no estando yo en ellos, todo el pueblo me echaba menos.

Para GC, es *tañer invisiblemente los órganos por detrás* significa ‘peer’. Y basta. Es verdad que ni Riquer ni García Salinero³³ se habían detenido a co-

³² Así lo indica, p. ej., Giuliano Dego, reciente editor del *Morgante* de Pulci (Milano, Rizzoli, 1992, p. 995).

³³ Ed. del *Quijote* de Avellaneda, Madrid, Castalia, 1971.

mentar la frasecilla, pero en esta ocasión cabía esperarse una elucidación mejor argumentada.

No cabe la menor duda de que cualquier tipo de alusión a la “habilidad” aquí *declarada* por el escudero (si hemos de creer a GC) ha constituido siempre un eficaz expediente para provocar la risa de niños y aun de mayores, sin exclusión de muchos instalados en niveles sociales teóricamente dotados de cierto refinamiento. A primera vista, pues, nada *parece* oponerse a que Sancho posea una “virtud” de algún modo comparable a la del décimonónico Pujol – el *grand pétomane* por antonomasia –, ni a que Avellaneda haya jugado con esta zafia valencia de las palabras del escudero. Pero ¿resiste de veras tal interpretación una lectura atenta de las mismas? El resultado de esa sencilla operación ¿no nos demostrará que la “clave” propuesta por GC, en lugar de excluir *otra*, más bien la autoriza y hasta la impone?

El Sancho de 1614 reconoce que su precedente “competencia” para colaborar en la celebración del gran sacrificio cristiano ha quedado muy reducida. Sigue, sí, recordando cómo se encienden las velas y cómo se bebe el vino no consumido por el sacerdote (mucho menos debe de interesarle lo que queda en la ampolla del agua), pero, en cambio, ha olvidado el *Confiteor* y *todo lo demás*. Entre otras cosas, pues, el *Credo*, que no nombra, por el buen motivo de que cualquier cristiano debe saberlo de memoria y, en la época, la simple admisión de la incapacidad de recitarlo sin tropiezos habría constituido un buen pretexto para que lo denunciasen a la Inquisición... si los presentes no supieran que ante sí tienen a un verdadero bufón u “hombre de placer”, a quien casi todo – o todo – le está permitido. Entre lo que recuerda, se halla, en fin, el *tañer invisiblemente los órganos por detrás en mi pueblo divinamente, y, en no estando yo en ellos* [claro está que *en los órganos*], *todo el mundo me echaba menos*. Algo que de ningún modo parece indicar la acción evocada por GC (¿cómo iban los del pueblo, por muy elementales que fuesen, a lamentar la suspensión de una “actividad” semejante *practicada precisamente en la iglesia, antes, durante o después de la misa?*), sino que más bien induce a interpretarlo como una ridícula confusión (en seguida celebrada por los caballeros que lo están escuchando), propia de la ignorancia del personaje. El cual, ejerciendo la función de *movedor de los fuelles, detrás del órgano o los órganos* (y resultando, por lo tanto, *invisible* para los que, en el templo, pudieren dirigir los ojos al instrumento) cree ser de veras quien está ejecutando en él una pieza musical.

Cabe argüir que en la iglesia de la Argamasilla (o Argamesilla)³⁴ es muy po-

³⁴ Ésta última es la única forma registrada en 1614. Riquer (1972: I, lxxviii-lxxix) la explica como un catalanismo gráfico del cajista.

sible que no existiesen *órganos*, ni siquiera de tamaño reducido, pero aquí es del todo suficiente que para Avellaneda los hubiese.

La explicación propuesta hace un momento, aparte su objetiva verosimilitud, resulta confortada por la probabilidad de que los citados caballeros – y, por supuesto, los lectores de 1614 – conozcan alguna historieta, apotegma o cuentecillo en que se trate de este mismo “error”, cometido en circunstancias más o menos solemnes por otro personaje dotado de las mismas – pocas – luces del que ahora habla. Reconozco ignorar, hoy por hoy, si ese chiste está registrado en alguna de las muchas colecciones del género publicadas (o siquiera redactadas, aunque permanecieran inéditas durante mucho tiempo) en la España del siglo XVI y comienzos del XVII³⁵. No descarto, de cualquier modo, que en alguna de ellas, o en la tradición oral, exista un eco (¿traducción? ¿reelaboración, que puede consistir tanto en la *amplificatio* como en la reducción a un simple chiste?) de una historieta italiana, recogida ya por Lodovico Domenichi en sus *Facezie e motti arguti di alcuni eccellentissimi ingegni* (Firenze 1548)³⁶. Es innecesario recurrir a resúmenes: la brevedad del texto (uno más entre los tantos basados en la consabida “limitación mental” del vulgo bergamasco), permite transcribirlo por entero, espero que para deleite del lector³⁷:

La gran pestilenza dell'anno 1528, che non perdonò a nessuna città d'Italia, travagliò grandemente Vinetia, havendovi essa fatto morire innumerabil quantità di gente plebea. Ora avvenne che, essendo fra gli altri morto il servidore dell'organista di San Marco, non avendo egli chi movesse i mantici per dare spirito a gli organi: per carestia di miglior soggetto, gli convenne pigliar un facchin bergamasco. Il quale, accomodatosi assai bene a quel mistiero et parendogli all'organista, che per altro ei fusse buona persona, lo persuase che lasciasse il vil mestiero di facchino e andasse a star seco per servitore.

Il facchino, che Giannolo si chiamava, parendogli havere manco fatica a servire che a fare cotal fastidioso esercizio, facilmente acconsentì a ciò, et havendo in ciò continuati molti anni, et fatto qualche avanzo de' suoi

³⁵ No recuerdo haber visto nada parecido en las *misceláneas, floretos, florestas, libros de chistes, sales*, etc. que he podido leer a lo largo de los años, aunque – claro está – sin la precisa voluntad de encontrar la historia cuyo conocimiento en la Península Ibérica ahora hipotizo. Lo mismo puedo decir de los grandes repertorios lexicográficos y de obras tan útiles como los *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, recogidos por Máxime Chevalier (Madrid, Gredos, 1975), los *Cuentos populares de Castilla y León*, recopilados por Aurelio M. Espinosa, hijo (Madrid, CSIC, 1988. dos vols.), etc. etc.

³⁶ Uso la ed. de 1571 (Venetia, appresso Andrea Muschio), titulada *Facetie, motti et burle di diversi signori et persone private, raccolte da M. – D-, et da lui di nuovo del settimo libro ampliate*.

³⁷ Por la ed. cit., pp. 230-231. Mantengo la ortografía y la puntuación, pero segmento el texto en párrafos.

salarij, finalmente si risolse di tornare a Bergamo per rivedere i suoi parenti. I bergamaschi conoscenti di Giannolo, vedendo lui in habito diverso da quello che sogliono portare i facchini, maravigliati, gli domandavano di ciò la cagione, il quale rispose loro, che non potendo egli comportare il vil mestiero di facchino, s'era dato alle virtù, havendo imparato a sonare gli organi, et che sonava quel di San Marco di Vinetia, onde restaro via piú maravigliati, parendo a tutti cosa mostruosa et incredibile che un huomo cosí vile o rozzo havesse potuto imparare cotal virtù, et oltra modo desiderosi di sentire la prova, di commune consenso l'astrinsero a promettere di sonare al vespro nel duomo della città per la domenica seguente.

Corse subito la fama per tutto Bergamo, qualmente l'organista di San Marco di Vinetia doveva sonare al vespro. Là onde quel giorno determinato, concorse quivi tanto popolo che non poteva capire nella chiesa, et venuta l'hora et Giannolo salito sull'organo, né quindi vedendo persona che tocasse le taste dell'organo, affacciato al pulpito, disse in sua lingua queste parole: *O là, mandè su un che bat i tolei et che faghi biriri biriri, perché mi soni de drè via*. Persuadendosi egli che l'arte di sonar gli organi non consistesse nel toccare le taste, da lui chiamate *tolei*, ma nel menare i mantici. Onde il popolo, vedendosi ingannato dall'aspettatione, et sentendo le semplici parole di Giannolo, alzò uno schiamazzo di risa cosí grande, che da nessuno fu sentito il vespro³⁸.

La materia de la historia muy bien podría formar parte, ya en 1548, de la tradición folklórica, no sólo italiana, pero repito que nada puedo afirmar al respecto. Sólo sé que, en 1627, Adriano Banchieri (1568-1634), conocido compositor y teórico de la música, autor también de comedias y de novelas, la refundió en la *Quinta giornata* de sus *Trastulli in villa* (1627)³⁹. Demasiado tarde, claro está, para poder influir en las palabras del Sancho avellanedesco.

³⁸ Como siempre que concluye una historia, el autor añade, entre corchetes, su juicio acerca de la misma. A decir verdad, en este – al igual que en no pocos otros casos – bastante insulso: [*Che non si poteva aspettare altro successo da un facchino*].

³⁹ Cfr., p. ej., *Novelle Italiane. Il Seicento. Il Settecento*. A cura di Davide Conrieri. Milano, Garzanti, 1982, pp. 86-89. La fuente resulta aquí sin duda superada tanto en el estilo como en la disposición de la historia. (Es de veras notable la escena de la discusión, desarrollada en dialecto bergamasco y concluida a puñetazos, entre el “organista” – ahora llamado Bartolomeo Coriandoli – y el hombre que desde hacía muchos años se encargaba de “mover los fuelles”).

LUIGI CONTADINI

ENCERRADOS CON UN SOLO JUGUETE DI JUAN MARSÉ:
IL SACRIFICIO DEL CORPO

Introduzione

Il corpo come luogo di martirio è una delle principali tematiche dei romanzi di Juan Marsé e risulta evidente fin dal suo primo esperimento narrativo. *Encerrados con un solo juguete*, pubblicato nel 1960 ma ambientato nella Barcellona del 1949, costituisce l'esordio di questo autore autodidatta, la cui scrittura è rimasta sempre profondamente segnata dall'eredità devastante della Guerra Civile. Nel paesaggio urbano e sociale della sua città natale, giovani umiliati con un passato di rovine e un futuro senza prospettive sono i protagonisti dei testi più coinvolgenti e suggestivi dello scrittore e anche di questa sua opera prima. Ma l'approccio di Marsé ai temi dell'emarginazione sociale non è di tipo morale. Egli evita di schierarsi e sceglie "di mettere a fuoco i conflitti di classe attraverso l'*eros* anziché l'*ethos*. I due principi sono antitetici, perché l'uno turba l'essere, mentre l'altro disciplina il dover essere"¹.

Ciò rende le sue opere difficilmente classificabili perché sfuggono alle categorie del realismo, né sono assimilabili a quelle della successiva sperimentazione. In effetti, nel romanzo analizzato, il narratore non assume mai una posizione onnisciente o moralmente superiore, il suo racconto non cerca l'illusione dell'oggettività, della precisione fotografica, del distacco emotivo. La narrazione, pur essendo interamente eterodiegetica, è costantemente a focalizzazione interna e variabile: di conseguenza tutti gli episodi più salienti e drammatici sono raccontati secondo il punto di vista dei personaggi che ne sono coinvolti. È, inoltre, frequente l'utilizzo del discorso indiretto libero, in cui viene messa in risalto la percezione dei protagonisti, che spesso si trasforma in discorso diretto libero nel quale essi sembrano assumere momentaneamente anche il controllo della voce, come se si trattasse di un racconto autobiografico.

¹ E. Pittarello, *Il romanzo*, in M. G. Profeti (ed.), *L'età contemporanea della letteratura spagnola. Il Novecento*, Milano, La Nuova Italia, 2001, p. 632.

Infine, le frequenti sovrapposizioni temporali tra varie epoche, tramite inserimenti di brevi e lunghe analessi, frantumano la linearità della trama e scompungono le sequenze del tempo cronologico.

Già in quest'opera, dunque, sono riconoscibili alcune tecniche narrative che verranno riprese ed accentuate dall'autore nei romanzi successivi e che anticipano, in parte, il decentramento del soggetto della postmodernità. Anche se la narrazione allude ad un ambiente sociale e ad un'epoca storicamente individuabili, ciò che è posto costantemente in primo piano è la fenomenologia dell'esperienza dei personaggi.

La casa e la città

La ristrettezza dei luoghi in cui vivono Andrés, Tina e Martín (i tre giovani protagonisti poco più che adolescenti), la costrizione in ambienti chiusi e spesso maleodoranti, che costituiscono lo scenario della maggior parte delle azioni, raffigurano metaforicamente l'impossibilità di trovare uno spazio come rappresentazione di sé, come capacità di vivere nella progettualità². Le descrizioni degli interni trasmettono quasi sempre un'immagine di trascuratezza e di dimenticanza: "aquella casa enorme y oscura cuyo jardín abandonado se deshacía lentamente tras la cristalera de colores de la galería"³.

Le case sembrano destinate ad un inarrestabile deterioramento. Attraverso la percezione dei locali angusti, della polvere, dello sporco e degli odori stagnanti, i personaggi vivono l'abbandono e la sconfitta come risultato delle devastazioni morali e materiali che la Guerra Civile ha lasciato in eredità. La fisicità è trascendenza e le tracce dei corpi rinviano ai disagi dei soggetti:

"el piso de Julita, sucio y acogedor [...] oliendo a polvo y zapatos húmedos" (p. 40); "el suelo olía a colillas mal apagadas" (p. 63); "el hedor de los ceniceros era espeso" (p. 88); "el fuerte olor del cenicero lleno de colillas" (p. 200); "Una suciedad incontrolable, viejísima y olvidada se agazapaba en los rincones" (p. 235).

La casa è spazio interiore in cui il gruppo umano ripiega su se stesso, si nutre, si riposa e tutela la propria integrità. La città, invece, rappresenta non so-

² "El espacio no tiene, pues, fundamento en las cosas en sí mismas, ni tampoco en los fenómenos o en los contenidos empíricos de la percepción, sino única y exclusivamente en el sujeto: es el sujeto quien pone e impone el espacio [...] El espacio es la representación formal del propio sujeto" (J. L. Pardo, *Las formas de la exterioridad*, Valencia, Pre-Textos, 1992, p. 280).

³ J. Marsé, *Encerrados con un solo juguete* (1960), Barcelona, Lumen, 2000, p. 11. Tutte le successive citazioni dell'opera sono riferite all'edizione qui indicata.

lo l'esterno rispetto all'interno della casa, ma soprattutto il luogo dello scambio e del commercio. I due luoghi sono opposti e complementari, ma nel romanzo di Marsé perdono entrambi la loro funzione tradizionale.

Negli spazi chiusi i protagonisti non danno vita a progetti, non si preparano ad attraversare la soglia ed effettuare quello scambio vitale tra interno ed esterno, tra casa e città, che costituisce l'aspetto fondamentale della quotidianità⁴. Essi sono intrappolati nell'apatia, conseguenza dell'oppressione di ricordi insostenibili fatti di rovine e miseria, di costrizioni e perdite insanabili: padri morti sotto i colpi della mitraglia, impazziti in carcere o fuggiti per sempre lontano. Ricordi che Andrés vorrebbe cancellare: "Demasiados años lamentando lo que ya no tiene remedio, no quiero saber nada más, no deseo conocer más detalles, ni de un frente ni del otro. ¡Estoy harto!" (p. 206).

Sotto il peso della memoria, il corpo rimane ostaggio di una dimensione interiore in cui non vi è un presente vivo, ma l'incessante monotono scorrere del tempo, di ore sempre uguali gonfie di noia⁵: "Lo que ocurre es que me aburro como un camello" (p. 45). Per colui che non ricorda il tempo non passa, ma i protagonisti sono costretti al ricordo e ogni ricordo riporta a lutti e macerie.

Il desiderio di 'normalità' a cui spesso allude Tina ("Quiero ser como las demás personas", p. 33) è da intendersi come necessità di liberarsi dalla gravità del passato che le impedisce di appropriarsi pienamente della vita presente.

Se la casa è vissuta come chiusura soffocante, anche la città, in quanto mondo esteriore che rende possibile l'esperienza, risulta estranea ai protagonisti. Essi si sentono esclusi da un tipo di vita a cui, invece, sembra essersi adattata la maggior parte della società: "una muchedumbre exultante, vaciada, distanciada sin remedio y – le gustaba suponerlo – probablemente feliz" (p. 118). Martín, consapevole del suo isolamento, osserva persone sconosciute, dedite alle loro attività, senza poterle comprendere:

hombres y mujeres salidos del trabajo [...] una clase silenciosa, hermética, incomunicada, que Martín intentaba penetrar inútilmente con su mirada desconfiada y dura [...] era como si la gente se hubiese puesto de acuerdo, como si se hubiese dicho: vamos a no pensar en ello, a seguir trabajando como si aquí no pasara nada (pp. 228-229).

Sentirsi esclusi dalla città, dunque, significa sentirsi esclusi da se stessi, dalle esperienze sensibili. Per questo i protagonisti risultano sconfitti: essi sono

⁴ "Los hábitos son *nuestra* naturaleza y *la* naturaleza de las cosas"; "La Ciudad, el espacio civil, urbano, público, es el «ser» de esa ontología claroscuro de la experiencia" (Pardo, *Las formas de la exterioridad*, cit., pp. 162, 192).

⁵ "el espacio es la forma de la exterioridad, el tiempo la forma de la interioridad" (*Ibid.*, p. 33).

estromessi dalla possibilità di vivere la quotidianità, che sentono come tedio mortale, e di mettersi in relazione con la città che vivono come nemica ostile, apparentemente vicina eppure irraggiungibile:

pensó en la ciudad con una profunda inquietud interior, anhelante y ciega, como si él estuviera lejos de allí, como si la ciudad estuviera hecha de árboles desnudos y balcones cerrados, y ni siquiera él los estuviera mirando" (p. 65); "por un instante tuvieron confusa conciencia de la ciudad que habían dejado tras ellos y que les era ajena, la ciudad que existía y vivía su vida independiente, al margen de ellos. Era un presentimiento extraño y odioso, era el odio mismo (p. 116).

I personaggi subiscono lo scorrere asfissiante dei giorni, rinunciando a fare e sognando di partire: "todo seguía igual [...] no había posibilidad de otro diálogo, siquiera de distintos gestos, expresiones o tactos" (p. 64). Alla predominanza di luoghi chiusi fa riscontro un fortissimo desiderio di fuga, di uno spostamento definitivo (Tina sogna di andare in Brasile, Martín dice che vuole emigrare in Inghilterra): illusoria compensazione alla mancanza di uno spazio proprio.

Esperando la casa come frontiera ambigua, e non come luogo protetto a partire dal quale si dispiega la progettualità, risulta difficile rappresentare all'esterno il mondo interiore e attraversare il limite che innesca la possibilità del riconoscimento e della relazione intersoggettiva. Il limite non si trasforma in soglia, in possibilità di transito⁶, rimane confine equivoco e ostile, che soffoca e avvilisce, ma non svolge la funzione di tutela e riparo.

La percezione della soglia, che permette di distinguere tra interno ed esterno, tra il luogo del raccoglimento e quello dello scambio, si manifesta sulla pelle, superficie dove si esperiscono le sensazioni⁷. Tina, in effetti, è l'unico personaggio che, meno asfissiato dai ricordi, cerca costantemente una propria esteriorità, utilizzando il corpo in quanto unica fonte di esperienze sensibili:

Estaba a gusto, tenía una idea bien definida, rotunda y agradable de la juventud de su cuerpo. A veces, cuando algo empezaba a aburrirla, se ponía a pensar un buen rato en su cuerpo hasta afirmar esta idea en su

⁶ Trias mette in evidenza il carattere duplice del limite: barriera-ostacolo e spazio di frontiera che "resplandece en lo sensible abriendo y proyectando desde él el *mundo*, mundo de la configuración de significaciones y significados, mundo significativo" (E. Trias, *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991, p. 99).

⁷ "Hay sensaciones *porque hay diferencia*, diferencia entre el exterior y el interior, y esa diferencia es el espacio, la *superficie de contacto* de lo que no está en contacto, la superficie de inscripción de las fuerzas y la superficie de lectura de los órganos"; "La profundidad del espacio así aludida no es la carne ni es el cuerpo, es, más simplemente, la piel" (Pardo, *Las formas de la exterioridad*, cit., pp. 319, 275).

mente y mantenerla sobre todas las demás; hasta que no lo daba por un hecho no era feliz (p. 158).

I due protagonisti maschili sono entrambi affascinati, anche se con modalità diverse, da queste potenzialità che il corpo di Tina sprigiona: “[Martín] había pensado en ella viéndola en una postura semejante a la que ahora mostraba junto a la vieja radio con su cuerpo dúctil y simple saturado de sueño y de olvido, sin pasado...” (p. 118); “Le cautivaba [a Andrés] aquel despliegue de energía, aquella invencible disposición física por apresar el más humilde minuto de un tiempo que a él se le antojaba seco” (p. 26).

Ma mentre per Andrés tale attrazione sfocia in un atteggiamento di attesa, in Martín scatena una feroce aggressività che si manifesta con pestaggi ricorrenti e la violenza sessuale.

Tre donne sole

Le case in cui vivono i tre protagonisti sono caratterizzate dall'assenza del padre per cause legate alla Guerra Civile e sono abitate, oltre che dagli stessi protagonisti, dalle madri e dai fratelli. Questi ultimi sono descritti come degli incapaci, alienati dal nucleo familiare, indifferenti ad ogni tipo di avvenimento che non riguardi direttamente i propri bisogni immediati (è il caso di Luis ed Ernesto, i fratelli di Tina), oppure perfettamente integrati nel ruolo che la società del tempo esige (come succede a Matilde, sorella di Andrés).

La madre di Tina, abbandonata dal marito, emigrato in Brasile a causa della guerra (e, viene più volte insinuato, anche per il desiderio di costruirsi un'altra famiglia in un altro luogo: “ya sabemos que no fue sólo por la guerra”, p. 22), è inadeguata a gestire l'educazione e la crescita dei figli. Estremamente debole e perennemente affranta, non assolve le funzioni di genitore e di punto di riferimento affidabile e protettivo.

Anche la madre di Andrés è stanca e rassegnata per aver perso il marito in guerra, ucciso per il suo idealismo e la sua ingenuità utopica: “muerto a balazos una noche del 38 al querer evitar la quema de una iglesia” (p. 196).

La madre di Martín condivide una sorte simile: priva della vista e costretta a letto o su una sedia, è rimasta vedova a causa della guerra: si mormora, infatti, che il marito sia morto in prigione, per le sue idee politiche: “su padre murió medio loco en la cárcel al terminar la guerra” (p. 140).

L'assenza del padre dunque è in questo romanzo una condizione fondamentale e per i figli è in qualche modo ‘ingiustificata’: essi attribuiscono tutto il loro disagio a tale mancanza determinante, che continua a condizionare il presente e a compromettere irrimediabilmente il futuro. Andrés pensa al genitore scomparso con rabbia e delusione: “si papá no hubiese muerto frente

a aquella iglesia, que todavía no sé por qué diablos se empeñó en que no la quemaran, las cosas habrían ido de distinta forma y probablemente yo sería ahora un universitario con ilusiones, esas ilusiones que habría que tener a mi edad” (p. 106); mentre Ernesto, senza mezzi termini, esprime tutto il suo rancore nei confronti del padre lontano: “El cerdo de nuestro padre es muy listo. Se jugó mi futuro sin pedirme permiso” (p. 222).

Questo tema costituisce un chiaro riferimento alle condizioni socioculturali della Spagna dell’epoca, e crea una connessione con la corrente letteraria del realismo sociale: le conseguenze della Guerra Civile si vedono dalle assenze, dalla mancanza di uomini adulti, morti, imprigionati o esiliati, come prezzo spaventoso che la guerra esige.

Il potere paterno impone e delimita, ma anche protegge e orienta. Di conseguenza, le case in cui vivono i tre protagonisti hanno perso il ruolo protettivo e non sono più il punto di riferimento a partire dal quale si delinea un progetto. La casa, luogo in cui si custodisce il tempo e la memoria, l’intimità e l’integrità dei corpi, senza il padre subisce una dispersione, una fuoriuscita di potere, e, allo stesso tempo, come nel caso particolare della casa di Tina, una pericolosa ingerenza.

Il ruolo del padre è quello di gestire il limite tra lo spazio chiuso (che preserva e protegge) e lo spazio aperto (la città, destinata allo scambio e al commercio), favorendo il suo attraversamento secondo modalità convenute e socialmente accettate. L’assenza dei padri, dunque, rappresenta una lacerazione (sia nel caso di morte sia nel caso di fuga o allontanamento definitivo), uno squarcio irrisolto che minaccia l’integrità della casa, la sicurezza del nucleo familiare, i rapporti di gerarchia al suo interno e rende pericolosa la relazione tra l’intimità domestica e l’esteriorità. La casa di Tina, scenario fondamentale di tutto il romanzo, diventa luogo di transito incontrollato, spazio formalmente chiuso, ma in realtà pubblico (come un postribolo) in cui il corpo, non più preservato e difeso, diventa oggetto di scambio e di violenza. Questo aspetto è messo in rilievo con insistenza dal narratore che sottolinea come la porta d’ingresso della casa di Tina rimanga costantemente aperta e chiunque possa entrare ed uscire senza che i suoi abitanti riescano a saperlo ed eventualmente ad impedirlo: “La puerta de la calle estaba abierta [...] quedó abierta a su espalda” (p. 36); “La puerta del interior estaba, como siempre, entornada” (p. 65); “encontraron la puerta del piso abierta” (p. 115).

La pelle e lo spazio

È interessante valutare le posizioni che i corpi dei protagonisti assumono nello spazio. Le tre donne, debilitate e rassegnate, vengono rappresentate spes-

so distese sul letto anche in pieno giorno, come se quella fosse la posizione più consona alla loro condizione: "se dejó caer de nuevo en la cama" (p. 11); "la mujer estaba encogida en la cama, hecha un ovillo de incertidumbre y de reproches, de cara a la pared" (p. 17).

Il loro corpo sembra preludere all'immobilità e all'assenza di stimoli della malattia e della morte. In tal modo interiorizzano le potenzialità sensibili del proprio corpo abolendo l'esteriorità: la loro vita si risolve nell'evocare ricordi del passato.

Ma anche altri personaggi sono spesso rappresentati sdraiati: Andrés, la stessa Tina, i suoi fratelli. Se la posizione verticale è emblematica di dinamismo, di azione ed esteriorità, quella orizzontale rinvia all'incapacità o all'impossibilità di agire dei protagonisti:

"[Tina] estaba dormida sobre la cama, completamente vestida, con zapatos y medias" (p. 37); "[Andrés] se tendió en el lecho con las manos en los bolsillos" (p. 88); "[Andrés] se dejó caer de espaldas sobre la cama" (p. 100); "La vio tenderse de espaldas en la cama y clavar los ojos en el techo" (p. 145).

Martín, invece, spesso è ritratto in piedi, accanto allo stipite di una porta (di solito quella della camera da letto di Tina), occupando quindi un confine, impedendo la possibilità di passaggio. Viene così usurpato il ruolo del padre destinato a gestire la soglia, il limite tra gli spazi, e a favorirne l'attraversamento. Il corpo di Martín, al contrario, ostruisce e confina, accentuando la percezione della chiusura e del soffocamento: "Apareció la figura alta y atildada de Martín. Se apoyó en el quicio de la puerta" (p. 23); "[Martín] terminó por cerrar la puerta de espaldas, apoyándose en ella" (p. 71); "Tina apagó la luz y fue a salir. Su frente chocó con el brazo de él [Martín] cruzado en la puerta" (p. 119).

L'usurpazione del ruolo del padre si verifica anche nella subdola relazione che egli intrattiene con la madre di Tina. Nonostante il desiderio della stessa Tina di interrompere ogni tipo di relazione con il suo ex fidanzato, la madre continua ad accoglierlo in casa poiché dice di considerarlo come un figlio, finendo, però, per avere un coinvolgimento erotico con lui. Venendo a mancare il potere di interdizione paterno, le relazioni familiari e sociali risultano stravolte⁸.

Se per gli altri personaggi la posizione sdraiata evoca l'inerzia e l'apatia, per Tina è una variante del suo ampio repertorio di gesti, una maniera in più per esprimere la necessità di movimento, di apertura, di esteriorità. La protagoni-

⁸ Cfr. U. Galimberti, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 190.

sta è consapevole che solo attraverso il proprio corpo può percepire se stessa e la vita presente, diventando soggetto. Per questo non può fare a meno di esibirsi, uscire da sé, ‘portare fuori’ il corpo, intuirlo nel riflesso dello specchio e nello sguardo degli altri⁹. Tina, infatti, avverte spesso uno sguardo estraneo che si posa sul suo profilo, la sua schiena, le sue gambe, e anticipa con l’immaginazione l’effetto che il suo corpo suscita: in tal maniera si vede vista, attraverso gli occhi degli altri vede zone o aspetti del suo corpo che altrimenti non potrebbe vedere. La sua pelle, la sua parte esteriore, viene così messa in evidenza:

“frente al espejo del armario [...] se miraba el perfil de los pechos y se probaba un nuevo jersey a rayas” (p. 17); “presentía la mirada con aparente desinterés” (p. 24); “Tina ensayaba el efecto de su perfil sobre un fondo de caras anónimas, oscilantes y resignadas; sonreía, estiraba el cuello y atusaba sus cabellos húmedos” (pp. 108-109); “Creía o se empenaba en sentir en los pechos el peso de su mirada” (p. 216); “En la nuca creía sentir la presión de su mirada” (p. 216).

L’abilità di Tina di mettersi in mostra diventa una (l’unica) possibilità di ‘fare esperienza’ e di proiettarsi al di là degli angusti spazi fisici e della soffocante dimensione interiore in cui sembra relegata. La protagonista, per poter scoprire il mondo, la quotidianità che le sta intorno, ha bisogno innanzitutto di apparire, di essere vista. Per poter vedere bisogna divenire immagine e rivestirsi di una pelle, esibire una superficie per entrare in contatto con gli altri, la città e le pratiche quotidiane. Esistere, per Tina, significa diventare sensibile alla propria immagine, scoprirsi, quindi, lasciarsi guardare¹⁰.

Alla staticità e abbandono del corpo della madre si oppongono, come in una sfida, i suoi movimenti rapidi, orgogliosi e arroganti, bruschi e improvvisi o lenti e misurati. Tina si osserva con frequenza e sa di essere guardata, gioca a mostrare e ad occultare le sue parti del corpo. Le sue pose sono indispensabili, costituiscono forse l’unica modalità di percepire l’esteriorità e quindi un proprio spazio vitale. Il suo comportamento, la sua civetteria, è la sola risorsa che possa condurla ad un’intuizione della propria soggettività¹¹:

⁹ Lacan pone in risalto l’origine fondamentalmente immaginaria, speculare dell’io: “l’immagine del corpo dà al soggetto la prima forma che gli permette d’inquadrare quanto è dell’io e quanto non lo è”; “la riflessione nello specchio manifesta una possibilità noetica originale [...] Il suo *pattern* fondamentale è immediatamente la relazione con l’altro” (J. Lacan, *Il seminario. Libro I* (1975), Torino, Einaudi, 1978, pp. 99, 157).

¹⁰ “La verdadera «experiencia» (del deseo como de cualquier otra cosa) comienza con la pasión y con la pasividad, no con la acción y la actividad”; “Existir es devenir sensible, aparecer” (Pardo, *Las formas de la exterioridad*, cit., pp. 352-354).

¹¹ “la exterioridad no es, en fin, más que el mundo sensible como tal, considerado al margen

"se sentó en el borde de la cama subiéndose la estrecha falda [...] con una rigidez impertinente y orgullosa [...] el pecho enhiesto y el flequillo caído sobre la frente" (p. 21); "se incorporó despacio [...] se arrodilló bruscamente" (p. 25); "después de incorporarse de un salto" (p. 34); "juntó las piernas y se levantó la falda para mirarlas" (p. 69); "recreando una vez más su perfil y la gracia de aquella posición de sus piernas en la espera" (p. 114); "cruzó y descruzó las piernas un par de veces con arrogancia antes de levantarse" (p. 119); "Tina irguió el cuello retadora-mente" (p. 130); "en público, los besos de Tina eran largos, interminables" (p. 132).

Questo tentativo di soggettività, però, non viene riconosciuto. Così Tina finisce per essere vittima di ripetute violenze: nel mondo narrativo di Marsé sembra impossibile costituirsi pienamente come soggetto perché nessun personaggio è messo nelle condizioni di poter dire *io*, rivolgendosi ad un *tu* ed instaurare una relazione intersoggettiva.

L'atteggiamento e la gestualità di Tina, dunque, non comportano solo la possibilità di soggettività, ma anche il rischio dell'oggettivazione. Attraverso lo sguardo dell'altro è possibile riconoscersi, ma al contempo rimanere in balia di quello sguardo. Nelle opere dell'autore la condizione essenziale del corpo è di essere esposto, volontariamente o forzatamente, alla violenza fisica o allo sguardo profanatore che toglie ai protagonisti uno spazio intimo per la vita privata. Il corpo di Tina non è solo violato, ma reso oggetto, offerto allo sguardo che spia, soffoca e scompone l'integrità del corpo e la sua intimità. Sovente il narratore descrive Martín, in casa della protagonista, che in silenzio osserva e scruta¹²: "[Tina] notaba a Martín demasiado cerca, adivinaba su mirada amplia y envolvente como un abrazo del que no se puede escapar" (pp. 118-119).

Nell'esteriorità a cui la protagonista aspira, nel suo modo di essere e di comportarsi, nella sua stravaganza e diversità, scopre che è apparentemente più libera di tante sue coetanee (imprigionate in contegni prestabiliti), ma che proprio per questo è meno protetta, senza il potere del padre che interdice, ma anche tutela l'integrità dei corpi.

(fuera) de toda relación con lo inteligible"; "el espacio es, no solamente forma de la intuición sensible (empírica), sino la intuición misma, la intuición del sujeto" (*Ibid.*, pp. 86, 279).

¹² Merleau Ponty dà rilievo alla proprietà tangibile del visibile: "nel contesto dei movimenti dello sguardo, lo spettacolo visibile appartiene al tatto né più né meno delle qualità «tattili» [...] ogni visibile è ricavato dal tangibile, ogni essere tattile è promosso in un certo qual modo alla visibilità [...] poiché la visione è palpazione con lo sguardo, occorre che anch'essa si iscriva nell'ordine d'essere che essa ci svela, occorre che colui che guarda non sia egli stesso estraneo al mondo che guarda" (M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile* (1969), Milano, Bompiani, 1993, pp. 150-151).

Il corpo martoriato

Il movente che sta alla base dell'intera trama del romanzo e che funge da stimolo alle azioni dei personaggi è il desiderio sessuale da parte dei due protagonisti maschili nei confronti del corpo di Tina.

Andrés aspetta pazientemente che si realizzino le condizioni per poter passare un'intera notte insieme a Tina, fuori casa e da soli. Egli spera di recuperare il denaro necessario per poter pagare l'appartamento che Julita, la sua amica prostituta, metterà loro a disposizione.

Martín, invece, dopo aver vissuto con Tina una breve e contrastata relazione amorosa, viene da lei esplicitamente rifiutato. Per questo motivo cerca di riconquistarla con la complicità della madre, mettendo in atto sotterfugi, ricatti e minacce.

Ciò che è più evidente in questi frangenti è l'atmosfera di indifferenza e di complicità familiare nei confronti dei reiterati pestaggi (che preludono alla violenza sessuale) a cui Martín sottopone Tina. I fratelli della protagonista sono del tutto insensibili a ciò che accade alla sorella, anzi, vedono in Martín una sorta di giustiziere: "Él sabe tratarla. Él sabe tratar a las mujeres como nadie" (p. 21). La madre di Tina non solo non protegge la figlia, ma diventa partecipe dell'infiada trama del suo aguzzino, continuando ad accoglierlo in casa e cedendo alle sue richieste. La stessa Tina, secondo l'opinione di Andrés, sembra essere complice di quel gioco distruttivo, rassegnandosi alla violenza come se fosse inevitabile: "al final me pareció que Tina sonreía, incluso su madre sonreía [...] Era como si aquello fuese un juego y no les disgustara del todo" (p. 93).

Ma nemmeno Andrés protegge Tina, ed è forse questo il dato che maggiormente colpisce il lettore. Anche se la loro relazione non è formalmente definita e rimane semiclandestina, Tina per Andrés è pur sempre una vivace ed attraente "caja de música" (p. 139), l'unico vero interesse, l'unico stimolo vivo in un ambiente di noia e passività: "ella no ha perdido la inocencia [...] Adora la vida como nadie" (p. 137). Anche Andrés assiste senza opporsi ai pestaggi di Martín dichiarando che il suo comportamento è frutto di pura indifferenza: "me daba lo mismo" (p. 93).

L'atmosfera di sconfitta e rassegnazione, la mancanza di ruoli stabiliti e riconosciuti, rende possibile che anche persone 'normali' siano incapaci di distinguere tra il bene e il male, divenendo, dunque, non neutrali, ma complici di atti di violenza¹³. Ciò che più impressiona è la 'normalità' con cui tale vio-

¹³ Arendt evidenzia come in alcune circostanze di vita quotidiana ci si abitui a soffocare la pietà istintiva di fronte alla sofferenza fisica degli altri. Il male, in tal caso, perde la proprietà che permette ai più di riconoscerlo per quello che è (H. Arendt, *La banalità del male* (1963), Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 34, 113, 156).

lenza si compie, l'impassibilità con cui Andrés osserva i pestaggi senza intervenire: "Martín la golpeó hasta hacerla doblarse otra vez junto a la radio [...] Yo estuve quieto todo el tiempo escuchando en silencio los golpes y los gemidos" (pp. 92-93).

L'indifferenza non investe solo Andrés e i familiari di Tina, ma anche la stessa Tina che si estrania da quanto le succede proiettandosi in un futuro improbabile, accanto al padre in una terra lontana: "¡Cómo necesito que me llame papá! Cada vez que me acuerdo de él, lo olvido todo..." (pp. 182-183).

La scrittura di Marsé mette in evidenza l'eredità lasciata dalla Guerra Civile (chiave di lettura di molti suoi romanzi): in un'epoca in cui la ferocia di un potere dittatoriale ha il sopravvento su un'intera nazione, si verifica, paradossalmente, una dispersione del potere della casa, dell'autorità paterna destinata a tutelare e proteggere i corpi del nucleo familiare, a favore di un ritorno incontrollato di poteri esterni, personali o locali. Poteri che evocano pratiche antiche, quando il corpo era concepito come il substrato puramente biologico dell'esistenza e quindi si esprimevano sul corpo nei marchi rituali della vendetta¹⁴. La casa non è più tutelata e il corpo è maggiormente esposto proprio all'interno della casa, divenuto territorio di violenza.

L'esposizione del corpo di Tina alla brutalità di Martín è una sorta di rito: egli, difatti, respinto dalla ragazza, esercita su di lei un potere vendicativo che ne marchia il corpo. Ed è emblematico che sia la stessa madre ad 'offrire' la figlia, nella propria casa e nella propria camera da letto, all'azione aggressiva e incontrollata di un potere esterno. La violenza sessuale di Martín non è né immediata né casuale, ma avviene in seguito ad un accordo del violentatore con la madre della vittima che si preoccupa di predisporre l'ambiente nel modo più adeguato, come in un sacrificio rituale, mettendo a letto la figlia, svestendola, profumando la stanza e convocando quindi il carnefice¹⁵ ("me ha desnudado, ha hecho marchar a todos, incluso ha perfumado...", p. 192).

L'esperienza devastante della Guerra Civile squarcia le regole della società, che viene così ritratta senza quelle maschere culturali che identificano nell'impulso alla socievolezza e nella necessità del lavoro le basi della convivenza degli uomini: è l'esperienza della violenza, invece, ciò che unisce gli uomini: "la società è una misura preventiva di reciproca difesa" che "mette fine alla condizione della libertà assoluta"¹⁶. La violenza non è considerata una deviazione

¹⁴ Galimberti, *Il corpo*, cit., p. 220.

¹⁵ Te Paske sostiene che lo stupro ricopre uno spettro vastissimo di fenomeni, e può essere anche considerato, così come il sacrificio delle fanciulle vergini nell'antichità, "un atto inizialmente propiziatorio, ma potenzialmente trasformativo" che assume un particolare significato nel processo di crescita ed individuazione (B. A. Te Paske, *Il rito dello stupro. Il sacrificio delle donne nella violenza sessuale* (1982), Como, Red./studio redazionale, 1987, p. 196).

¹⁶ W. Sofsky, *Saggio sulla violenza* (1996), Torino, Einaudi, 1998, p. 5.

transitoria, un errore a cui la società deve porre rimedio, ma l'origine dello stare insieme. Per questo cultura e civiltà non appaiono come confini di fronte al male, ma l'apertura ad un male più grande¹⁷.

Il padre rappresenta quel potere, indispensabile alla società, che all'interno della casa delimita e vieta in cambio di protezione e orientamento¹⁸. Venendo a mancare, i componenti della famiglia si scoprono apparentemente più liberi, ma in balia di poteri violenti incontrollati¹⁹.

Il giocattolo a cui il titolo del romanzo fa riferimento è, dunque, il corpo di Tina, privato della sua funzione simbolica, mero intrattenimento in un ambiente che ha ereditato la violenza come pratica quotidiana.

Se i tre protagonisti sembrano irrimediabilmente esclusi da quel patto sociale che, vincolando gli individui, permette la convivenza e preserva l'integrità dei corpi, esiste intorno ad essi, una società ben delineata che fa da sfondo alle vicende principali. Col generico appellativo di "ellos" il narratore accenna ripetutamente ad un gruppo di giovani, di cui viene sottolineata con insistenza l'omologazione a norme di comportamento diffuse nella classe media urbana:

ellos entraban; se empujaban riendo y soplándose las manos, con los cuellos de las chaquetas de piel subidos; sus cabellos cuidadosamente peinados, con ondas falsas y llenas de brillantina [...] se golpeaban los hombros con los guantes de cuero, lanzando una última y larga mirada de aprobación a las motos alineadas sobre la acera" (p. 85); "el mismo corte de pelo en las nuca, la misma tonadilla en los labios, el mismo aburrimiento en los ojos..." (p. 99); "Llevaban los cabellos untados de brillantina y el cuello de las camisas alzado en la nuca, idénticos pañuelos blancos asomando por el bolsillo superior, idéntico entallado de americana, ajustada y pechugona, con las gabardinas escrupulosamente plegada y colgando en el hombro (pp. 106-107).

Questi ragazzi sono riconoscibili non per il corpo marchiato dalla violenza fisica, ma per "la crudeltà del segno" che recide dal corpo (attraverso la similitudine, l'uniformità e la rimozione delle differenze) "ogni possibilità che non

¹⁷ "Il divieto, la morale e la cultura nascono dall'esperienza dell'uccidere insieme" (*Ibid.*, p. 182).

¹⁸ Attraverso una "fitta rete di regole, in cui si esprimono tutti i rapporti quotidiani, il potere non ha bisogno di «abbattersi» sui corpi, per la semplice ragione che, attraverso la famiglia, la scuola, l'ordine dei servizi, delle comunicazioni, li costituisce fissando le caratteristiche, suscitando i bisogni, incanalando i desideri, impiegandone le forze. Tutto ciò non è repressione che si conclude nella riluttanza del corpo, ma coercizione che fa del corpo protetto il primo promotore di quel sistema di sicurezze in cui si esprime il potere" (Galimberti, *Il corpo*, cit., p. 220).

¹⁹ "Se tutti gli uomini fossero liberi di fare ciò che vogliono, la loro vita sarebbe breve. Nulla impedirebbe l'arbitrio e la violenza: di fronte all'imprevedibile regna soprattutto la paura dell'abuso, dell'aggressione" (Sofsky, *Saggio sulla violenza*, cit., p. 6).

sia conforme al significato che il gruppo sociale vuole trasmettere all'individuo"²⁰.

Corpo marchiato dalla violenza fisica e corpo segnato da un'alienante uniformità: l'eredità sconvolgente della Guerra rende evidente la natura violenta di ogni relazione umana, relativizzando le differenze tra le usanze della civiltà progredita e gli antichi riti tribali.

Nel finale del romanzo il narratore lascia intendere che Martín, facendo valere ancora il ricatto e la paura, si introdurrà fisicamente in una nuova casa, dopo avere spiato i suoi abitanti. Anche se Tina sembra momentaneamente in salvo, si intuisce che la violenza continuerà in altre case, su altri corpi.

²⁰ Galimberti, *Il corpo*, cit., p. 186.

ENRIC BOU

MITOLOGIA I MODERNITAT EN "L'ATLÀNTIDA"

A Ventura Bassegoda

Veié i sentí com està i com viu el nom sobre la seva cosa.
Carles Riba

I.

Per què l'any 1867 Verdaguer començà d'escriure *L'Atlàntida*? Per què utilitzà un determinat model formal com és el fornit per la tradició èpica? Per què féu una síntesi tan especial d'història, mitologia i referències bíbliques? Alguns d'aquests interrogants han estat contestats – i ho seran encara – per lectors d'Atlantòlegs. I d'Atlantistes. O de verdaguerians. Ara, des d'una posició "verdagerista" m'interessa de dilucidar un aspecte d'aquest problema. I suscitar, si convé, la polèmica entre els Atlantòlegs pretèrits i futurs. M'interessa, doncs, de preguntar-me per què Verdaguer utilitzà un determinat model formal, l'epopeia, el sentit d'aquesta utilització, els referents més evidents, esbrinar quins ingredients – mitològics, bíblics, històrics – li són útils, i com, tot plegat, desencadena una estructura singular – moderna–, una construcció original en el conjunt de la literatura catalana de la Renaixença i, fins i tot en el conjunt de les literatures europees¹.

La tesi que vull demostrar és essencialment que Verdaguer, malgrat la documentació, l'aparent fidelitat a unes fonts i a una tradició està construint un

¹ Anteriorment s'han interessat per *L'Atlàntida* des d'una perspectiva estrictament crítica i interpretativa Giuseppe Grilli, *Indagacions sobre la modernitat de la literatura catalana*, Barcelona, Ed. 62, 1983, pp. 103-114, i Carles Miralles, "L'arbre i la lira" Barcelona *Eulàlia* 1985. Agraïixo a Carles Miralles l'aclariment sobre alguns aspectes de la mitologia grega.

text radicalment modern, i que és precisament aquesta maniobra, l'alteració d'uns valors fornits per la tradició allò que ens mostra que Verdaguer s'està allunyant i desmarcant enormement dels seus col·legues generacionals, els renaixentistes "arqueòlegs", i està assajant una filigrana molt més refinada. És a dir, moderna. I en un sentit gairebé baudelериà². I potser cal recordar aquí que això ja li ho va indicar per carta don Marcelino Menéndez y Pelayo: "*Yo creo que en el arte nada muere, y que la misma poesía épica es hoy posible y legítima con formas nuevas y adecuadas al nuevo espíritu científico y a los nuevos dogmas estéticos*"³. Hi ha aquí una primera idea que hauré de reprendre més enllà en el meu discurs pero que ara ja queda enunciada per una autoritat com don Marcelino: la condició de text modern reconeguda a *L'Atlàntida*.

Voldria també recordar que fou Eduard Valentí i Fiol qui remarcà les sospites que li provocaven l'ús que el poeta feia de la mitologia: "... en Verdaguer trobem un revestiment classicista que encobreix un esperit del tot anticlàssic. El pròleg de *L'Atlàntida* comença amb una citació de Plató. La idea del poema li ha estat donada per una lectura del *Timeu*. Entre els protagonistes surten Alcides i Pirene, Hesperis i els Titans; en les notes apareixen citats tot d'autors antics." Ja ho veiem, "revestiment", potser per amagar un relatiu convenciment, una poca seguretat en l'ús d'aquesta mitologia. Les freqüents citacions – en pocs casos aclaridores i sí justificatives –, l'aiguabarreig de referències mitològiques poden obrir també moltes sospites. Tòt seguit Valentí és molt més dur: "Però la mitologia verdagueriana fa pensar més en Wagner que en Ovidi. Els veritables protagonistes són els elements desfermats de la natura. (...) Les figures antigues són com peces tretes d'un context i encaixades en un altre que les torça i canvia de sentit. De vegades els noms mitològics en els poemes verdaguerians fan com una basarda o desperten una inquietud com si en el subconscient del poeta dominés l'antiga idea que els déus pagans no són altra cosa que dimonis que tenen llibertat per anar i venir per la terra en el temps comprès entre el pecat original i la redempció."⁴ Jo compartiria sense

² Vegeu Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, dins *Oeuvres Completes* II, Paris, Gallimard 1976, pp. 694-697.

³ Carta de Marcelino Menéndez y Pelayo a Jacint Verdaguer, 25/1/1886, dins Jacint Verdaguer, *Obres Completes*, Barcelona:Ed. Selecta, 1974, p. 4. Fins a quin punt Verdaguer fou seduït pel mestratge de Milà i Fontanals en aquest aspecte? Un text de 1869 és, curiosament, molt fàcil de relacionar amb part de l'impuls de redacció de *L'Atlàntida*: "En efecte, la descripció científico-pintoresca de la natura és un gènere literari, nou fins a un cert punt, i un preciosíssim timbre del saber modern, i ha enriquit l'art descriptiva, bé fent conèixer nous fenòmens, bé inventant noves designacions per a tots els seus accidents i varietats." Manuel Milà i Fontanals, *De l'antitradicionalisme en poesia*, dins *Teoria romàntica*, Barcelona, Ed. 62, 1977.

⁴ Eduard Valentí i Fiol, *Presència de la tradició clàssica en la Renaixença catalana*, dins *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, Curial, 1973, p. 39.

gaire problemes aquesta afirmació, perquè potser és això el que ens permet d'entendre l'aparent distanciament de Verdaguer envers el gènere, l'èpica. I faria fer enrera moltes de les crítiques que hom li ha fet a propòsit de la desproporció, la relativa humanitat dels personatges, la poca adequació entre ficció i realitat, del conjunt del poema⁵. Segurament, si reconeguéssim que Verdaguer està intentant – conscientment o no – un salt en el buit (cap endavant!), i del qual no n'està prou segur, entendríem millor aquestes vacil·lacions: l'estructura externa del poema i la relativa fidelitat a unes fonts històriques, mitològiques, bíbliques. Tot plegat, però li possibilita d'aconseguir el resultat final, aquest text bastit sobre un escenari aparentment inconsistent, en relació amb la versió “canònica” d'uns fets i d'un gènere. Però, malgrat les trampes, d'una gran força i d'una gran unitat.

II.

Hi ha una qüestió prou important, en relació amb el model formal: l'èxit entre els escriptors romàntics de la Renaixença del poema èpic. I és destacable que gairebé tots, a l'hora d'escriure poemes d'aquest tipus, per raó d'aquest particular sincretisme cultural que significà la Renaixença, s'interessen per temes històrics, heroics, llegendaris o geogràfics. Estan assajant de construir una cartografia nacional, moral i física de Catalunya. Reproduint, de fet, un fenomen que en termes de semiòtica cultural podem relacionar amb el d'aquells Estats que es troben en llurs moments fundacionals “És versemblant la hipòtesi que les estructures amb el ‘començament’ marcat corresponen a cultures joves, en vies d'autoafirmació, conscients de llur pròpia existència.”⁶

⁵ Marià Manent en el *Pròleg* a les *Obres Completes* de Verdaguer escriu: “Pirene i Alcides, Hesperis i els Titans són figures vagues, sense la realitat i la vida que trobem en els herois de les grans epopeies. La trama de llur acció es una mica confusa; el complex de llegendes medievals i de tradicions mitològiques no adquireix unitat imaginativa ni veritable ímpetu narratiu. A moments, el poeta oblida el caràcter sobrehumà de les figures que es mouen en aquell món titànic; les Hespèrides són humanes, massa humanes, com si no pertanyessin a una raça d'atlants. [...] El realisme amb què els poetes èpics descriuen, a més de les grans gestes, les senzilles accions de cada dia: el menjar, el cenyir-se les armes, la construcció d'un llagut, no es troba en *L'Atlàntida*. L'acció dels seus herois és massa ràpida; llurs fabuloses gestes, sense el suport realista que és el secret de les grans epopeies, no s'imposen a la imaginació.” op. cit. p. XVII. Carles Riba també es manifestà molt crític sobre aquest punt: “Lo realmente flojo en el de Verdaguer es la caracterización psicológica de sus héroes: Hércules, atleta ‘con aire guerrero y rústico’ (guerrero i pagesívol) no es más que una fuerza apenas consciente entre fuerzas naturales desencadenadas; ni Hesperis se destaca de sus lamentos ni Colón de sus sueños y misión. De ello resulta cierta confusión en el desarrollo de los hechos y en las relaciones entre las figuras, que ningún lector deja de notar.” *L'Atlàntida*, dins *Obres completes II. Assaigs crítics*, Barcelona, Ed. 62, 1967 p. 841.

⁶ Jurij Lotman, *Semiòtica de la cultura*, Madrid, Ed. Càtedra, 1979, p. 202.

I sorprenen la gran quantitat de textos èpics d'aquestes condicions i amb aquesta finalitat "fundacional": *Joan Garí* (1865) d'Ignasi Corrons, *Roger de Flor* (1841) de Tomàs Aguiló, *Roudor de Llobregat* (1842) de Joaquim Rubió i Ors. O les obres de Manuel Milà i Fontanals, *La cançó de Pros Bernat* (1867) i *La complanta d'en Guillem* (1872)⁷. Verdaguer també té la seva contribució a la qüestió fundacional i s'interessa per dos temes clau i molt més propers – actuals – per als seus lectors: la gènesi d'Espanya (*L'Atlàntida*) i la de Catalunya (*Canigó*). I, potser, les seves són les úniques epopeies que resisteixen una lectura actual, per raó de la seva modernitat.

Ahora Verdaguer es manifesta molt preocupat per la documentació del poema, com per ajudar a demostrar que tot allò que ens explica és cert, que té algun fonament. Com si algú li pogués plantejar dubtes sobre la versemblança del poema. Per exemple, encapçala el pròleg amb una cita de Plató: "Vingueren grans terratrèmols i inundacions, i en el curt espai d'una nit l'Atlàntida s'enfonsà dins de la terra entreoberta."⁸ La dada pretesament històrica, científica, es combina amb les múltiples sol·licituds de perdó, com a *captatio benevolentiae* obsessiva i reiterant. A causa de la seva innocència, de la seva joventut, o pel poc domini de l'ofici literari. O potser perquè s'adona de l'agosament de l'operació. Aquesta falsa modèstia de Verdaguer, no amaga una consciència més o menys clara de culpa, d'estar-se saltant uns models establerts? Possiblement ell s'adona que està efectuant un pas vers la modernitat. I que amb una forma vella està introduint temes, termes, tons, radicalment nous. D'una manera semblant a com van fer alguns escriptors romàntics francesos (Lamartine i Hugo, posem per cas). Recordem, també, que aquesta és la primera obra important de Verdaguer, cosa que justifica l'augment de les precaucions.

M'interessa, de moment, dilucidar una primera qüestió: l'estructura externa del poema. No sé fins a quin punt *L'Atlàntida* únicament té deutes importants amb el procés de redacció, un tema que ja ha tingut prou exègetes i resta actualment molt clar⁹; o si bé, els problemes externs del text són deguts a

⁷ Cal estudiar més a fons els deutes de Verdaguer amb l'èpica. D'aquí i estrangera. De moment és possible indicar que hi ha un paral·lelisme estructural evident entre *La chute d'un ange* (1838) de Lamartine i *L'Atlàntida*. El cos central del poema francès és el relat que fa "*le céleste vieillard*", que emmarca les dotze "visions", entre un "Récit" i un "Epilogue".

⁸ Hi ha dues excel·lents edicions crítiques recents: Jacint Verdaguer, *L'Atlàntida*, Edició crítica a cura de Nanci Garolera. Barcelona, Quaderns Crema, 2002; Jacint Verdaguer, *L'Atlàntida*, a cura de Pere Farrés. Vic, Eumo Editorial, 2002. Cito segons aquesta última, la més recent, p. 93.

⁹ Vegeu especialment: Josep M. Casacuberta, *Sobre la gènesi de "L'Atlàntida" de Jacint Verdaguer*, *Estudis Romànics* III, 1951-1952, pp. 1-56. Maria Condeminas, *La gènesi de "L'Atlàntida"*, Barcelona, Curial, 1978; i Josep M. Solà i Camps, *Del "Colom" a "L'Atlàntida"*, dins *Jacint Verdaguer (1877-1977) Nadala de la Fundació Carulla-Font*, Barcelona, 1977, pp. 40-74.

les vacil·lacions de l'escriptor. La versió final de *L'Atlàntida* sofrí una modificació considerable després de ser guardonada als Jocs Florals del 1877: l'afegitó del cant VII, el "Chor d'illes Gregues". Al marge d'aquest ex-cursus, que trenca formalment i temàticament la unitat del conjunt, el poema és construït a l'entorn de dues accions i de dos temps: 1) Colom i el vell ermità presents a la "Introducció" i a la "Conclusió" i en les tres primeres estrofes del cant X, "La Nova Hespèria". És el temps i l'espai corresponent a la idea imperial i espanyolista del poema, el de la vocació de Colom d'unir dos mons. I aquesta acció Verdaguer la marca fortament amb el predomini de l'estrofa de sis versos decasíl·labs. 2) L'altra acció, la que domina el poema de cap a cap, la que en justifica el títol, és la "història antiga", la narració de l'enfonsament de l'Atlàntida. La que correspon al tema suggerit pel món submergit de l'Atlàntida i que, si hem de creure els biògrafs, li causà una forta impressió des de ben jove¹⁰. Aquesta segona acció és caracteritzada fonamentalment per l'ús de la quarteta i l'alexandrí.

Menéndez y Pelayo en una de les primeres ressenyes del poema ja destacà el caràcter innovador, la troballa feliç, que significava la combinació de les dues accions, dels dos temps, malgrat criticar-li la monotonia que implicava l'ús abusiu de l'alexandrí. Giuseppe Grilli, molt després, ha destacat la rigorositat formal que caracteritza determinades manifestacions literàries catalanes: "resulta possible cercar una línia de tradicionalitat que travessa verticalment la Renaixença i que es caracteritza per l'afany constructiu i reconstructiu de les formes, que s'origina amb els romàntics Aribau i Aguiló, es concreta en l'Escola Mallorquina, i arriba a través de Verdaguer, a Carner i després de Carner passa a tota la literatura del segle XX"¹¹. El cas Verdaguer – fins i tot, és clar, el cas Carner – fa pensar més aviat en una posició deliberadament molt formal, tradicionalista si es vol, però amb escapades cap endavant, experimentalistes. Perquè, per exemple, *L'Atlàntida* té molts deutes amb la tradició èpica, que potser van ser imposats per Milà i Fontanals, bon divulgador de la teoria literària tradicional, i conseller important de Verdaguer en la redacció del poema¹². No cal, sinó adonar-nos que hi ha gairebé tots els requisits formals mínims que requereix una epopeia *comme il faut*: la "proposició" que podem llegir a I,1-100; la "invocació" o súplica a les muses, a I, 101-104:

Senyor de les venjances, donau alè a mon càntic,
i diré el colp terrible que, rebatent-la al fons,

¹⁰ Vegeu M. Condeminas, op. cit., pp. 12-13.

¹¹ G. Grilli, op. cit., pp. 50-51.

¹² Vegeu, per exemple, Manuel Milà i Fontanals, *Principios de literatura general. (Teoría estética y literaria)*, Barcelona, 1884.

féu desbotar els amplex Mediterrà i Atlàntic
per desunir los mons!

I, està clar, la “dedicatoria”. En aquest cas el poema és adreçat a Antoni López, aquell qui possibilità que Verdaguer conegués en directe les restes de l’Atlàntida:

Muntat de tos navilis en l’ala beneïda
busquí de les Hespèrides lo taronger en flor;
mes ai! és ja despulles
de l’ona que ha tants segles se n’és ensenyorida,
i sols puc oferir-te, si et plauen, eixes fulles
de l’arbre del fruit d’or.

Aquest rigor formal, però, és tan sols aparent. Perquè la utilització de la doble estructura abans esmentada ja representa un trencament important del model “clàssic” d’epopeia. De fet, la doble estructura li permet a Verdaguer d’introduir un narrador que fa d’intermediari entre ell i el lector. Com per accentuar el distanciament respecte a la matèria narrada. I, precisament, és aquest narrador qui introdueix les múltiples relacions que, a través de la mitologia, s’estableixen entre l’Atlàntida i Espanya i el descobriment d’Amèrica. Perquè en els dos versos finals de la “Introducció” hi ha una al·lusió a Nereu (el Geni de l’Atlàntic), i, doncs, una inicial identificació entre Colom i Hèrcules, mitjançant la frase adversativa: “lo vell semblava el Geni de l’Atlàntic, mes son gentil oient era Colom.” (Introd, 155-156). Queda ja dibuixada una de les línies de força de la interpretació global del poema.

Però, a més, cal indicar que en aquesta epopeia no hi ha pas heroi, un protagonista clar. Aquest és substituït pel cataclisme geològic, per la natura en erupció. Hi ha un ímpetu important en el poema: la presència de la natura, com a base important de la imatgeria i com a espectacle. Perquè allò que més atreia Verdaguer era la descripció intensa del cataclisme. I aquest atansament a la natura en estat salvatge és una de les grans troballes de la poesia romàntica. Per això no tenen sentit els retrets de Pere Bohigas en considerar *L’Atlàntida* com una forma èpica poc clàssica:

El més feble del poema és l’acció, la qual, segons parer unànim dels crítics, queda desdibuixada. Manca als personatges un caràcter que els individualitzi degudament i posi en el poema una nota dramàtica. En això Verdaguer es diferencia, evidentment, dels grans mestres de l’èpica, els quals, encara que hagin cantat una humanitat elemental, l’han feta viure en les seves passions, en allò precisament que és inalterable en l’home i que el fa més idèntic a ell mateix a través dels temps; i si avui encara posem els poemes homèrics al davant de la poesia èpica de to-

tes les èpoques, és perquè en llurs herois i en llurs semidéus palpita una humanitat igual a la d'ara i a la de sempre.

I, més avall, esmenta com a defecte, precisament una de les virtuts del poema, situat aquest en la seva època: "En *L'Atlàntida* el fonamental és l'escenari i la catàstrofe que s'hi desenrotlla; els personatges, en canvi, estan com absorbits per ella."¹³ Em sembla que Bohigas aquí no té present la filiació fonamentalment romàntica del poema. Amb les radicals implicacions d'aquest fet, i planteja un tipus de lectura absolutament descontextualitzat del moment en el qual fou escrit i llegit el poema. En el "Pròleg" Verdaguer reconeix que allò que l'ha impulsat a escriure el poema és l'espectacle de la natura:

Mon apartament dels grans centres i una falta d'experiència literària, i, més que res, l'espectacle sempre nou de la naturalesa, que amb les coses petites dóna imatge de les coses més grans, me feren prendre el vol a la bona de Déu, sense adonar-me del poc delit de mes ales¹⁴.

Més encara. Com han demostrat els seus biògrafs o va confessar el mateix Verdaguer en el "Pròleg" ara citat, el procés de redacció no es concretà fins que Verdaguer no va conèixer *directament* els escenaris naturals en els quals, en part, es desenvolupa l'acció¹⁵. Perquè Verdaguer no està, en el fons, gens interessat en la "fidelitat" argumental o en reproduir amb tota exactitud un model èpic clàssic. Actua contra la tradició i com ja han indicat Grilli i Miralles, el poema presenta múltiples lectures simbòliques.

III.

Hi ha un segon aspecte que m'interessa de destacar respecte a la materialització del poema. O més concretament sobre la utilització de determinades fonts. Si hem de creure el Jacint Verdaguer que parla al "Pròleg", allò fonamental del poema és la "història antiga". És allò que de primer li va interessar:

¹³ Pere Bohigas, *Notes sobre la composició i estructura de "L'Atlàntida"*, dins *Aportació a la literatura catalana*, Barcelona, PAM, 1982, pp. 367-368. És el mateix que, positivament ara, comentà Marià Manent: "Ben mirat, els veritables protagonistes de *L'Atlàntida* són el foc, el tumult de les mars, la Terra esberlada. Quina veritat, quina autèntica grandesa quan descriu el brogit i l'ímpetu dels elements! És llavors quan Verdaguer domina, amb puny titànic, la matèria poètica. La línia narrativa es torna viva i vehement; sorgeixen imatges grandioses, que es plasmen en la brevetat orquestrada i estranyament suggestiva d'un sol vers." op. cit., p. XVII.

¹⁴ Jacint Verdaguer, *Pròleg*, op. cit., p. 95.

¹⁵ Cf. Josep M. Solà i Camps, art. cit., pp. 54 i 66.

Les antigues cròniques de Catalunya i d'Espanya de què m'agradava escartejar sobretot les primeres fulles, m'ompliren la fantasia d'aquells fets que, de tan llunyans i embocallats amb la catifa dels temps primitius, la història va oblidant i perdent-ne el compte, i en una obra ascètica de Nieremberg llegí per primera vegada entre els grans càstigs amb què Déu ha flagellat la terra, l'enfonsament de la que tants savis geòlegs i botànics veuen jaient al fons de la conca de l'Atlàntic ¹⁶.

Aquí sembla, fins i tot, que allò que li interessa més profundament “escartejar les primeres fulles”) és l'evocació fantasista d'uns fets històrics.

Tornem, doncs, a la qüestió que he plantejat inicialment, a propòsit del que havia insinuat Valentí Fiol (la mitologia wagneriana): aquest és un poema centrat essencialment en l'espectacle de la natura, en un determinat esdeveniment cataclísmic. I la visió del cataclisme és contrapuntada per moments d'intens lirisme: són aquells que permeten de realitzar una lectura més intimista i llegir *L'Atlàntida* com a expressió d'una posició – la de Verdaguer – en el debat sobre la funció i sentit de la poesia catalana de la Renaixença. Ara, aquesta visió “cataclísmica” esdevé característica en el poema a través de la mediatització de tres tipus de fonts: les històriques – les que li forneixen el marc de la narració, i que tindrien (i tenen!) una clara lectura imperialista-espanyolista; les mitològiques, amb l'ús particular – confusionari? – de temes diversos; i les bíbliques, que justifiquen una adscripció ideològica i religiosa personal, i contribueixen, indubtablement, al fet que el poema sigui més fàcilment “llegible” pel públic lector català de l'època.

Les referències històriques són competència dels historiadors ¹⁷. Ara m'interessa de concentrar-me en les altres dues perquè és el que condiciona la “història antiga” i, en tot cas, a partir d'aquesta es pot entendre la història moderna, el temps de Colom: el del marc del poema i l'històric real. No penso

¹⁶ J. Verdaguer, *Pròleg*, op. cit., p. 95. B. Tate a *Mythology in Spanish Historiography of the Middle Ages and the Renaissance*, dins *Hispanic Review*, XXII (1954), pp. 1-18, s'ha interessat per comprovar els diversos usos que s'ha fet de la mitologia per justificar l'origen d'Espanya. En l'Edat Mitjana la llegenda d'Hèrcules “*was made to symbolize a respectable link between 'Hispania' and the classical mythology inherited generally by the Romance countries*”; i n'és l'exponent més clar la crònica de Ximénez de Rada, arquebisbe de Toledo, dit el “Toledano”. En el Renaixement fou utilitzada per explicar un Imperi, especialment segons la versió d'Antonio de Nebrija a *Muestra de la istoria de las antigüedades de España*.

¹⁷ Vull tan sols indicar que a la *Llegenda de Montserrat*; posem per cas, Verdaguer també hi adopta una posició intervencionista en episodis històrics: Riquilda i Garí són els avantpassats d'una nissaga de verges i sants espanyols: “I els dos que tu volies per llaços en Espanya/dels cristians que hi naixen, com blat entre cisanya,/ duran la flor d'quí:/ d'un vell planter de verges serà Riquilda mare,/ de sants i solitaris serà mirall i pare/ lo penitent Garí. (p. 168). O la relació que estableix entre la llegenda de Joan Garí i Riquilda i la guerra del Francès en les estrofes finals. J. Verdaguer, *Obres Completes*, op. cit., pp. 168 i 177-180.

pas fer-ne un tractament exhaustiu, sinó tan sols plantejar alguns casos que funcionen, crec, com a símptomes d'una operació general organitzada per Verdaguer i que és una de les claus per entendre i llegir el poema.

En primer lloc les taronges. Si no vaig gaire errat és del tot innovador de presentar l'hort de les Hespèrides poblat de tarongers i no de pomers¹⁸. Pere Farrés esmenta altres confusions anteriors entre pomes i taronges, "Estudi preliminar", op. cit., p. 50. Potser això indica una de les passions espanyolistes del poema; perquè així, per mitjà d'aquesta transformació de la dada mitològica, aconsegueix d'atansar la realitat mítica del poema a la del públic lector (i no cal dir a l'indret geogràfic i a la situació socio-política que centra l'interès de l'acció):

I fent-li de corona, ja hi veu, abans de gaire,
les d'or obiradores taronges groguejar,
com si, brillant, quiscuna fos altre sol que en l'aire
sortís de les onades lo món a enlluernar. (II, 93-96)

De fet, la taronja no té cap mena de sentit simbòlic si no és en relació amb la fecunditat, o millor, com a representativa de països mediterranis. Precisament el conreu industrialitzat esdevingué significatiu a l'estat espanyol (per raó de les exportacions a la Gran Bretanya) des del segle XIX. El gran sentit simbòlic – i d'aquí un dels mèrits de l'Hort de les Hespèrides "autèntic" – és el de la poma: perquè representa una estrella de cinc puntes, i és el fruit del coneixement i de la llibertat. I també el fruit de l'Arbre de la Vida o de l'Arbre de la Ciència del bé i del mal¹⁹. Amb tot, la substitució de la poma per la taronja (malgrat l'absència de fonts, o precisament per aquesta absència) li és d'allò més útil a Verdaguer per relacionar Espanya amb l'Atlàntida (en el sentit simbòlic global del poema), perquè hi creixeran fruits idèntics (X, 39-50), perquè Hèrcules n'ha realitzat el trasplantament (IV, 9-12). I la florida primavera marca la relació entre tots dos mons, l'Atlàntida i Espanya. Val a dir que aquesta relació entre els dos mons ja fou anunciada per Pirene al cant I:

– I a tu, que entre les ales del cor m'has acollida,
d'Espanya que tant amo vull-te donar la clau,

¹⁸ Pere Farrés esmenta altres confusions anteriors entre poemes i taronges, "Estudi preliminar", op. cit., p. 50.

¹⁹ Vegeu Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, pp. 708 i 776-777. La qüestió ha tingut repercussions posteriors, perquè Gaudí – lector de *L'Atlàntida* – utilitzà aquest motiu en la decoració de la tanca dels pavellons Güell (1884-1887). Juan Bassegoda Nonell en un article, en explicar el treball onze d'Hèrcules, a propòsit d'aquesta tanca, resol el conflicte de la confusió entre pomes i taronges d'una manera molt directa: "...*He-ra puso el árbol, que en realidad era un naranjo, bajo la custodia de un dragón inmortal...*" *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1978), p. 100.

d'eix hort del cel que en terra te guarda una florida
d'amor, si traure'l d'urpes tiràniques te plau. (I, 185-188)

A més, pot indicar-se que Verdaguer barreja els treballs desè i dotzè d'Hèrcules (els bous de Gerió i les pomes d'or de les Hespèrides) amb la qual cosa augmenta la seva infidelitat a les fonts clàssiques²⁰. Si Verdaguer trenca d'una manera tan òbvia amb la tradició és per un interès determinat: per aquest afany de nacionalitzar determinats elements mitològics, per tal de donar una mínima coherència interna a la seva versió de l'origen d'Espanya.

En un sentit semblant pot destacar-se la tasca pietosa de cristianització de la mitologia que efectua, per exemple, en el cant I: segons les versions més conegudes Pirene fou violada per Hèrcules quan anava a cercar els ramats de Gerió. Aquesta tingué com a fill una serp i, espantada, fugí a la muntanya on fou devorada per les bèsties. En tornar de l'expedició, Hèrcules, penedit, trobà el cadàver de Pirene, l'enterrà i batejà les muntanyes que cobrien la seva tomba com a "Pirineus". Verdaguer efectua una modificació total del comportament de l'heroi. El dignifica, perquè en *L'Atlàntida* el culpable de la mort és precisament Gerió, el qual, segons les versions de la mitologia clàssica és absolutament innocent²¹.

Una altra manipulació destacable es la que efectua amb les Hespèrides. Segons les versions més usuals, les Hespèrides foren tres: Egle, Erítia i Hespera que corresponen als tres moments de la posta de sol²². Però en la versió de *L'Atlàntida* les Hespèrides són set. Com diu al cant II:

De gessamí i vidalba darrer un cortinatge,
sa mare, per llentiscles en flors encobertats,
prop del seu, buit, guarnia'ls set llits de nuviatge,
pus de boda amb adreços ja arriben sos gojats.
(II, 137-140)

Hi ha dues possibilitats per interpretar aquest canvi. Aquí Verdaguer ha triat la versió evemerista del mite de les Hespèrides. I allò que em pregunto és si cal interpretar aquest fet com una altra tria voluntària, per tal de desmarcar-se d'una determinada tradició, la mitologia excessivament pagana, i donar una visió més cristiana. Perquè, justament, la tradició evemerista és la que dona una versió més humanitzada dels temes mitològics, ja que considera els déus i els herois com éssers de carn i ossos que han existit i sobre els

²⁰ Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Ed. Paidós, 1982, pp. 246-248.

²¹ *Ibi*, p. 431.

²² *Ibi*, p. 264.

quals s'han bastit històries llegendàries més o menys complexes. O bé es tracta d'una tria molt hàbil, perquè així pot fer coincidir les Hespèrides i les Plèiades en el cant X:

Morí; i de la despulla del cos sa ànima salva,
vers l'esbart de ses filles, les plèiades, volà
dret als aurífics porxos endomassats de l'alba,
des d'a on, condolides, allarguen-li la mà. (X, 71-74)

Així prepara des del cant II una línia important del significat: la identificació entre món enfonsat i l'hereu d'aquest. En d'altres moments la mitologia és utilitzada com a veritat suprema la qual, a través de dades ambientals, forneix una unitat de versemblança i legítima, doncs, l'adscripció del text al gènere èpic. És el cas de l'addició posterior del "Chor de les Illes Gregues".

Pel que fa a les referències bíbliques, crec que caldria resseguir amb atenció aquells casos en els quals es produeix una interferència entre aquestes i la mitologia pagana. De tota manera uns primers resultats prou indicatius els podem extreure de l'anàlisi de cinc casos:

1) La torre de Babel i el Diluvi en relació amb el refugi que assagen de construir els Atlants per salvar-se de la catàstrofe: "I amb por los diu que pugen plegats a la muntanya,/ i al cim, puix lo diluvi segon era vingut"(VI, 5-6). O bé Babel com a imatge als cants I i III:

Encara eixamoraven los puigs ses cabelleres
que destrenà el Diluvi dant-los la mar per vel,
i ja oblidant-se'n l'home, hi obria grans pedreres,
alçant vora l'Eufrates l'altívola Babel.
(I, 189-192)

de sobte, a un mal auspici, com de cent Fúries presos,
a llur cridòria el temple se torna altra Babel.
(III, 7-8)

O, més clarament, al cant IX, 53-112, quan els Atlants intenten edificar una mena de torre de Babel. Tan important és la identificació que en el resum del cant IX Verdaguer anota: "Desesperant d'arribar a Gades, proven, per fugir del diluvi, d'escalar lo cel"²³. La qual cosa prova fins a quin punt el poeta té assimilats tots dos mons, – el bíblic i el mitològic – el que està creant amb materials de procedència diversa, i en lloc de parlar d'inundació o de cataclisme geològic, parla en termes bíblics de diluvi.

²³ J. Verdaguer, *L'Atlàntida*, op. cit., p. 217.

2) Segons la intel·lecció general del poema, el cataclisme és provocat per una inundació; té, doncs, un caràcter aquàtic. Els cants IV, “Gibraltar obert” i el V, “La catarata”, són decisius per afermar aquest sentit del desastre. Però, de sobte, el lector pot restar d’allò més perplex, perquè en el cant següent, “Hesperis”, “l’atlàntica ciutat” és encesa pel llamp, i ens allunyem de la perspectiva estrictament aquàtica. Sembla com si assistíssim a un assaig general de la fi del món narrat a l’Apocalipsi; més concretament: alguns dels càstigs subsegüents a l’obertura del setè segell: incendis, terratrèmols, morts, etc.²³ També quan Hèrcules obre a cops de clava la muntanya de Calpe que lligava Europa i Àfrica, és ajudat per un “Geni agegantat” “de qui la grega lira, profana en lo santuari,/ ni, veu del cel, la Sibil·la de Delfos, ha parlat.”(IV, 63-64). Val a dir que aquest Geni, l’Exterminador, és gairebé com els àngels de l’Apocalipsi que anuncien la fi de Babilònia.

3) La presència d’una divinitat clarament cristiana que presideix el món mític de la “història antiga”: “l’Arquitecte diví” (IV, 21), el Criador (IV, 78), “l’Etern” (VIII, 30) o el “Senyor de les venjances” de la Invocació (I, 26). D’una manera semblant la presència dels dos àngels protectors, de l’Atlàntida i d’Espanya, que es donen el relleu al cant IX, 189-200. O, encara, l’associació entre Hespèria i l’Esperit Sant a causa de la seva ascensió al cel (X, 71-82).

4) L’Hort de les Hespèrides descrit com una mena de paradís terrenal en el cant II: els rossinyols, per exemple, són “lires de l’Edem”, paradís que reapareix al cant IX, com l’“Eliseu occidental” (IX, 201); o bé al cant X torna a ser l’hort renascut:

I prompte sa tanyada guarnia, amb grans boscúries,
verdós mantell a Espanya de tota flor brodat,
i amb sos aucells, murmuris, aflaires i cantúries,
renaix, sens les Hespèrides, llur hort malaguanyat.
(X, 43-46)

És aquest un dels motius més clars de connexió entre la història antiga, mítica, i el temps històric de Colom.

5) La incorporació d’una imatgeria fonamentada en la dada bíblica i que tendeix precisament a accentuar aquesta identificació entre pecat i cataclisme i l’enfonsament de l’Atlàntida. Per exemple, quan Hesperis abandona l’Atlàntida és comparada amb la muller de Lot abandonant Sodoma:

²³ Cf. VI, 217-296, en relació amb l’*Apocalipsi*, 8.

Al flamareig girada de sa Sodoma encesa,
de Lot sembla l'esposa, tornada bloc de sal;
desclou l'estàtua els llavis: – Ai!, llocs de ma infantesa,
no vos podré ja veure, ni als raigs d'eix trist fanal?
(VIII, 105-108)

O els Atlants engolits per les aigües són comparats als egipcis que travesaren el Mar Roig tot perseguint Moisès (IX, 5-15).

De fet, al llarg del poema es dibuixa una doble seqüència de nuclis significatius a l'entorn dels valors positius i negatius. I allò que possibilita l'establiment d'aquesta doble seqüència és la combinació de la mitologia pagana i la bíblica: els Atlants són el mal, els pecadors, i són identificats tothora amb éssers malèfics (un d'ells és comparat amb l'"àngel caigut" a III, 9); o bé, freqüentment, com hem vist, l'Atlàntida és Babel. Les Hespèrides són una mena de màrtirs innocents que viuen en un Hort que és identificable amb el paradís terrenal. El cataclisme és per moments l'enfonsament estricte de l'Atlàntida, però és també identificat amb el Diluvi o l'Apocalipsi. Hesperis, per fi, és identificada amb Eva, mare d'una nova raça d'homes, els espanyols (cant X). Hèrcules, el salvador enviat per Déu – un Déu ben cristià en missió redemptora – com un nou Adam o un Crist, ja que totes dues lectures són possibles) – per salvar el món de la nova rebel·lió de l'home contra Déu; semblant, d'altra banda, a la que provocà el primer diluvi bíblic, com ho explicita al cant IV, 129-168. Però, a més, a la "Conclusió", Eva és identificada amb Amèrica i Adam amb Colom:

Desperta, humanitat; mira ta Eva
que d'un tàlem de flors flairosa es lleva;
Adam dels continents; vés-la a abraçar!
(52-54)

Fins i tot la profecia que conté el cant IV, en boca de Jehovà, que dona sentit a la interrelació entre els dos temps:

I els 'vui malavinguts fragments en què es partesc,
units pels néts d'Hesperis, me tornaran a amar,
com un parell de braus que el bover desjunyesca
per, al ser vells, poder-los millor aparellar. –
(IV, 165-168)

Les fonts mitològiques inicials, doncs, són transformades amb una doble finalitat: apologètica i nacionalista – en un sentit espanyolista. En el Verdager de *L'Atlàntida* hi conviuen encara aquest dubte entre l'originalitat de base romàntica, la pruija de novetat, i l'adscripció a models formals i estètics perfectament reconeguts i fora de tota discussió, o la presentació d'un tema vindi-

catiu: l'explicació dels orígens nacionals i l'espectacle del cataclisme de la natura.

Es això darrer – la pruija de novetat, l'ímpetu romàntic allò que finalment domina en el poema i el que contribueix a donar-li aquest to tan característic. Tan “modern”. Perquè havien estat els intel·lectuals romàntics (Hegel i Richter entre d'altres) els primers a reivindicar l'èpica com a expressió del nacionalisme i com a forma de reflectir i interpretar el passat. I Verdaguer ha estat el primer escriptor català de sintonitzar mínimament amb el seu temps. Potser perquè, tal com havia dit Victor Hugo, ha començat a escriure un nou tipus d'èpica: *“de l'histoire écoutée aux portes de la légende”*.

JOAN RAMON RESINA

PENSAR DESDE LA FRONTERA:
EL IRÓNICO ESCEPTICISMO
DE XAVIER RUBERT DE VENTÓS

Liminalidad, hibridación, transculturación, frontera... son conceptos familiares a quienes han seguido de cerca los estudios sociales y, especialmente, los estudios culturales en las últimas décadas del siglo XX. Menos común ha sido reflexionar filosóficamente sobre la frontera, aunque aquí cabría precisar lo que tiene de fundacional la noción de límite y más específicamente la de horizonte. Sin entrar en ello, merece la pena considerar si el tratamiento concreto y deliberado de la frontera como espacio del pensamiento no se relaciona con el cambio de sensibilidad y de orientación gnoseológica conocido, durante el último cuarto del siglo XX, como condición postmoderna. Recordemos que en su seminal y definidor estudio, Jean-François Lyotard describía esta condición como el fin de los grandes relatos. Estos incluyen no sólo las viejas síntesis y sistematizaciones sino también los proyectos sociales y políticos de pretensión universal. Ambos coinciden en los procesos de legitimación que, en nombre del pueblo, destruyen las formas de conocimiento de los pueblos (30) e instrumentalizan la historia del "progreso" al asumir la "educación" del pueblo a través del Estado y en nombre de la nación (32). No es causal que la llegada de la condición postmoderna coincida en el tiempo con la descolonización de enormes territorios sometidos a la ideología de la modernidad. Ni es casual tampoco que coincida con el trazado de nuevas fronteras políticas y con una creciente sensibilidad hacia la diferencia y, por tanto, hacia los límites que condicionan la identidad. El "fin" de los grandes relatos da urgencia a un pensar más consciente de las circunstancias corporales de la razón filosófica y da cancha a una fenomenología donde lo que se suspende no es lo exterior a la conciencia sino las supuestas esencias que se descubren en ella. Es, por tanto, el momento de un pensamiento localizado, atento a la escena de su propio surgimiento y escéptico ante el canto de sirena de la universalidad de la razón colonial.

Pensar desde la frontera, desde la conciencia de la frontera, es en cierto sentido pensar desde una tierra de nadie epistemológica. El “fin” de los grandes relatos no supone, y mucho menos sanciona, el parroquialismo, pero sí promueve el pensar desde los márgenes y las zonas fronterizas, desde lugares, en suma, donde la experiencia no encaja con el discurso etnocéntrico de la universalidad y donde el desequilibrio entre la convención y la convicción hace que el escepticismo surja espontáneamente. Uno de estos lugares es Cataluña. Frente de contacto histórico entre culturas distintas y escenario de definiciones siempre renegociadas, Cataluña ha sido secularmente tierra de frontera y zona de paso, y por tanto de permanencia. Entiéndaseme. No afirmo que en Cataluña la filosofía medre más o mejor que en otras latitudes, a pesar de la alusión de Unamuno a una tierra de mercaderes y filósofos tan abstracta e impotente como la Grecia dominada por las armas y la legislación romanas (212). Sugiero, más bien, que a pesar de escasear el talante y quizás también el talento filosófico, hay en Cataluña una conciencia de la precariedad de los discursos culturales, una provisionalidad de las conclusiones que no acaban de cuajar en axiomas, una ironía que, como en Eugeni d’Ors, socava o bien sobrecarga, hasta deformarlas, las fórmulas aparentemente más dogmáticas. Una conciencia en la que a toda Teresa bien plantada le sale, eventualmente, su Lidia de Cadaqués.

Desde Eugeni d’Ors hasta Eugenio Trías, pasando por Crexells, por Ferrater Mora, e incluyendo filósofos más jóvenes, como Norbert Bilbeny y Angel Castiñeira, hay una conciencia del límite, una determinante intuición del otro o de lo otro y un desplazamiento de las certidumbres, aun allí donde, como en d’Ors, se insiste dogmáticamente en la continuidad (precisamente allí donde el periplo existencial es más abrupto y discontinuo). Pero es en Xavier Rurbert de Ventós donde se encuentra no sólo una intuición franca sino también un análisis explícito de este pensar lateral que no acaba nunca de instalarse en una convicción o en una tradición y que puede acercarse peligrosamente a cualquier metafísica sin detenerse en ella. Pensar de mariposa: ligero, frívolo, estetizante (“Catalanes, os pierde la estética”, decía Unamuno), pero también grácil, curioso, siempre en danza tras la última flor... o la última col.

No pretendo promocionar una marca catalana de pensamiento como quien promociona una marca de jabones. Todo lo más (y sin insistir en ello) aludir a una denominación de origen, que, como la de los vinos, compromete a poco. Algo así como un *bouquet* filosófico, que no se deja formular sino sólo sugerir, un tono que no viene dado tanto por las resonancias escolásticas (el ser, el sujeto, el logos) como por el diálogo con lo inmediato, un modo que evoca la experiencia concreta de la que surge la meditación abstracta, y una embocadura que insinúa el lugar de enunciación del discurso. Porque, del mismo modo que la dialéctica socrática presupone la democracia ateniense, o

que en la filosofía crítica de Kant late, según De Quincey, la visión crepuscular de la torre de Löbenicht, así también la marca catalana es condición objetiva del pensar de Rubert de Ventós. Así, hay un sentido legítimo, no chovinista, de la “localización” del pensamiento, en tanto modulado por una experiencia que se ofrece justamente en ésta y no en otra demarcación social o cultural.

Si hablo de marca catalana, trasunto metafórico más que histórico de la Marca Hispánica carolingia, es sólo en el sentido de zona de experiencia que avanza el propio Rubert. Con ello se quiere significar un deslinde precario en que lo único fijo es la falta de fijación: geográfica, demográfica, lingüística, y en fin, del propio sentido. En su prólogo a *De la modernidad*, nos dice que este libro está:

Escrito desde una *marca* donde todo pasa para acabar siempre precipitando un poco más allá: el saber algo más al norte y el poder un poco al sur; la belleza en las costas del este y la fe en las del oeste. Una marca, sin embargo, donde excepcionalmente esta marginalidad ha llegado a constituirse en una experiencia distintiva y a adquirir conciencia de sí misma. (288)

Se trata de describir el entorno desde la marginalidad, convertida en conciencia de la inescapable parcialidad y obligada particularidad de toda experiencia. Visto en la perspectiva de sus veintidós libros, el pensamiento de Rubert se ha ceñido siempre a este programa tan modesto como difícil que consiste en describir el entorno simbólico e ideológico desde la propia coyuntura. En rigor, no se puede pedir más. Entre todos sus libros, tres me parecen los lugares de inflexión de una narrativa sobre la toma de conciencia de la marginalidad del sujeto filosófico. En *De la modernidad* (1980) se define el marco semióticamente sobredeterminado de la experiencia contemporánea; en *El cortesano y su fantasma* (1991) se nos ofrece una versión moderna y a escala española del perenne fracaso del filósofo en su esperanza de influir sobre el político; finalmente, en *De la identidad a la independencia: la nueva transición* (1999) se modula en clave política lo que en el primero de estos textos era la “irritación” de una sensibilidad imperfectamente sintonizada con su entorno.

Hablaré sólo del primero y del último de estos libros, aunque conviene decir que el texto intermedio enlaza la experiencia del individuo anómico con la experiencia transubjetiva del individuo plural. Experiencia que no se proclama universal, pues Rubert rechaza el fundamento de la universalidad: la identidad clásica, que para él deviene móvil, alterable y plural. Se trata, por tanto, de concebir opciones políticas que permitan superar, o cuando menos relativizar el Estado moderno, causa principal del despilfarro de energía simbólica que Rubert observaba en *De la modernidad*. Al conferir presencia material a

los ideales (289), encarnándolos primeramente en el Estado, la modernidad ha realizado la filosofía de la historia de Hegel, pero convirtiéndola en pesadilla. Ahora la tarea del filósofo consiste en combatir ecológicamente tanta idealidad, en despejar el mundo del exceso de sentido, en disipar la idea.

Del primero al último de estos textos va, por tanto, lo que de la modernidad a la postmodernidad. En ellos transitamos desde la sensación de una razón sofocante a la comprensión de que el pensamiento se produce en multiplicidad de razones, hasta la evidencia de que pensar en la *polis* es desde luego hacer política. Pero vayamos paso a paso. Pensar desde un lugar de tránsito o desde una transición equivale a reconocer la inestabilidad del sentido. Desde el *peripatein* aristotélico, pasando por el *methodos* cartesiano y el filosofar alpino de Nietzsche, pensar siempre fue algo más que una metáfora del movimiento o una imagen retórica del discurrir. Es también componer la mente en función del propio y efectivo desplazamiento. Filosofamos porque nos movemos entre las cosas y porque éstas se mueven o se estancan en relación a nosotros. Movimiento y cambio son los estímulos fundacionales de la filosofía.

La modernidad, sin embargo, pone en cuestión la exterioridad de los desplazamientos. Mientras que la mayéutica socrática extraía siempre la verdad del otro, y el debate escolástico lo hacía del concurso o contienda con el otro, el sujeto moderno se descubre a sí mismo como origen y fin del conocimiento. En la cosa-en-sí kantiana la *res extensa* deviene *res exenta*: exenta de sentido, indiscernible, inaccesible, indescifrable. En cambio, la modernidad exacerbada que llamamos postmodernidad restituye la dialéctica, pero ahora entre sujetos descarnados. El filósofo ya no pasea con sus interlocutores ni discute con ellos en conviviales banquetes, sino que reflexiona ante una fantasmal concurrencia de signos. El mismo está en trance de convertirse en el espectro institucional del pensamiento, como es el caso del cortesano convertido en filósofo de puente aéreo. Pero sólo temporalmente. Eventualmente el cortesano se extingue y el filósofo abandona el papel de legislador. Es una vieja historia platónica.

De la modernidad empieza con el filósofo viajando en un avión de Eastern Airlines. Lejos de la cátedra y del estudio, animado por el ruido de los motores como Sócrates por el chirrido de las cigarras, Rubert siente la incitación a pensar. Fijémonos en las condiciones inmediatas de este pensamiento. Sujeto a su asiento por el cinturón de seguridad, el filósofo, sin moverse propiamente, se desplaza no obstante a gran velocidad. Estas condiciones son ya una metáfora del pensamiento, que compensa la relativa inmovilidad del cuerpo con la traslación vertiginosa en lo abstracto. Ahora bien, la metáfora es demasiado fácil y Rubert, de hecho, nos pone en guardia contra la docilidad analógica. No, el pensamiento no se inspira en metáforas convencionales sino en

experiencias reales. No procede de lo general a lo particular, de lo conocido a lo desconocido, sino a la inversa. Se esfuerza en dar forma a lo que elude a los códigos simbólicos. Rubert llama a este ejercicio “la neutralización de lo singular”.

Según esto, pensar sería una función analgésica destinada a eliminar la incomodidad que nos causa toda anomalía o diferencia abrupta. “Al teorizar, nuestra mente busca igualarse y equilibrarse plácidamente con el entorno de la misma manera que dos superficies de distinta temperatura puestas en contacto tienden a un estado neutro, a una temperatura media donde las fuerzas que se movían en ambas direcciones han dejado de operar” (22). Ojo, pues, con la teoría, o más exactamente, con la actitud epistemológica que consiste en asimilar la experiencia incongrua a un sentido ya conocido y clasificado. Este “principio de entropía o consistencia teórica” puede operar de dos maneras distintas: idealizando y universalizando la experiencia particular, o bien siguiendo el camino opuesto y mostrando el carácter contingente de lo que aparece como universal. En la práctica, afirma Rubert, la reflexión filosófica posthegeliana ha combinado ambas estrategias, que en realidad despliegan una misma intención: “homologar y homogeneizar en lo posible lo sensible y lo inteligible para alcanzar, más allá de su ‘dualismo aparente’, un ‘monismo real’ donde todas las contradicciones quedan disueltas y resueltas” (23).

En el no-lugar por excelencia que es la cabina de un avión comercial, el filósofo participa de un banquete estandarizado. Pero al llegar el momento de las libaciones, no encuentra la crema de leche en la bandeja del desayuno. Mira una y otra vez los sobres y recipientes sin ver el rótulo “crema” o “leche” en ninguno de ellos. Finalmente le pregunta a la azafata, quien, sorprendida y despectiva, le indica un pequeño recipiente de plástico en cuya tapa se lee “For your coffee” (para su café). “Se trataba”, dice Rubert, “de uno de estos mensajes, cada vez más numerosos, que nos cuesta al principio descifrar... porque son demasiado fáciles: porque no hay que ir a ellos sino que son ellos los que vienen a nosotros. El rótulo no indica *qué* hay en el bote sino *para qué* es; no describe el objeto sino que anticipa – y prescribe – mi uso del mismo. Las indicaciones del entorno ya no se dirigen entonces a nuestra *comprensión* sino a nuestra *reacción*; no se organizan en torno de nuestra *posición* sino de nuestra *intención*” (14).

Freud, durante su visita a los Estados Unidos, ya había advertido la preponderancia de los mensajes verbales sobre los simbólicos, achacándola a la superior alfabetización de este país. Pero la aparente ventaja que aporta a los norteamericanos el universal reconocimiento del código lingüístico natural se transforma en dificultad para el europeo que concibe el código, todos los códigos, desde su experiencia de la arbitrariedad del signo lingüístico. Esta experiencia es mucho más viva para el habitante de un continente en el cual ca-

si cualquier cambio de aeropuerto comporta la desnaturalización de los signos verbales. Nuestro viajero no se habría desorientado ante un rótulo semióticamente consciente, como por ejemplo: *Ceci n'est pas de la crème du lait*. Pero hete aquí que en lugar de esa alusión a la artificialidad del vínculo entre el objeto y su designación, la compañía aérea le ofrece una propuesta de uso. El pragmatismo de la Eastern es coherente. ¿Para qué debatir si lo que ofrece es crema o mejunje de laboratorio? Lo decisivo es la subordinación del objeto a la actividad del pasajero, la adecuación del producto al acto de tomar café. Y viceversa, no es menos decisiva la subordinación del pasajero al orden de los objetos y la codificación de su conducta en una gramática del viaje aéreo que sólo un bárbaro, un afásico cultural, dejará de comprender y acatar. De ahí la sorpresa y el mal disimulado desprecio de la azafata ante el pertinaz nominalismo del viajero.

En este mundo metamoderno, en que todo está pensado, definido y homogeneizado, y en que a la facilidad de desplazamiento se añaden facilidades de comprensión, cristaliza la utopía de que se ocupaba Rubert en un texto anterior, *Utopías de la sensualidad y métodos del sentido*. Allí advertía que “Utopía y Metodología se amalgaman en esta imagen de un mundo en el que en lugar de productos acabados que no podemos sino asimilar intelectualmente o consumir físicamente [...] se nos ofrecieran instrumentos y métodos con los que ver o trabajar, jugar o juzgar por nosotros mismos” (18). Sólo que, al realizarse, la utopía deviene distopía, y la voluntad de poner los nuevos instrumentos tecnológicos al servicio del individuo acaba sustituyendo los productos por las intenciones, la crema de leche por el “for your coffee”. Como en *El hotel eléctrico* de Segundo de Chomón, en la utopía teconológica un acto cualquiera, tomar café por ejemplo, se resuelve en unas operaciones estandarizadas que no sólo anticipan el deseo del cliente sino que imponen automáticamente su satisfacción.

En *Utopías de la sensualidad* Rubert ya había definido la tarea del filósofo contemporáneo: “La semiología como ortopedia de la comunicación,” decía entonces, “he aquí una perspectiva por explorar” (*Utopías* 146). En aquel mismo libro veía la vida moderna transformada por la tecnología “en un macabro baile de signos sin objeto, de signos haciendo cosas, de signos-muleta en lugar de estímulos...” (146). Ante tamaña promiscuidad de los signos y obsenidad de las intenciones, Rubert confiesa un pudor semántico, una preferencia por lo reticente, por lo que se entiende sin decirse, se conoce sin exhibirse, se supone sin formularse. Y ello por respeto a las cosas y a fin de preservar un nivel de la realidad que, como las raíces de una planta, no puede sacarse a la luz sin marchitarlo. Para él el pensamiento está fuera del alcance de las formulaciones, al otro lado de la frontera del lenguaje y su sentido. “Algu-

nas veces, sin embargo, no encuentro el sentido de lo que he sentido – y es entonces cuando pienso” (*De la modernidad* 21).

Para Rubert el pensamiento se mueve en dirección opuesta al esquema clásico, según el cual el conocimiento avanza por asimilación de lo incomprendido a unidades previamente conocidas. Según él, pensar es partir de la experiencia inexplicada, extendiéndola en círculos concéntricos a otras experiencias semejantes y ganando terreno al mundo esquematizado. “La impresión que no consigo evacuar con una explicación se constituye entonces en un punto de referencia de todo lo que en adelante voy viendo o leyendo” (21). Pensar, pues, es paradójicamente no entender. Como el grano de arena en el sensible tejido de la ostra, la irritación que produce en Rubert lo incomprendido segrega actividad epistémica. La mente procede entonces por acumulación de experiencias análogas, hasta que se forma o redondea el sentido general que neutraliza la experiencia originaria y permite asumirla conceptualmente.

La fricción del yo con el sentido se constituye en punto de partida para la teorización de una actitud epistémica distinta de las que estaban en boga en los años setenta. La teoría crítica de la escuela de Frankfurt analizaba la producción semiótica como una forma de dominación de tendencias totalitarias. En cambio, la arqueología foucaultiana historiaba la producción de discursos, adentrándose en las instituciones que los legitiman y potencian. Pero ninguna de estas corrientes críticas, afirma Rubert, se centra en la experiencia subjetiva, único punto de partida objetivo que él reconoce al análisis social (31). ¿Significa esto recaer en una ontología ingenua? De ningún modo. Lejos de proponer un acceso precrítico a la cosa-en-sí, Rubert postula una fenomenología de las formas sociales, consciente de que la realidad no se da directamente sino a través de un universo simbólico en el cual convergen las estructuras sociales y las psíquicas. La experiencia subjetiva, entonces, no es tanto la verdad del sujeto cuanto un dato de su coyuntura, un síntoma de su condición social.

Esta intuición, que le enfrenta tanto al subjetivismo individualista como al racionalismo ilustrado más esquemático, estaba planteada ya en *Ética sin atributos*, libro anterior en que Rubert llevaba al terreno de la conducta lo que *De la modernidad* plantea epistemológicamente.

Mi experiencia personal no es la de un crecimiento liberador, sino las de un desarrollo personal cada vez más concéntrico y cerrado: las de un proceso de trivialización y recurrencia. Frente a ese empobrecimiento personal, el «carácter» de mi familia o mi país, (del que me siento «lugar», «producto», «encuentro» – encuentro de genes, encuentro de hechos) se me aparece a menudo como mi lugar de apertura. (*Ética* 106)

Entre la trivialización del yo racional y la tribalización en el clan, la nación o la constitución, Rubert elige la apertura a lo social desde el yo concreto. El yo, pues, como frontera o lugar de encuentro de cosas y acontecimientos que lo sobrepasan: una genealogía, una memoria, una historia, también un azar con unas posibilidades y unos inconvenientes, y, por supuesto, una condición moral con un saldo distinto según tiempo y lugar.

El método adecuado a esta vinculación del sujeto con las estructuras simbólicas que lo envuelven es la descripción precisa de la experiencia, una suerte de *epoché* de la sensibilidad, consistente en dejar entre paréntesis las excrecencias hermenéuticas que cada experiencia trae adheridas. Nada tan difícil ni tan incómodo como este escueto atenerse a la experiencia. La mayoría de la gente, dice Rubert, evita los riesgos de la reducción del sentido y “prefiere el más confortable camino de la teoría” (*De la modernidad* 36). También podría haber dicho “el más trillado”. Porque, efectivamente, la teoría predispone al consenso, pero ¡qué difícil es consensuar lo concretamente vivido!

Rubert es consciente del peligro de caer en el solipsismo o en el relativismo que amenazan a quien pone la experiencia personal en el centro de su reflexión. A esta constatación responde él que la experiencia de la que habla no tiene profundidad ni intimidad (nada que psicoanalizar, por tanto) sino superficialidad. Se produce en las capas más externas del sujeto, justamente aquéllas en que éste limita con el medio social. Y ni siquiera se detiene en ellas, sino que transita por ellas como por una marca o tierra de paso. “Lo que aquí se defiende,” dice Rubert, “no es sino un enfoque que *afectivamente* sobrepase lo individual, es decir, que *pase por* él sin *quedarse en* él; que aproveche su experiencia sin hacer de ella una sustancia” (41).

¿Qué puede decirse de este volver al sujeto sin recaer en la ontología? Por lo pronto, puede decirse que renuncia al absolutismo epistémico en que reposaba la verdad filosófica desde Platón hasta Husserl. Rubert está convencido “de que no hay más absoluto desde el que hablar que el propio lugar y la propia piel” (43). Nótese que, aunque habla del propio lugar como de un absoluto, evita darle consistencia ontológica. El absoluto mencionado no es tal. Porque el lugar propio es contingente y el sujeto de la propia piel ni es dueño de una razón universal ni se opone a una res extensa, sino que es co-extenso con el lugar desde el que habla. Entendida, pues, como órgano de la experiencia, la piel es también frontera, pero frontera porosa, lugar de intercambio y ósmosis entre el sujeto y su entorno.

Pensar, para Rubert, “consiste entonces en hacerse un buen vehículo de la propia posición: dejarla responder a su medio y saberla interpretar. No se trata de reivindicar un punto de vista privilegiado – un alma, un método o una clase constituidos en Yo, Metodología o Clase universales – sino de traducir fielmente todo lo que pasa, todo lo que se ve y se siente en el lugar que es-

tamos – o mejor, en el lugar que somos” (43-44). Invirtiendo la lección de la caverna platónica, conocer es, desde esta perspectiva, permanecer en y describir fielmente las sombras, puesto que sombras son – y no verdades eternas – los hitos simbólicos del sujeto moderno.

Según esto, el lugar del sujeto no es ni la conciencia racional de Descartes ni el subconsciente freudiano. Hablar de lugar propio es, de hecho, excesivo, porque lo propio del sujeto es moverse en ese no-lugar que es la frontera entre ambos espacios psíquicos. Este sujeto de Rubert es una membrana entre el inconsciente, que se expresa en metáforas y desplazamientos metonímicos, y un entorno social también retórico y vertido en los signos. “Vivo así”, dice, “asediado por retóricas, cruzado de discursos, configurado por estructuras que en mí precipitan y se ajustan” (53). El entorno ya dispone de canales de expresión, que nos ahorran esfuerzo exegético, lo mismo que el interruptor de la luz nos ahorra producir *ad hoc* los valores lumínicos correspondientes al prendido de la bombilla. Pero además de satisfacer nuestra necesidad de sentido, la modernidad nos ofrece toda una gama de productos retóricos: uno puede ponerse cualquier teoría *prêt-à-porter* e ir, alternativamente, de foucaultiano, lacaniano, derridiano, postcolonialista, subalternista, teórico del trauma, de la homosexualidad, de la cultura, o de todo eso a la vez. Disponemos también de un inconsciente perfectamente explorado por la publicidad, que ya ha sondeado las profundidades de donde emanan nuestros deseos... y nuestras compras.

Sólo existe un lugar o, hablando con propiedad, un no-lugar al margen de estos mundos complementarios. “Este lugar es el *yo*: capaz tanto de reflejar una coyuntura y desajuste específico de estas estructuras, como de adquirir una conciencia extática o estética de las mismas” (54). El *yo* capaz de conocer resulta ser no sólo un *yo* reflectante, sino además y sobre todo un *yo* trastornante, el cual, como un catalizador, provoca una reacción entre dos elementos distintos. “Es sólo con la experiencia de un desarraigo o un desajuste”, dice Rubert, “[...] que emerge esta peculiar conciencia de la realidad” (54). Un desajuste provocado por un desplazamiento en el espacio – como el del viajero de Eastern – o por un extático desplazarse entre códigos que lleva a este *yo* a padecer y por tanto a reconocer la coacción de los signos.

“Las cosas sólo nos aparecen como tales cuando se nos resisten, cuando no «casan» con nuestros conceptos o no «ceden» a nuestra acción [...] Y es entonces, también, cuando, como por un efecto de *feed-back*, nos descubrimos a nosotros mismos: al reconocer nuestra figura sobre un fondo que nos rebasa, al recorrer nuestro perímetro y explorar nuestras fronteras, al «medir» nuestras fuerzas con el entorno” (*De la modernidad* 173). Si para Hegel el pensamiento es una combinación de conocimiento y voluntad subjetivos que sólo puede desear el objeto universal, esto es, la razón absoluta (51), para Ru-

bert el pensamiento es justamente el fracaso de esta volición. Pensar es descubrir que no cuaja la unión postulada por Hegel entre el objeto absoluto del conocimiento y el lado subjetivo del conocer. El sujeto topa constantemente con los límites de los códigos aprendidos al chocar con otros códigos. “Pero basta”, dice Rubert, “salirse de la propia área geográfica sin «guías» culturales para comprobar que no es que fuera haya otras cosas, sino que allí las cosas son otras” (263). Basta también con pensar desde un área geográfica de débil significación, desde un área limítrofe con sistemas altamente codificados, para percatarse de que ni es uno el sentido ni el sujeto es la conciencia creciente de una voluntad universal.

Ciertamente, el sujeto está unido a su cultura objetiva. El entramado de convenciones que cristalizan en instituciones tiene como contrapartida un yo instalado cómodamente en los productos de su acción. En este arrellanarse en las fórmulas y objetos sociales ve Rubert la actitud ideológica. Ideológico, para él, no es la ocultación de las relaciones sociales primarias tras una fachada superestructural, ni tampoco su disolución en una falsa conciencia, sino tener por naturales las convenciones que constituyen la propia coyuntura. Ideológico es, pues, tener por racional, por moral y acorde con el sentido de la historia, la configuración en que se han formado nuestros reflejos sociales y políticos.

Aunque surgida de una crítica semiológica, tal comprensión del entorno simbólico anunciaba una concepción política. De ahí que el yo filosófico se volviera intervencionista, y que su praxis tomara carácter formal. Las aventuras y desengaños del filósofo-diputado son el tema de *El cortesano y su fantasma*, adaptación filosófica postmoderna del género picaresco con trasfondo de Villa y Corte. Así como del inconsciente plasmado en la bandeja del desayuno de la Eastern surgía la impresión de un entorno ultrainterpretado, así también del choque de la conciencia con el entramado político surge ahora la evidencia de un sistema simbólico que no registra la voluntad general sino que más bien la prescribe. La democracia, en cuanto decantación histórica del ejercicio del poder, aporta no ya los medios formales para la búsqueda equitativa de la felicidad sino los contenidos mismos que deben hacernos felices, no las condiciones objetivas para la actividad eudemónica de los ciudadanos sino las condiciones subjetivas que les hacen cifrar su felicidad en los fines del Estado: proyectos sugestivos de vida en común, credos constitucionales, rituales mnemónicos, y una inflación del ego colectivo mediante una transferencia libidinal a escala espectacular, visible, por ejemplo, en la aflicción maniaco-depresiva que acompaña a las competiciones deportivas internacionales.

Tras su paso por la política profesional, Rubert traslada su crítica de la modernidad al ídolo posthegeliano, el Estado. En *De la identidad a la independencia* se enfrenta a la supuesta unidad trascendental de religión, arte, histo-

ria, ética y pensamiento en lo que él llama el “parque estatal” de instituciones. Lo verdaderamente significativo de este parque no es lo que en él haya de incorporación consciente de los grandes relatos ideales, sino lo que tiene de inconsciente, de espontáneo y sustitutorio de nuestras tendencias primarias y por tanto necesarias. Pero Rubert no postula, como Jameson, un inconsciente político en el sentido de un deseo reprimido de acción colectiva. Por el contrario, la política es para él una ilusión sin futuro, o si lo prefieren, el futuro de una ilusión, en una sociedad profundamente secularizada. En la reedición (ampliada) de *Ética sin atributos* observa: “La política ha sido la religión del siglo XX, qué duda cabe; y la democracia está en camino de convertirse en su superstición” (196). Rubert no condena de la democracia el “impulso ético e incluso religioso de sus orígenes” (196) sino el nuevo ídolo que refuerza la sumisión de lo vital y lo real al Estado. Condena, pues, la conversión del impulso ético en un sistema simbólico cerrado y esclerotizado. Porque si algo tiene de inconsciente el parque estatal, no es la dimensión política sino su acomodación a nuestros actos reflejos. De ese modo su acción se vuelve invisible, “porque constituye el horizonte de nuestra conciencia posible, el propio esquema o marco desde el que miramos y juzgamos” (*De la identidad* 69-70). Es inútil denunciar esta condición si se ignora la dimensión proyectiva del mito. “[S]on nuestros *propios* defectos, sólo que hechos a un tiempo inconscientes y objetivos, subliminales y públicos, tácitos y automáticos” (71) los que configuran ese parque estatal en el que nos movemos y somos.

¿Cuál sería, entonces, el gesto político correspondiente a la actitud epistémica avanzada en *De la modernidad*? Por lo pronto, conceptualizar la propia situación en una frontera, marca o lugar de paso entre mi subjetividad consciente y el inconsciente que objetivo y que adoro, temo, o desprecio en una forma o estructura estantía. Como el yo, el Estado tiene su contorno y su dintorno. Unas fronteras que “fueron trazadas con sangre fresca que el tiempo ha ido coagulando: una historia poco apta para menores” (133). Fronteras sobre las que apenas se permite pensar y menos aún discutir so pena de que, al removerlas, vuelva a fluir la sangre, como en ciertas reliquias de la otra historia sagrada de Occidente. Pero además de su perímetro externo o contorno, nos dice Rubert, “los Estados tienen un núcleo interno o *dintorno*” (134). Y este dintorno a menudo resulta también inundado y coagulado con la sangre de las arterias del Estado. Con excesiva frecuencia, nos recuerda Rubert, el Estado moderno ha sido el verdugo de los pueblos aborígenes o autóctonos que se encontraban en su seno. ¿Cómo, pues, pensar desde la frontera, si no es, precisamente, des-identificándola y convirtiéndola en marca transitiva y no en *buffer-zone*? Conviertiendo las delimitaciones, tanto exteriores como interiores, en suturas entre las formas representativas tradicionales y el marco legislativo de turno, sea estatal o supraestatal. Ahora bien, esto, que en apariencia es tan

sencillo y razonable, resulta muy difícil de llevar a la práctica. Reflexionando sobre la visión de Cataluña desde el Estado, Rubert apunta a una percepción reductiva que resta realidad o sustancialidad a un país que no dispone de soberanía. “Y éste es el primer obstáculo: *conseguir el pleno reconocimiento* (aunque sea [sólo] cultural) *por parte de una gente para la cual sólo lo oficial es real*” (84) (énfasis en el original). Este pleno reconocimiento no supone necesariamente una nueva estatalidad o soberanía en el sentido pleno, cuando menos en las actuales circunstancias (80). Pero sí supone aplicar al Estado la política desidentificadora que el liberalismo promueve exclusivamente hacia las nacionalidades que Rubert llama países políticamente pobres (PPP). Estos son países sin protección ni representación internacional y a merced del talante de las mayorías, absolutas o relativas, que tienen la sartén estatal por el mango.

En este contexto, pensar en y desde la frontera se hace cada vez más urgente. Así como la tardomodernidad impone el sentido en una profusión de signos y discursos prefabricados, en lo político “la insensibilidad respecto de los límites internos y externos es lo que puede transformar cualquier forma de expansión en una maligna metástasis estatal” (132). Pensar desde la sensibilidad de los límites y no desde su metástasis fundamenta la experiencia de un yo-guión, que no es ni el yo-trasunto-de-la-tradición, ni el yo cósmico del romanticismo, ni el yo privativo del liberalismo, ni tampoco el yo teledirigido de la supermodernidad. Un yo que es apertura y que pierde lastre identitario para ganar, paradójicamente, en especificidad y en concreción. Un yo que no es un proyecto y menos aún un destino. Y que apenas es una perspectiva: un puro espacio de tránsito con la suficiente viscosidad para atrapar y retener la experiencia vital, como el ámbar al insecto.

Obras citadas

- Hegel, G.W.F. *Lectures on the Philosophy of History*. Trad. J. Sibree. Londres: George Bell and Sons, 1878.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- Quincey, Thomas De “The Last Days of Immanuel Kant.” *Works*. Vol. 3. Edinburgh: Adam and Charles Black, 1862: 99-166.
- Rubert de Ventós, Xavier. *El ciudadano y su fantasma*. Trad. Mercè Rius. Barcelona: Destino, 1991.
- . *De la identidad a la independencia: La nueva transición*. Trad. Francesc Roca. Barcelona: Anagrama, 1999.
- . *De la modernidad*. Barcelona: Península, 1980.

- . *Ética sin atributos*. 2a. ed. Barcelona: Anagrama, 1995.
- . *Utopías de la sensualidad y métodos del sentido*. Barcelona: Anagrama, 1973.
- Unamuno, Miguel de. "Contra el «seny» de la Bien Plantada." *La Filosofía del Hombre que Trabaja y que Juega*. Antología Filosófica de Eugenio d'Ors por R. Rucabado y J. Farran. Barcelona: Antonio López, s.a.: 206-213.

NOTE

CLARA CAMPLANI

DAL LEVANTE AL PONENTE: VIAGGI ED ESPLORAZIONI

Il volume *Descubrir el Levante por el Poniente. I viaggi e le esplorazioni attraverso le collezioni della Biblioteca Universitaria di Cagliari* (a cura di Luciano Gallinari, Cagliari, Istituto sui Rapporti Italo-Iberici, 2002, pp. 134) rappresenta il coronamento del Convegno organizzato dall'Istituto sui Rapporti Italo-Iberici del Consiglio Nazionale delle Ricerche, nella persona di Luciano Gallinari, svoltosi a Villanovaforru il 1 dicembre 2001, con l'intento di presentare alcuni dei numerosi testi, di grande interesse, conservati nella Biblioteca Universitaria di Cagliari sui viaggi e le esplorazioni effettuate dagli Europei nell'intervallo di tempo tra la fine del Quattrocento e la fine del Settecento. Parallelamente alla esposizione dei testi venivano presentati i contributi di studiosi invitati da diversi paesi, esperti in discipline differenti, in modo da offrire una visione d'insieme a partire da varie angolature, contributi che il volume ora raccoglie. Così Luís Adão da Fonseca, dell'Università di Porto, in Portogallo, tratta del ruolo delle isole nelle prime esplorazioni, soprattutto portoghesi. Lo studioso abbraccia il tema ampliandolo al concetto di insularità nel mondo antico, per il quale anche i continenti avevano una valenza insulare, dimensione passata poi al mondo medievale, che fornisce il substrato scientifico, ma anche dell'immaginario, alla base delle prime espansioni verso l'Oceano. Contrapponendosi al Mediterraneo, spazio del conosciuto e del mare chiuso, il pensiero oceanico si definisce nel Medioevo come spazio dell'ignoto e del mare aperto. Perché la mente possa concepirlo come navigabile, intervengono le isole, vere o mitiche, a costituire una sorta di orizzonte che delimiti lo spazio infinito ed esorcizzi il timore del non ritorno. Di qui la funzione di riferimento insulare nelle rotte marittime dell'Atlantico centrale e meridionale, considerato elemento intellettuale di passaggio dai tempi medievali all'epoca moderna, segnati dal dibattito tra due modi di navigare, cui sottendono due posizioni politiche: quello che valorizza i luoghi, e quindi la scoperta e l'esplorazione della costa, e quello che privilegia la posizione, la latitudine, quindi la navigazione d'alto mare.

Appare chiaro come il ruolo delle isole diventi allora un riferimento culturale prima ancora che pratico. L'autore passa quindi a mettere in rilievo un'altra visione, diversa da quella degli uomini di mare: quella dei politici e dei diplomatici, cui compete prendere decisioni riguardanti l'Oceano e la sua navigazione, pur senza averne mai vissuto direttamente l'esperienza. Per meglio illustrare il ruolo dei centri di potere nel costruire la loro particolare lettura di ciò che rappresentavano le isole dell'Atlantico, l'autore compie una digressione sulle concezioni relative alle isole nel XIV e XV secolo. Lo schema mentale attraverso il quale erano percepite era quello dell'elemento definente

una rotta di navigazione: una interpretazione di probabile eredità italiana. Un'interessante osservazione sulla mentalità del tempo e sul cambiamento di tale mentalità nel periodo considerato chiude quindi il saggio: non esistendo ancora una realtà americana, non era neppure possibile concepire l'oceano come spazio marittimo, delimitato dai continenti. Saranno le isole, prima quelle immaginarie, poi quelle reali, ad assolvere la funzione di creare un confine e quindi uno spazio che potesse essere rivendicato in termini di diplomazia internazionale. Il trattato di Tordesillas è emblematico del passaggio alla nuova concezione che ha elaborato il concetto di spazio marittimo, abbandonando quello di rotte di navigazione. In effetti il trattato del 1494 traccia una frontiera oceanica, non una frontiera che attraversi dei "luoghi", ed è reso possibile dal lungo processo di gestazione che condusse alla costruzione dell'entità astratta di Oceano Atlantico. Le isole divengono dunque scalo in direzione dell'Atlantico meridionale, ma anche simbolo nella costruzione di schemi mentali. "Senza il riferimento insulare – conclude Adão da Fonseca – probabilmente il concetto moderno di Atlantico avrebbe contorni differenti."

Delle relazioni tra mondo iberico e Italia trattano i saggi di Consuelo Varela, della *Escuela de Estudio Hispano-Americanos* di Siviglia, che verte sulla presenza della figura di Cristoforo Colombo nella poesia italiana del XVI secolo, di Anna Maria Oliva e Olivetta Schena, rispettivamente del CNR e dell'Università di Cagliari, che si centra su *Il regno di Sardegna tra Spagna e Italia nel Quattrocento. Cultura e società: alcune riflessioni*, di Luisa Faldini, dell'Università di Genova, che prende in considerazione l'Atlante di Geografia Storica Universale di Francesco Costantino Marmocchi del 1845 per presentarci la sua versione dell'America e degli Amerindi.

La Consuelo Varela passa in rassegna le non molte occasioni in cui il personaggio di Cristoforo Colombo è stato accolto in componimenti poetici italiani del XVI secolo: così ricorda la composizione del Dati del 1493, la citazione di Benedetto Giovio, richiama il poema latino *Syphylis sive morbi Gallici libri tres* di Girolamo Fracastoro, del 1530, nonché la menzione operata da Giovanni Maria Cattaneo nel suo poema latino *Genua*; e prosegue ricordando l'enigmatico riferimento a Colombo di Ariosto, il più esplicito del Tasso, arrivando a citare autori anche molto poco conosciuti, quali Ippolito Capilupi, Lodovico Beccatelli, Agostino Giustiniani e Lucio Marineo Siculo. Indica i poemi di Giovanni Battista Strozzi, pubblicato incompleto nel 1580 e Bernardino Baldi di Urbino autore di *La Nautica*, dello stesso anno, mentre dell'anno successivo è il poema di Curzio Gonzaga *Il fidamonte. Poema eroico* e del 1591 *La Siriade* di Pietro Angelico Bargeo; passa poi a considerare l'opera di Gabriello Chiabrera *Per Christoforo Colombo*, il poema di Giovanni Giorgini *Il Mondo Nuovo*. Particolare attenzione dedica all'opera di Lorenzo Gambara e di Giulio Cesare Stella, inquadrandole nel particolare loro contesto storico, mettendone in luce i committenti, le fonti e i modelli. In particolare la studiosa sottolinea come, pur essendo disponibili in Italia anche fonti quali quelle di Oviedo o di Gómara, la poesia italiana si sia servita esclusivamente delle *Cartas* di Colombo, delle *Decades* di Pietro Martire d'Anghiera e delle *Historie* di Ferdinando Colombo, interessata soprattutto a celebrare l'inaudita eccezionalità dell'impresa, effettuata da un ligure entrato a far parte della storia universale.

Anna Maria Oliva e Olivetta Schena ricostruiscono alcuni aspetti della cultura e della società sarda del Quattrocento, mettendo in luce la definizione di un'area mediterranea che la storiografia non ha finora sufficientemente studiato e contribuendo nel contempo ad approfondire la conoscenza delle profonde relazioni tra mondo italico e mondo iberico nel periodo considerato. Il quadro storico tracciato da Anna Maria Oliva aiuta a conferire un fondamento scientifico alla realtà, culturale prima che economica, di un'Europa mediterranea caratterizzata da un interesse comune globale. Par-

tendo da un'analisi dell'articolazione strutturale e sociologica della realtà dell'isola, la studiosa si concentra sulla disamina di ogni singola componente della società, a partire dal clero, che tratta a fondo, attingendo direttamente alle fonti e confermando quanto fossero intensi e usuali i rapporti che univano la Spagna, la Sardegna e l'Italia nel Quattrocento, passa quindi in rassegna il ceto nobiliare, esaminando i lavori parlamentari delle Assemblee riunitesi nel XV secolo e mettendo in rilievo il forte intreccio familiare tra la nobiltà sarda e quella aragonese, che garantivano continui apporti culturali all'isola. Di particolare interesse le considerazioni riguardanti le nobildonne sarde, spesso colte e amministratrici di notevoli patrimoni familiari. Dall'esame degli atti notarili relativi alle successioni in famiglie nobili si evince che nell'isola esisteva un ambiente culturale vivace, sensibile alla lettura, alla caccia, alla musica e all'oreficeria. Anche relativamente alla categoria dei funzionari dell'amministrazione regia la Oliva centra la propria ricerca sulla formazione culturale e professionale. Durante tutto il Quattrocento gli alti funzionari della amministrazione regia provenivano dalla nobiltà catalano-aragonese, testimoniando il fatto che, durante il regno dei re Cattolici, il regno di Sardegna non era né marginale, né periferico. Gli stessi viceré provenivano dall'alta nobiltà che circondava Isabella e Ferdinando e, con la propria corte, dovettero mantenere vivo il legame delle *élites* locali con le grandi direttrici politiche e culturali che si incrociavano nel Mediterraneo tra Napoli, Barcellona, Valenza, Maiorca e Cagliari.

Chiude lo studio la trattazione compiuta da Olivella Schena sulla borghesia sarda, che dimostra come anche questo ceto fosse in piena espansione nel XV secolo, approfittando del lungo periodo di pace seguito alla cacciata dell'ultimo dei Doria. Cagliari, in particolare, si trovava al centro di una fitta rete di scambi che toccava i vertici massimi a Barcellona, Palermo e Napoli. Gli atti notarili, in assenza di altre fonti, testimoniano la vivacità della comunità mercantile nella Cagliari del Quattrocento. Una curiosità che riveste interesse soprattutto per gli studiosi di cose ispanoamericane è la presenza, tra i libri appartenenti al mercante Antonio Corona, operante a Cagliari alla fine del Cinquecento, di un'edizione sulla vita del missionario domenicano Ludovico Beltrán, distintosi nella conversione *degli indios* nella Nuova Granada. Il saggio fornisce non solo copiose notizie a sostegno della tesi circa la ricchezza della vita sociale e culturale presente in Sardegna nel XV secolo, ma offre anche preziose tracce e indicazioni su possibili sviluppi di ricerca storico-sociologico-letteraria.

Il terzo saggio vertente sui rapporti tra mondo iberico e mondo italiano, di Luisa Faldini, mette l'accento sull'attenzione concessa all'America precolombiana da parte della società colta italiana della metà del sec. XIX, analizzando minutamente un'edizione, appartenente alla propria collezione privata, dell'Atlante di Francesco Costantino Marmocchi, edito a Firenze nel 1845. La studiosa sottolinea l'incongruenza di trovare citati nella prima sezione, o *Cronologia*, per ben due volte gli africani nelle Antille (1791, ribellione dei negri guidati da Toussain(t)-Louverture e 1801 incoronazione di Dessaline(s) imperatore d'Haiti con il nome di Giacomo I), mentre per i riferimenti agli indigeni l'Atlante si limita ad indicare la morte di Tupac-Amaro II, sconfitto e giustiziato dagli spagnoli per aver guidato una violenta ribellione contro il governo peninsulare; la Faldini segnala inoltre come non si trovino riferimenti a Cortés, al contrario di Pizarro, segnalato alla data 1541. Riferisce altresì la curiosità del fatto che, nelle carte geografiche costituenti la seconda sezione, l'autore denominò con l'appellativo di "America", l'America meridionale e "Colombia" l'America Settentrionale, quasi a risarcire Cristoforo Colombo di una paternità di scoperta non doverosamente riconosciuta. Nella terza sezione dell'Atlante, la più interessante, che, sotto il titolo *Etnografia* illustra caratteristiche e usanze delle varie popolazioni del mondo, ritorna l'accezione "colombiani" per indicare gli indigeni del Nordamerica, nella parte introdotta dalla dicitura *Razza rossa. Caratte-*

ri fisionomici dei Colombiani (America Settentrionale), mentre, curiosamente, manca analogo riferimento agli amerindi del sud. Le immagini e le relative didascalie confermano l'impressione di scarsa verosimiglianza e di ricorso piuttosto a caratteristiche che richiamino l'elemento esotico, come l'abbigliamento turco e i baffi attribuiti ad un indigeno del nordamerica, piuttosto che di attenzione alla realtà descritta, dando conto di quanto l'argomento riguardante l'America precolombiana fosse poco conosciuto e comunque inquadrato in un filone romantico, frutto di una libera rielaborazione di immagini esistenti e di integrazione con elementi di pura fantasia.

Allo stesso periodo storico dell'opera del Marmocchi fa riferimento il saggio di Antonella Emina, Prima Ricercatrice del CNR a Torino, che tratta del viaggio giovanile di Baudelaire nei mari del Sud, mettendo in luce le corrispondenze e l'eco di tale esperienza nell'opera più matura del poeta, fonti di quell'esotismo poetico che diverrà un cardine dell'ispirazione baudeleriana e che avrà grande parte nel modellare l'immaginario europeo relativamente a tutto ciò che fosse percepito come "altro", rispetto alla cultura fondata sulla tradizione greco-latina avente la sua culla nel Mediterraneo.

Il contributo di Carmen M. Radulet, dell'Università della Tuscia, verte invece sulla circolazione dei libri dedicati ai viaggi nei circuiti letterari del tempo, sottolineando la diversità di sfumature che assume sul territorio italiano l'interesse per il libro, dovuto alla frammentazione politica e amministrativa del territorio. Relativamente alle grandi scoperte geografiche, gli archivi pubblici e privati sono un buon termometro delle specificità locali, verificabili anche sul terreno del rapporto tra cultura e politica. La studiosa prende in considerazione i casi di Venezia, Firenze e Roma. Nel primo caso, la Repubblica veneziana, assillata dal timore di perdere la supremazia negli scambi commerciali, favorisce la raccolta di ogni tipo di informazione riguardante i popoli con i quali si stava entrando in contatto, la natura delle terre, il livello economico e le stratificazioni sociali. Firenze, invece, direttamente coinvolta nel processo di espansione della Spagna e del Portogallo attraverso la presenza di case commerciali finanziatrici delle imprese, è il centro di un nutrito scambio di lettere, relazioni aventi carattere commerciale, materiale cartografico. Roma, legata attraverso il Papato da forti vincoli alle monarchie iberiche e coinvolta nei viaggi di esplorazione con lo scopo di divulgare il cristianesimo, è interessata a raccogliere elementi relativi alle abitudini degli abitanti, alla organizzazione della società, al livello di cultura e alle manifestazioni di religiosità. Carmen Radulet focalizza quindi l'attenzione sulle edizioni presenti nella Biblioteca Universitaria di Cagliari e su alcune pubblicazioni presentate nella mostra. Segnala la presenza di un nutrito gruppo di libri, in latino e in italiano, aventi per oggetto la storia e l'espansione spagnola nell'America del Sud, quali il *De orbe novo decades* di Pietro Martire d'Anghiera, la *Brevissima* di Las Casas, *La prima parte de la cronica del grandissimo regno del Perú*, di Pedro de Cieza de León o del *De natura novi orbis...* del gesuita José de Acosta, come pure l'opera di Antonio de Solís sulla storia del Messico, nell'edizione di Barcellona del 1691 e al contempo sottolinea l'assenza di opere sul Portogallo e il Brasile, fatta eccezione per due edizioni presenti in versione castigliana risalenti al periodo dell'unione delle due corone; la studiosa conferma quindi, in tal modo, la tesi della forte convergenza di scelte politiche e di identità culturale della Sardegna con la monarchia spagnola, tali da condizionare in modo evidente anche la circolazione e la conservazione del patrimonio librario.

Sulla presenza dei gesuiti nella provincia del Gran Chaco (tra Argentina e Paraguay) verte il contributo di María Cristina Vera de Flachs dell'Università di Córdoba-Tucumán, la quale compie uno studio dettagliato, confortato da un attento inquadramento storico, teso a ricostruire l'operato dei membri della Compagnia di Gesù, in particolare nel distretto di Córdoba, a partire dal loro ingresso nel 1599, auspicato e sostenuto dal pa-

dre Francisco de Vitoria. Tratta della diversa finalità attribuita alle missioni urbane e a quelle cosiddette "volanti", le prime destinate a migliorare le condizioni spirituali delle comunità già evangelizzate, le seconde finalizzate all'opera di conversione e indottrinamento; si sofferma sugli scritti dei gesuiti, distinguendo tra le relazioni e le lettere, che costituiscono attualmente preziose fonti storiche, e gli scritti di carattere botanico e medicinale, che testimoniano dell'attività di medici svolta in alcune circostanze dai missionari. Segue un *excursus* sugli scritti dei gesuiti in esilio, scritti che in molti casi si trovano oggi conservati presso l'archivio della Compagnia di Gesù a Roma e nelle altre città che ospitarono i missionari, come, ad esempio, Cagliari: chiude il saggio una bibliografia delle opere consultate.

Luciano Gallinari, cui si deve l'organizzazione dell'iniziativa e dell'edizione degli atti, tratta nel suo saggio dell'immagine dell'"altro" così come si delinea dalla lettura delle opere conservate presso la Biblioteca Universitaria di Cagliari utilizzate per la rassegna. La chiave interpretativa che lo studioso utilizza nei confronti dei testi analizzati è quella offerta dalla filosofia e dall'antropologia culturale. Trattandosi di testi relativi ai viaggi e alle esplorazioni geografiche effettuate nel corso di tre secoli – dalla scoperta dell'America a quella dell'Australia – lo studioso prende le mosse da pensatori quali Montaigne, Descartes e Rousseau per cogliere lo sforzo interpretativo degli intellettuali europei, contemporanei di gran parte degli autori, rispetto a una realtà che entrava in contrasto con la propria tradizione culturale. In questo senso Descartes, nel proprio *Discours sur la méthode*, è critico rispetto al mantenimento di abitudini e tradizioni, che ritiene ricettacolo di pregiudizi, da parte dell'osservatore di realtà nuove, distinguendosi in ciò da Montaigne, che considera le consuetudini parte integrante della personalità, invitando alla cautela nel mettersi a confronto con chi ha costumi diversi dai propri.

Il Gallinari si sofferma quindi sull'immagine suscitata dagli Europei nelle popolazioni con cui entrarono in contatto, e il cambiamento di prospettiva dell'osservazione o il perdurare di luoghi comuni, esercitata dalle nuove realtà, rilevabile dall'analisi dei testi considerati. Se le opere prese in esame possono essere lette come veri e propri testi etnografici delle società descritte, è altrettanto vero che esse costituiscono oggi altrettante fonti sull'etnografia della società europea, nelle sue varianti spagnola, fiamminga, inglese, francese, portoghese, osserva il Gallinari, che estende la propria analisi ai testi che riguardano sia l'America, sia l'Africa, l'Asia, l'Estremo Oriente, offrendo una panoramica del reciproco sguardo tra Europei ed "altri", feconda di osservazioni interessanti – come la testimonianza dell'esistenza presso i cinesi di una soluzione mnemotecnica affine a quella dei *Quipus* incaici – e stabilendo un ponte ideale tra americani e asiatici, uniti dalla comune esperienza di incontro con gli Europei. Il saggio si presenta infatti ricco di spunti per realizzare un confronto diacronico del concetto di "altro", evidenziandone la continua mutazione.

Accompagna il volume, che al pregio scientifico unisce la dichiarata intenzione divulgativa, cosicché gli scritti in lingua straniera sono offerti anche in traduzione italiana, onde permetterne la migliore fruibilità da parte di un pubblico più vasto, un catalogo multimediale che raccoglie immagini relative all'esposizione e 180 testi delle opere presentate. Un notevole contributo ad un'analisi diretta ed eventualmente comparativa delle opere stesse.

GIUSEPPE BELLINI

EUGENIO DE SALAZAR RESCATADO

De entre los varios trabajos científicos de Jaime Martínez, que van de la edición de los *Infortunios de Alonso Ramírez*, de Sigüenza y Góngora, a Sor Juana, a autores españoles e hispanoamericanos contemporáneos, es fundamental el estudio dedicado a *Eugenio de Salazar* en su papel de poeta de la Nueva España, libro que ha publicado el "Consiglio Nazionale delle Ricerche": Jaime J. Martínez Martín, *Eugenio de Salazar y la poesía novohispana*, Roma, Bulzoni Editore, 2002, pp. 272.

Todos sabemos que Salazar es, como varios de los primeros autores de la Colonia, español, más exactamente madrileño, puesto que en Madrid nació en 1530, y a España regresó, para morir en Valladolid, donde residía la corte, en el año de 1602. Datos, que con muchos otros relacionados con la vida del personaje ha ido aclarando el Dr. Martínez, no solamente acudiendo a calificadas contribuciones, sino añadiendo el resultado de nuevas investigaciones personales, que proyectan una luz nueva sobre las circunstancias de la vida de don Eugenio, ilustrando su actuación desde los cargos oficiales que ocupó, primero como fiscal en la Audiencia de Guatemala, más tarde en la de México, hasta su regreso a España.

Ya gobernador de las islas de Tenerife y La Palma (1567), había empezado su aventura americana como oidor de la Audiencia de Santo Domingo (1573), lugar al que llegó después de una espantosa travesía, llena de dificultades, sea en cuanto a comida, sea a necesidades físicas, olvidagos los navegantes, como denuncia el desdichado funcionario, a colgarse "a la mar, como hatillo de grumete", para proveerse. Bien observa Martínez que después de veintiséis días de este infierno, alcanzar tierra era ciertamente para el pasajero un gran alivio.

Pasa más tarde, Salazar, a la Audiencia de Guatemala como fiscal (1576), y sucesivamente a la de México (1581), de la que será nombrado años después oidor (1589), mientras, laureado en Cánones, llegará también a Rector de la Universidad local.

En todos sus cargos Eugenio de Salazar fue, según demuestra Martínez, un leal servidor de la Corona, defensor intransigente de sus derechos, muchas veces en dura contienda con religiosos de alta categoría y poderosas órdenes conventuales, saliendo siempre victorioso.

Durante todos los años en que fue fiscal, don Eugenio siguió redactando informes, que nos permiten adentrarnos en la vida de los territorios en los que en la época residía, pero grande fue su afición a la poesía y tanta que dejó un imponente caudal de la misma, en los sectores que entonces las caracterizaban: el género pastoril, la poesía amorosa, influida por el petrarquismo, la poesía encomiástica, la satírico-burlesca y la

religiosa. Ejercicio en cierto modo recatado del hombre de ley, el cual sin embargo aspiraba a un puesto relevante entre los poetas.

El autor del libro del que estoy tratando ha realizado una labor de gran relieve, ante todo sacando a luz los textos de la *Silva de poesía*, de los que a menudo los estudiosos han hecho mención, pero que nadie hasta hoy ha leído directamente y estudiado. ¿Textos de un gran poeta? Probablemente no extraordinario, pero sí interesante, a pesar a veces de cierta pesadez, posiblemente debido a su formación profesional. De todos modos, un autor importante y casi desconocido como poeta del período colonial, una voz más de ese concierto italianista que calificó la poesía de la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVI, junto con Pedro Trejo, Hernán González de Eslava, Francisco de Terrazas, Lázaro Bejarano, y otros, entre los cuales se contaba también a Martín Cortés, como documenta la anónima antología de 1577, *Flores de varia poesía*.

Petrarca y Garcilaso fueron los poetas de referencia, difundidos por el refinado lrico Gutierre de Cetina, el cual ya en 1546 había hecho su aparición en la capital de la Nueva España, sembrando italianismo. Y que don Eugenio de Salazar se revelara convencido petrarquista lo demuestra cabalmente el autor del libro que presento. Ciertamente fue un poeta que carecía del esmerado refinamiento de su modelo, un poeta a veces torrentoso, pero que dio a su orientación petrarquista una dirección original, puntualmente puesta de relieve por Jaime Martínez.

Ante todo don Eugenio sorprende como cantor de su esposa, doña Catalina Carrillo, con la que se había casado en 1557, y que sobrevivió un año y cuatro meses a su enamorado cantor. A la Laura fantasmal de Petrarca, don Eugenio sustituye una mujer concreta, como si dijéramos “al alcance de la mano”. Siglos después, en el ámbito americano, otro poeta, Pablo Neruda, haría lo mismo: en los *Cien sonetos de amor*, y en otras muchas ocasiones, antes y después de este original Cancionero, cantaría a Matilde Urrutia, su esposa, él también oponiendo a la inconsistencia de Laura una mujer de carne y huesos.

Lo cierto es que Salazar pretendía competir con los grandes cantores del amor: lo declara en la dedicatoria de la *Silva de poesía*, donde nombra a Ausías March, Petrarca, Garcí Sánchez de Badajoz y Garcilaso, lo que establece, como observa Martínez, “una relación antagonica que no puede pasar inadvertida” (p. 57).

En particular, llama la atención el hecho de que, dominado por un verdadero prurito moral, explicable en un rígido hombre de ley, condena abiertamente como inmoral el amor declarado a mujeres con las cuales no existe lazo de unión consagrado, como al contrario en su caso lo había. Criterio prerregino, si queremos, al que posiblemente se deba la escasa atención puesta en su obra poética, de modo que la *Silva* quedó sin publicar durante tantos siglos.

A pesar de ello, la poesía amorosa de don Eugenio alcanza momentos numerosos de verdadera inspiración. Para apreciar mejor sus versos hay que olvidarse de su programismo burgués y que la mujer a la que canta es su esposa, porque de otra manera deberíamos plantearnos muchos problemas acerca de sus relaciones, como casada, con el poeta, si éste lamenta la dureza de su compañera, como se deduce de la queja de Eugenio en la “Egloga IV”:

¿cuándo te cansarás de atormentarme?
¿cuándo será aquel día deseado
en que has de conceder al pastor tuyo
la gloria por que vive en tanta pena?

La verdad es que estamos en el comienzo de la historia sentimental del poeta, pero resulta singular que él rechace el canto del amor extraconyugal mientras adopta todos los tópicos de los poetas del amor condenado, a quienes aprecia y ama, fingiendo una situación personal que mal se aviene con su propósito de celebración doméstica y se supone con su vida real. A pesar de lo cual, a mi juicio, este contraste, no resulta al fin y al cabo negativo, porque enriquece con una nota contradictoria original la poesía de Salazar, acentuando interés en el lector.

Liberados de la realidad programática, es posible entonces apreciar el transporte del enamorado hacia la mujer, gustar de sus finos acentos, no a pesar de que evoquen a Garcilaso, sino precisamente porque lo evocan; para el lector es como si leyera contemporáneamente a dos grandes poetas del amor doliente, como puede apreciarse en este pasaje:

Por ti me desagrada la ribera,
el más florido valle y verde llano,
el abrigado monte y la frescura
de la alta sierra y el suave viento.
Por ti no me da gusto de las flores
el vario olor en fresca primavera.

Si comparamos estos acentos con los de Salicio en la "Egloga I" de Garcilaso, vemos que no desdican del modelo; los que siguen ciertamente carecen del refinamiento propio del poeta español, pero introducen en un realismo conectado directamente con la vida americana del campo, marcando nuevamente la originalidad de Salazar por su adhesión al ambiente en el que vivía:

Por ti sabor no hallo en la cuajada,
ni fresca leche, ni sabrosa nata.
La dulce miel como la hiel me amarga.

Venía Garcilaso de un mundo refinado, el del Renacimiento italianista; vivía, al contrario, en un mundo en formación, profundamente rural, Eugenio de Salazar, y lo representaba, a pesar de las maravillas de la naturaleza y de una ciudad como México, cantada apologeticamente por Bernardo de Balbuena en su *Grandeza mexicana*, y a la que el funcionario regio llegaría en el último tramo de su vida.

A pesar de todo Salazar poseía una sensibilidad a veces extraordinaria, un sentido del color verdaderamente especial, que le permitía realizaciones anticipadamente barrocas, como cuando idealiza a su Catalina, un tópico sí, como señala Martínez (p. 115), pero rico en cromatismos atractivos:

Amada frente, honesta y muy serena
debajo de madejas de oro fino;
rasgados ojos ante quien me inclino;
boca de rosicler y perlas llena;

color de fresca rosa y azucena;
dispuesto cuerpo y aire peregrino,
demostradores ciertos del camino
que va a prisión suave y dulce pena.

En estos versos nuevamente el lector que entiende de poesía hispánica, experimenta un hechizo irresistible, porque convocan a su sensibilidad una serie de pasajes de otros poetas, barrocos y modernos, empezando por Quevedo y acabando con Neruda y su conocida, y quevedesca, “familia de oro” (“Alianza (Sonata)”, de *Residencia en la tierra*, I). Es éste el milagro de la obra de arte, única en sí y múltiple por sus relaciones con el pasado, el presente y el futuro de la expresión poética.

Jaime Martínez subraya que a cierto punto en la poesía de Eugenio de Salazar se realiza una “disolución del cancionero petrarquista”; el poeta se va alejando de su modelo y la novedad más evidente es que “frente al amor imposible que caracteriza a la poesía de Petrarca, en nuestro poeta ese amor se confirma mediante el matrimonio” (p. 137). Además, si la muerte de Laura introduce en el cancionero de Petrarca, después de los poemas “en vida” de la mujer amada, una sección “en muerte”, este aspecto no se contempla en el cancionero de Salazar, porque su esposa, como he dicho, le sobrevivió. Por otra parte, a pesar de sus quejas amorosas, don Eugenio se encontró siempre, por su confesión, como diría Neruda, “con la miel del amor / en la dulzura vespertina” (“Por fin se fueron”, de *Estravagario*), y tanto es así que el supuesto enamorado infeliz no duda en celebrar el día en que, mayo florecido “por los prados”, su “dulce Catalina” le dio su sí, “dejando a mil penados”; la celebra, pues, como primavera constante de su existencia y tal es el significado de la mujer que su ausencia, como lo será por Neruda la de Matilde (Soneto LXV, de *Cien sonetos de amor*), se transforma en tormento:

El mayo es de mi vida
aquel tiempo que vivo do te veo,
en él mi alma y corazón florece;
pero en tu ausencia toda flor perece
hasta que este rodeo
se acabe y vuelva el mayo que deseo.

No me detendré más sobre la poesía amorosa de nuestro lírico, que tan agudamente estudia el profesor Martínez, con todo el aparato de erudición necesario, técnica exhaustiva y fino juicio crítico, pero sí destacaré el homenaje que Eugenio de Salazar rinde a la ciudad de México, describiendo su laguna en una extensa bucólica, donde, como advierte el autor de este libro, “en medio de una naturaleza idealizada según un modelo mitológico y pastoril” (p. 157), representa a los Virreyes, don Álvaro Manrique de Zúñiga y doña Blanca Enríquez bajo el disfraz pastoril de Albar y Blanca. Aquí también el poeta va contra las reglas del género, puesto que, como Martínez pone de relieve, el parámetro de la égloga era el *genus humilis*, por nada apto a celebrar personajes encumbrados.

Dejando esto a un lado, me parece oportuno destacar la intención de homenaje de don Eugenio, el cual celebra a México con énfasis no inferior a la de Balbuena en su famoso poema, no solamente en cuanto ciudad arquitectónicamente magnífica, sino como sede de riqueza extraordinaria, debido a las minas de sus montes; riqueza que el poeta sabía bien apreciar, aunque nunca, según parece, superó una pasable medianía, o precisamente por ello:

En el distrito rico de occidente,
donde los francos montes su riqueza
y su oculto caudal hacen patente

con gran dulzura y natural largueza
y dan en abundancia a nuestra gente
de sus profundas venas la fineza,
allí está aquella población famosa,
Tenuxtitlán la rica y ampulosa.

Aquella donde el grande Motezuma
tuvo su corte y su real asiento,
adonde en plata y oro y rica pluma
juntaba de tributos largo cuento,

Sigue la descripción mitológica de la laguna, donde el poeta todo lo inventa. Oportunamente Martínez hace referencia al *Theatro de virtudes política* de don Carlos de Sigüenza y Góngora y al *Neptuno alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz.

En cuanto al tema de la riqueza de la tierra mexicana merece subrayar como también la Fénix de México, Sor Juana Inés de la Cruz, en un romance dedicado a doña María de Guadalupe Alencastre, celebró a “la América abundante” y su país, pero desde una postura diferente, por “mexicana”, a la de Salazar: se declaraba, en efecto, “compatriota del oro, / paisana de los metales”, celebraba una tierra en la que el “común sustento” se da “casi tan de balde, / que en ninguna parte más / se ostenta la tierra Madre”, y lo hacía para denunciar la incesante explotación de los europeos:

Europa mejor lo diga,
pues ha tanto que, insaciable,
de sus abundantes venas
desangra los minerales.

Ajeno a este problema, Eugenio de Salazar, después de haber presentado un ensayo lleno de color de la exuberante naturaleza del mundo nuevo, que siglos después volvería a cantar Bello en sus *Silvas americanas*, celebra el oro como provecho para los españoles, aunque en realidad es sobre todo pretexto para ensalzar el áureo cabello de su esposa, riqueza y maravilla que se impone por encima del oro de las minas:

En esta tierra que otros llaman rica
porque la hierba está sobre el tesoro
y yo porque tu blanco pie la huella,
ni quiero yo ni busco otro algún oro
sino el que veo que se purifica
en tu cabeza y pende a matas della,
y esa tu cara bella
es la acendrada plata que deseo;
y las hermosas flores, tus facciones.
No pide otras riquezas mi deseo
ni apetece otros dones,
ni quiero yo otro bien de cuantos veo.

Por otra parte Salazar se sintió siempre profundamente español y no dudó en poner de relieve la riqueza que desde la península había llegado a las Indias maravillosas y opimas, la lengua y la cultura:

Yá nos envía nuestra madre España
de su copiosa lengua mil riquezas
que hacen rica esta tierra extraña.

Confluyen en ella las culturas griega, latina, italiana y provenzal y en la Nueva España todo “se señala y amplifica”.

Hombre culto y poeta lo era don Eugenio y hay que celebrar que Jaime Martínez lo haya rescatado definitivamente del olvido. La publicación próxima de la *Silva de poesía* ofrecerá la ocasión para constatarlo directamente en sus textos.

SUSANNA REGAZZONI

NARRATIVA ARGENTINA DEL 2000: ANTONIO DAL MASETTO

“La sangre la usan ellos. [...] Nuestra arma es la letra”

Luisa Valenzuela, *Cola de Lagartija*, Buenos Aires, Brughera, 1983, p. 7.

Antonio Dal Masetto (Italia, 1938) nel 1950 emigra con la famiglia in Argentina, come tanti italiani in cerca di lavoro dopo la 2° guerra mondiale. Dapprima vive a Salto, nella provincia di Buenos Aires, nella capitale, nel quartiere di “Bajo”, – argomento di narrazione in *Gente del Bajo* (racconti, 1995) –, lì inizia una serie di lavori quali murtore, gelataio, imbianchino, venditore ambulante, esperienze lontane dal mondo accademico e dall’ambiente intellettuale, che lo inseriscono in quella tradizione di scrittori, ormai secolare, iniziata con Roberto Arlt.

Dopo un libro di racconti *Lacre* (menzione nel Premio Casa de Las Américas, 1963) e il grande successo, soprattutto di critica, dell’emblematico romanzo *Siete de oro* (1964), straordinaria testimonianza di un viaggio iniziatico al mitico “Sur”, di una generazione scettica e disillusa, in cerca di identità; verso i 40 anni decide definitivamente di fare lo scrittore. I titoli dei romanzi sono: *Siete de Oro* (1964); *Fuego a discreción* (1983); *Oscuramente fuerte es la vida* (1990); *Siempre es difícil volver a casa* (1992); *La tierra incomparable* (1994); *Demasiado cerca desaparece* (1997); *Hay unos tipos abajo* (1998); *Bosque* (2001); e delle raccolte di racconti: *Lacre* (1964); *Ni perros ni gatos* (1987); *Reventando corbatas* (1989); *Amores* (1991), *Gente del bajo* (1995).

Oggi collabora con il giornale “Página/12”, quotidiano di sinistra nato all’epoca del governo democratico di Alfonsín, sempre molto critico con il potere, in particolare con le misure economiche del governo Menem. Qui egli ha una pagina fissa, costituita da un racconto, spesso metafora della difficile realtà sociale, economica, politica argentina odierna. Emblematico è uno recentissimo (aprile, 2002) *Corral*, che evidentemente allude al *corralito*, il sistema di chiusura bancario a causa del quale gli argentini non possono più ritirare i loro risparmi, o *Los muchachos*, satira della rapina autorizzata e ufficiale quale scelta economica fatta dalla classe politica del paese e *Hermandad* sul sistema di scambio di buoni quale sostituzione di denaro.

In Italia sono stati tradotti *Oscuramente forte è la vita* (Nuova Omicronm 1995) e *Hay unos tipos abajo*, *Brutti tipi sotto casa* (maggio, 2002), quest’ultimo da Antonella Ciabatti, con precisione e attenzione per i tipi di Le Lettere di Firenze. Il romanzo inizia con il racconto di una Buenos Aires immersa nella trepidante vigilia della finale Ar-

gentina-Olanda dei mondiali di calcio del 1978. Il protagonista è uno scrittore che lavora per un giornale, alle prese con una quotidianità banale, con le difficoltà e l'angoscia della pagina da scrivere e l'assenza d'ispirazione, si tratta ancora una volta, di un personaggio, che vede scorrere la vita dall'esterno, con una passività che esclude qualsiasi partecipazione o emozione.

Sullo sfondo la minacciosa presenza mai nominata della dittatura della Giunta militare, ennesima espressione di un governo violento la cui politica si regge sulla sistematica eliminazione di qualsiasi forma di opposizione, reso tristemente famoso in tutto il mondo da fenomeni quali i "desaparecidos", "las madres" e "las abuelas de la Plaza de Mayo".

Il periodo di terrore della Giunta Militare argentina, iniziato nel marzo del 1976, finisce nel dicembre del 1983 con le elezioni che portano al governo democratico guidato da Raul Alfonsín e con la creazione della Comisión Nacional sobre la Desaparición de las Personas (CONADEP), guidata dallo scrittore Ernesto Sábato, con il compito di "indagar la suerte de los desaparecidos en el curso de estos años de la vida nacional" la cui relazione finale "Nunca más" diventa un famosissimo best seller che vede 21 edizioni fra il novembre del 1994 e l'aprile del 1996.

Questo regime provocò delle conseguenze traumatiche e laceranti che hanno effetti a tutt'oggi e Antonio Dal Masetto appartiene alla generazione che ha vissuto in pieno la violenza di tale regime e che ha subito la particolare repressione che la Giunta destinò agli intellettuali, individuando in essi la tradizionale funzione critica e di opposizione che in Latinoamerica li caratterizza da sempre.

La produzione di Dal Masetto, che prende forza a partire soprattutto dalla fine degli anni '80, si colloca all'interno di una letteratura ibrida per quanto riguarda l'elemento discorsivo, che presenta sincronicità e molteplicità di movimenti letterari convergenti e divergenti, dominata dalla transizione.

Egli, infatti, fa parte di quegli scrittori che si dedicano alla riflessione della realtà nazionale e testimoniano di una fase storica del proprio paese nel momento in cui è caduta ogni speranza nel progresso.

Si tratta di una narrazione spontanea che vede al centro un protagonista come quello di *Hay unos tipos abajo*, privo di qualità speciali, uomo comune, cittadino non problematico, uno qualunque, insomma. Pablo, questo è il suo nome, viene colto nella descrizione iniziale del romanzo, con la borsa della spesa di ritorno a casa e con l'assordante rumore di clacson e degli incitamenti alla vigilia dei mondiali di calcio del '78.

Com'è noto – Osvaldo Soriano insegna – il calcio ha un'importanza speciale nella società argentina, e la Giunta Militare usò del suo valore simbolico per mostrare all'esterno i risultati raggiunti dal così detto "Proceso de Reorganización Nacional", vale a dire il progresso materiale dato, p.e., dall'introduzione della televisione a colori, dalla costruzione di autostrade (pare solo una) e di nuovi alberghi per turisti. La squadra argentina vinse il campionato ma l'esultanza di un giorno non nascose il fallimento sociale ed economico della dittatura del governo militare. L'inflazione, la disoccupazione e la povertà in aumento – oltre alla repressione – smentirono qualsiasi posizione trionfalistica. L'episodio dei mondiali di calcio fu l'anticipazione della guerra Malvinas/Falkland e mostra la passiva implicazione di gran parte della comunità.

Tutto il racconto, che si svolge in poco più di 24 ore, è accompagnato dalla cronaca di questo avvenimento.

Il testo presenta una struttura equilibrata, un tono austero, una economia e una concisione di mezzi espressivi, tutti ricorsi che rendono ancor più efficace la sensazione di violenza contenuta nel racconto della repressione che colpisce anche un uomo qualunque.

La quotidianità banale che circonda Pablo è interrotta dall'irrompere di Anna, la sua amante, che lo avverte appunto che "hay unos tipos abajo", espressione corrente con la quale nell'Argentina dell'epoca si indicava di essere sotto sorveglianza e il pericolo di un possibile sequestro anticipatore di torture e di morte. Allora tutto cambia. La minaccia rappresentata da una macchina sotto casa con degli individui a guardia della sua persona, senza identità, senza motivazioni, indistinguibili, lentamente avanza, e invade silenziosamente tutta l'esistenza del protagonista. Pablo, non è implicato in nessun tipo di opposizione, tuttavia man mano che trascorre il tempo senza chiarire la natura del pericolo, egli è avvolto sempre più dall'ansia e dai sospetti, abbandonato prima dagli amici e poi da Anna, come se improvvisamente fosse affetto da una malattia contagiosa, ben presto si trova solo e isolato. Allora il panico lo invade e la fuga è per lui l'unica soluzione. In un crescendo di tensione e di suspense la narrazione si conclude con Pablo che si avvia senza meta verso l'ignoto.

Evidente la denuncia del pericolo che tutti correvano allora per il solo fatto di esistere, evidente inoltre l'accusa a una classe media che non volle vedere quello che in seguito divenne un pericolo anche per lei.

D'argomento completamente diverso, ma con lo stesso stile austero, ironico e una strategia discorsiva essenziale, è l'ultimo romanzo di Dal Masetto, pubblicato in Argentina nel 2001 da Editorial Sudamericana, *Bosque*.

Il protagonista del racconto visita *Bosque*, una località vicina a Buenos Aires, dove c'è stata una rapina alla banca del paese un anno e mezzo prima del tempo della narrazione. In quell'occasione morirono i quattro assalitori e pure quattro abitanti. Costui si fa passare per un regista che vuole portare sugli schermi il fatto, in realtà Muto, nome falso con cui si presenta il protagonista, di cui mai si saprà la vera identità, è mosso da altre ragioni. Vent'anni prima la moglie lo abbandonò per fuggire con uno di quei delinquenti ed è il sordo rancore che ancora prova a spingerlo a voler conoscere il luogo e tutti i dettagli della morte del suo antico rivale. Questo è l'inizio del racconto conciso e preciso che si sviluppa come un classico thriller dal ritmo sempre più accelerato, ambientato in un paese già presente nel romanzo del 1992 *Siempre es difícil volver a casa*, tradotto anche in francese e da cui si è ricavato un film diretto da Jorge Polaco. Lì si narrava dell'assalto alla banca e della feroce caccia compiuta da tutto il paese ai delinquenti, i quali da persecutori si trasformavano in vittime.

I protagonisti di *Bosque* sono da un lato Muto, personalità poco espansiva, osservatore passivo di tutto ciò che lo circonda e dall'altro il paese, costituito da vari individui, tutti caratterizzati in qualche modo da un sentimento di violenza dapprima quasi inavvertito e poi sempre più espresso che mostra sotto l'apparente rispettabilità di una comunità di benpensanti, una carica corrosiva di brutalità, di orrori e di paradossi.

La muta competitività di Muto con l'antico rivale si risolve in una conclusione a sorpresa di ammirevole concisione che sottolinea e riafferma l'ironia che fin dall'inizio ha caratterizzato il racconto come strumento di distanziamento da quanto narrato e che ne risolve la tensione.

PATRIZIO RIGOBON

LA RECLUSIONE COME LIBERAZIONE:
RECENTI GEOMETRIE URBANE E UMANE BARCELLONESI

Nuova e datata ad un tempo, l'opera prima di Pablo Tusset (probabilmente uno pseudonimo), *Lo mejor que le puede pasar a un cruasán* (= *Mppc*) (Madrid, Lengua de Trapo, 2001) ha avuto in poco tempo il privilegio di un'edizione economica (Madrid, Lengua de Trapo, 2002, pp. 471, dalla quale citeremo), che ha accompagnato un convinto e crescente consenso di critica. Non aggiungeremo ulteriori parole alle molte già scritte sul romanzo in sé, ma vorremmo evidenziare come le più recenti "immagini letterarie" della città di Barcellona (uso con cautela i termini tra virgolette perché legati ad un retaggio romantico o da concorso "pro loco" di belle lettere, piuttosto che a precisi referenti tematici) corrispondano certamente all'emersione di un *flâneur* colto, e magari anche raffinato, vestito nel romanzo che ci occupa da frequentatore d'angiporto, abitatore estremo di quartieri bene, detentore di un corpo mai pago di ordinarie trasgressioni, pecora nera della società opulenta barcellonese. Questo è Pablo José "Baloo" Miralles, protagonista del romanzo che probabilmente ha molti tratti del suo artefice Pablo Tusset: tuttavia non ci interessa stabilire dei parallelismi biografici, quanto rilevare cosa e quanto aggiunga questo romanzo alla biografia letteraria della città in cui si svolge e che cosa possa eventualmente significare l'affermarsi di tale figura. In via preliminare possiamo osservare come la letteratura in lingua spagnola goda di ottima salute anche a Barcellona e come siano forse eccessive le preoccupazioni di quanti vanno da tempo disegnando foschi scenari secondo i quali l'incombente presenza del catalano tenderebbe a ridurre gli spazi dell'altra lingua. Curiosa preoccupazione, a dire il vero, se si pensa che lo spagnolo è parlato da centinaia di milioni di persone, mentre il catalano forse non arriva a dieci. Questa disputa trova naturalmente un riverbero ironico e talora sarcastico anche nel romanzo dove l'ipostatizzazione del tipo catalano è affidata ad un influente membro del partito del governo della Generalitat (Convergència), tío Frederic, che secondo gli stilemi dell'antipatico, chiama Pau, anziché Pablo, il protagonista, esigendo di non esser chiamato Federico (pp. 287-288). Difficile non percepire nell'abbondante narrativa in lingua spagnola prodotta in Catalogna negli ultimi anni sentimenti che vanno dall'accettazione alla diffidenza ed, in qualche caso, all'aperta ostilità verso una situazione tutto sommato nuova nella storia spagnola, per portata e durata. A questo si aggiunga il fatto che sovente ha funzionato l'equazione borghesia=catalano proletariato=spagnolo ascrivendo alla lingua pure un ingiustificato ufficio discriminatorio in campo sociale. Nel libro di Tusset i ricchissimi genitori di Pablo applicano un ecumenismo ideologico (con finalità prevalenti di arricchimento) che prevede cene dove ci stanno tutti, dai generali dell'esercito ai dirigenti dei

partiti catalanisti, dove tutti comunicano, tranne qualche eccezione, nella lingua statale. Il romanzo si sviluppa quasi interamente in un "barrio pijo" della "orilla oeste de la Diagonal". Quartiere di conclamata modernità dove, seguendo la terminologia degli annunci immobiliari, domina la palazzina di "alto standing". Attici e superattici in una zona alta: in pratica un ponte di comando sulla città. Di rilievo ancora come i limiti di questo mondo siano ben delimitati: se la disseminazione, la diffusione, il superamento del limite appaiono come le caratteristiche del fenomeno "metropoli", la città di Pablo José Miralles è un mondo strutturato e delimitato in modo rigoroso: dal "ponte di comando" paterno "se ve un buen tramo de la Diagonal, desde más allá del Hotel Juan Carlos hasta Calvo Sotelo, y casi enfrente, las torres de la Caixa..." (p. 48), a questo si sommano calle Numancia, il quartiere di Les Corts, nella cui area si troverebbe la inesistente calle Jaume Guillamet, il cui misterioso numero 15 è la scaturigine del romanzo, il Paralelo dove il protagonista si reca per incontrare prostitute. I locali maggiormente frequentati sono quelli dello "sradicamento", il bar da Luigi in primis, i marciapiedi del Paralelo e, molto occasionalmente, il mercato della "Boquería", unica concessione alla "Ciutat Vella", "para permitir<se> el paseo entre las paradas y admirar a alguna pescadera bien pertrechada, expuesta en su trono de hielo como una reina de los mares, entre ofrendas de limón y clavo y fragancias de marisco semoviente" (pp. 85-86). Curiosamente gli unici luoghi della memoria (per parlare della città cancellata o trasformata e postmoderna di molte narrazioni di Manuel Vázquez Montalbán) sono reminiscenze di vecchie denominazioni quali Plaça Francesc Macià, evocata nel romanzo secondo la toponomastica dell'epoca franchista come Plaza Calvo Sotelo. La vita di Baloo Miralles è contenuta dentro queste coordinate topografiche nella città geometrica, aerea, comoda e agiata, con rare escursioni nei dintorni ed una folle corsa notturna in autostrada fino a Saragozza. Un animale totalmente urbano il protagonista, un *flâneur* esagitato che tende a cambiare, come vedremo, i connotati alla memoria per creare nuovi spazi o ritrovarne di vecchi, a caricare di tinte ironiche il mondo esterno al guscio urbano (ciò che un tempo si definiva "natura", quello spazio bucolico, gremito di accidenti botanici e astronomici, che si stende tra una città e l'altra, sopra di essa e sotto di essa): "Estábamos lo suficientemente lejos de Barcelona como para que se vieran las estrellas. Eso y el olor de la leña predisponen siempre al bucolismo y los suspiros" (p. 173). Più sopra abbiamo utilizzato l'aggettivo "postmoderno" che, oltre a vantare una notevole letteratura, che non sempre ha precisato limiti e portata concettuali¹, può tuttavia essere utile per una qualche descrizione dell'interazione tra letterarietà e contesto urbano o, più esattamente nel nostro caso, metropolitano. Secondo Giandomenico Amendola, "in Europa le architetture postmoderne segnano in maniera apprezzabile solo alcune grandi città come, per esempio, Berlino, Francoforte, Lione, Barcellona"². Chiaramente non entriamo nel merito di un dibattito che, sovente, ambedue tocca i massimi sistemi, ci conduce allo smarrimento dei minimi. Possiamo però osservare come, quasi parallelamente ai grandi interventi urbanistici che hanno avuto luogo nella capitale catalana a partire soprattutto dal 1986, anno di assegnazione dei giochi olimpici del 1992, si sia notevolmente vivacizzata la letteratura che ha come oggetto Barcellona o che della città fanno lo scenario o centro della narrazione. Non so se tali interventi o il complesso urbano così come oggi lo possiamo osservare rientri

¹ Cfr. G. Amendola, *La città postmoderna. Magie e paure nella metropoli contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 43 e ss.

² *Ibi*, p. 44.

nell'abbozzo di definizione di Harvey: "Il postmodernismo coltiva...un concetto secondo cui il tessuto urbano è necessariamente frammentato, un 'palinsesto' di forme del passato sovrapposte l'una all'altra, e un 'collage' di usi correnti, molti dei quali possono essere effimeri (...)"³. Dunque "il disegno urbano mira semplicemente a essere sensibile alle tradizioni e alle storie locali, ai bisogni e ai capricci particolari, generando così forme architettoniche specializzate (...)"⁴. Certamente può trovare ospitalità entro queste coordinate un novero consistente di città e ciò nondimeno la metropoli che fa vedere Tusset, sia pure a scorsi e a brandelli di quartiere, ha anche a che fare con l'ipotesi antirazionalista, effimera e spettacolare che sorregge l'argomentazione della postmodernità, così come sommariamente delineata. La narrazione, condita di ironici afflatti metanarrativi ("sé que Carvalho lo hubiera hecho mejor, pero hay que comprender que no soy más que un aficionado" <p. 242>), oppone alla chiara immagine della città alta, solo molto parzialmente interessata dal Pla Cerdà, l'illeggibilità della struttura labirintica di un insieme di palazzi, il centro di reclusione del fratello del protagonista. Gli interni del romanzo sono, o sarebbero, dunque essenzialmente "postmoderni": anche le classiche architetture signorili di un quartiere residenziale come Sarrià vengono adattate a nuove (e più redditizie) funzionalità con avventori intenti a perseguire il principio del piacere estremo. Un supermercato multipiano, dove l'inferno dantesco di un Eros Center si associa idealmente alla distribuzione dei piani del grande magazzino spagnolo per eccellenza: "Más que el infierno de Dante aquello parecía El Corte Inglés: 'Planta Semi-Sótano: lencería y *ménage à trois*, consulte nuestras ofertas...'" (p. 302). Molto spesso in letteratura, quando si tratta di narrare cimenti sessuali, è assente l'ironia che, viceversa, abbonda nel libro di Tusset anche nell'illustrazione di questo particolare esercizio. Settant'anni fa un altro romanzo, che aveva per oggetto essenzialmente i vizi occulti della città, o almeno di alcuni dei suoi abitanti, tracciava una topografia esatta dei luoghi, peraltro già visitati dalla letteratura, a tale effetto deputati. In *Vida privada* (1932), J.M. de Sagarra apriva i retrobottega di rispettabili attività commerciali, gli ingressi di inappuntabili appartamenti, alzava le cortine di un intero quartiere trasformato in lupanare. Niente di nuovo, naturalmente. L'autore però apparteneva in qualche modo al mondo che dipingeva, una coscienza che declamava l'antipoesia o, se si preferisce, la prosaicità di tutta una porzione della società, la sua per l'appunto. Tusset non ha alcun obiettivo di questo tipo: la città ed i suoi abitanti, quelli almeno che frequenta in modo assolutamente trasversale, costituiscono semplicemente un percorso mentale, un'organizzazione dello spazio tesa alla propria puntuale fruizione, senza un prima, senza un dopo: "...un ambiente ordinato ... può funzionare come un ampio sistema di riferimento, può organizzare le attività, le opinioni, la conoscenza..."⁵. In Tusset paradossalmente è quasi esclusivamente lo spazio esterno ad avere questa leggibilità, diversamente da *Vida privada* dove la geografia si fissava prevalentemente negli interni. Gli spazi interni di *Mppc* non sono i luoghi della libertà, ma la sede del disordine istituzionale, non le dimore del rilassamento dei costumi, ma il luogo del loro controllo rigoroso. L'edificio non ceta, ma diventa il Panoptikon di nuovi, ma sempre vecchi, guardiani. Non a caso, al numero 15 di Jaume Guillamet, strada inesistente nella città catalana, si trova il centro di reclusione del fratello "serio", ironicamente chiamato *The First*, dello sgangherato protagonista. Ma ritorneremo più tardi

³ D. Harvey, *La crisi della modernità*, Milano, Est, 1997, p. 89.

⁴ *Ibidem*.

⁵ K. Lynch, *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio, 1985^o, p. 26.

sull'inusuale fabbricato che vi insiste. Per poter proseguire dobbiamo in qualche modo anticipare la parte finale del romanzo, certamente una sorpresa, di sicuro un'apparente contraddizione di quello spazio leggibile di libertà costituito dalla città nota al protagonista (calle Numancia, parta alta della Diagonal ecc.). Secondo lo schema riprodotto da D. Harvey⁶, i presunti canoni della postmodernità trovano in questo romanzo un'applicazione abbastanza puntuale. Alla finalità e al progetto, prevalgono gioco e caso; alla gerarchia e alla concentrazione, prevalgono anarchia e dispersione, tanto per citare solo due coppie di elementi certamente rintracciabili in *Mppc*. "I cattivi" non sono cattivi, "il buono" non è buono e via destrutturando. Dunque, dopo aver compiuto la missione di trovare il fratello, tenuto prigioniero nella costruzione cui abbiamo alluso – ma di cui meglio diremo – il protagonista, messo nella condizione di dover scegliere tra la città e quel palazzo, sceglie quest'ultimo. Perché? Baloo/Pablo così illustra le sue "bare necessities" che possono trovar soddisfazione anche nell'eventuale nuova residenza, in realtà un micromondo zeppo di agi: "comida abundante... Un litro diario de aguardiente o su equivalente en alcohol de baja graduación... Diez gramos de hachís semanales... Compañía femenina de vez en cuando (sólo con fines sexuales, naturalmente)... Una conexión a Internet... En fin..., y nada de horarios preestablecidos..." (p. 455). Le richieste, indirizzate al "cattivo" vengono accettate e così commentate dal medesimo: "...puedo decirle que estoy en disposición de aceptar sus condiciones, con algún pequeño matiz [...] En cuanto a la conexión a Internet, es un raro privilegio aquí dentro, pero atendiendo a las circunstancias especiales de su caso no habrá inconveniente en facilitársela. Siempre bajo ciertas condiciones de control, por supuesto, comprenda que no podemos dejarle comunicarse indiscriminadamente" (p. 456). Avuta assicurazione che i desideri saranno esauditi nel luogo di (felice) reclusione, Pablo / "Baloo" espone al fratello, in breve sintesi ciò in cui crede: "No me interesa tu mundo ni me interesa tu tu gente [...] Yo no necesito a nadie; tú sí [...] la única manera en que el común de la gente puede admirar es sólo una forma velada de envidia [...] siento preferencia por aislarme de ese mundo que habéis inventado tan mal" (pp. 460-1 *passim*). La Storia è finita, non vale la pena di cambiare nulla, perché quel nulla è l'irriducibile immutabile. Se la libertà d'espressione è limitata, non ha alcuna importanza. Ovviamente non esiste l'impegno, ma esclusivamente la fuga dal mondo nel mondo. Sembra la realizzazione di una sorta di utopia già in qualche modo distopica, dove il mondo presumibilmente perfetto lascia tuttavia intravedere qualcosa di quello esterno, la città imperfetta, ma sempre desiderabile: "Casi al tiempo, oímos un zumbido mecánico que nos hizo volvernos hacia la pared de nuestra espalda. Toda su anchura era en realidad un telón metálico, que ahora se alzaba hasta descubrir un enorme acristalamiento tras el que apareció Barcelona vestida de noche, como una vedet con su mejor traje de lentejuelas"⁷ (p. 444). La capitale esercita la sua romantica seduzione, ma quello spazio non è più leggibile, ordinabile come e quanto il labirintico Nautilus metropolitano nel quale Baloo, Fina e *The First* sono ancora prigionieri. La città si presenta certo come una "vedette", ma anche come un agglomerato luminoso d'impatto sceno-

⁶ *Op. cit.*, p. 62.

⁷ Ancora all'inizio del romanzo appaiono tratti vagamente impressionistici, efficaci, ma probabilmente lontani dall'ideazione disincantata dell'autore: "Barcelona mola cuando llueve: los árboles recuperan el verde, los buzones el amarillo, los techos de los autobuses el rojo vivo, lavados por el agua abundante [...] Cuando llueve fuerte ... todo se pone verde, azul, rojo, colores primarios sobre gris marengo, y la ciudad parece de juguete, un Scalextric, o un Tente" (pp. 22-23).

grafico, eppure lontano dai percorsi della vita. Merita dunque un'attenzione l'edificio prigione che, come abbiamo visto, occupa una porzione significativa della misteriosa Jaime Guillamet: "Y en realidad aquello tampoco era un verdadero laberinto, era una alambicada unión de edificios que a ratos daba el pego, nadie lo había planeado para confundir al transeúnte. Aun así, lo desconcertante de un laberinto no es su complicación geométrica, sino la experiencia que induce, y aquella oscuridad interminable inducía de lo lindo [...] Lo que sí perdí fue la noción del tiempo, de modo que no sé cuánto duró mi deambular por locales, viviendas y escaleras de vecinos sumidas en una eterna noche artificial" (p. 389). Lo smarrimento che questa statica nave naufragata nella città determina è tale che "un bendito petardo que me devolvía a la realidad de que había un lugar, sólo un poco más allá de las paredes que me rodeaban, donde se preparaba la verbena de San Juan, y al menos supe que seguía en Barcelona" (p. 390). Questo spazio tuttavia, ostile perché sconosciuto, senza forma percepibile, atro e vagamente caotico offre qualche belvedere o qualche oblò sulla città che l'avvolge tanto da consentire il riposizionamento del protagonista. La reclusione volontaria a cui Baloo/Pablo si sta per sottoporre in questa altrimenti denominata fortezza assume paradossalmente dei contorni quasi liberatori. Fornire giustificazioni plausibili circa la propria interminabile assenza a parenti e amici rimasti "fuori" aguzza la capacità affabulatoria, lenisce, fino all'annullamento, il cruccio delle incombenze sociali per lasciare al protagonista tutta la libertà del proprio tempo con la sola coercizione di uno spazio relativamente angusto. Una fortezza che in parte rappresenta lo stesso gioco letterario dove l'autore si insedia in qualità di spettatore senza tuttavia dimorarvi. Da tale punto di osservazione non è forse più necessario "vivere" per scrivere. In conclusione il lavoro di Tusset che, come ha osservato un critico, costituisce certamente "un ejercicio literario de considerable magnitud disfrazado en un lenguaje coloquial, llevado hasta las últimas consecuencias"⁸ rappresenta certamente quella "Barcelona pija" da cui il protagonista fugge, quasi cercando conforto nella fortezza dentro la metropoli, ma vi intravediamo anche altre città (dalla postribolare a quella turisticamente stereotipata), senza che vi appaia l'illustrazione del "barcelonisme" del giorno d'oggi, per riprendere un'espressione di Sagarra nel romanzo ricordato più sopra. È probabile che questo non sia più riconducibile ad una sola opera (ammesso che esista come ideologia ed ipostatizzazione urbana), ma piuttosto il risultato di un complesso metabolismo letterario che oggi, come dicevamo all'inizio, è assai ricco e, ovviamente, in parte ancora da studiare.

⁸ J. Bolea, "Cruasán y tostada", *El Periódico on line* «<http://www.elperiodico.com/EDARA-GON/ED02079/CAS/CARP01/tex006.asp>» consultato il 25.09.2002.

A RECENTE EXPANSÃO DOS ESTUDOS LUSÓFONOS EM ESPANHA

Os estudos portugueses (e lusófonos) têm sido objecto de uma atenção particular, quer do ponto de vista quantitativo quer qualitativo, se considerarmos uma série importante de trabalhos que se foram publicando nas principais áreas onde a lusitanística há muito se implantou e se salientou pelo dinamismo e competência dos estudiosos, a que se devem acrescentar algumas novas iniciativas, de inegável interesse cultural, surgidas em tempo mais recente. Sem pretender fazer um levantamento exaustivo, refiro aqui estudos e publicações que me parecem de maior significado, isto é, que se apresentam como contributos originais no âmbito específico da cultura portuguesa ou no campo mais vasto da lusofonia.

Começo por referir a revista “Grama y Cal”, que se publica na Universitat de les Illes Balears, a qual, embora sendo uma “revista insular de filología”, insere no seu n.º.2 (1998) um interessante estudo de María Rosa Álvarez Sellers, da Universitat de València, sobre *Transgresiones de los tópicos amorosos en dos cantigas galaico-portuguesas* (pp. 9-22) e o importante ensaio de Juan Carrasco González, da Universidad de Extremadura, *Las dos redacciones de ‘Menina e Moça’. Una nueva teoría sobre la autoría del añadido eborense* (pp. 23-34). É claro que a grande autoridade desta área de influência da lusitanística em Espanha é sem dúvida Perfecto E. Cuadrado, conhecido especialista e um dos maiores estudiosos da poesia contemporânea portuguesa, em especial da poesia surrealista. Autor de numerosos trabalhos, cito apenas alguns dos seus últimos contributos, todos marcados pelo rigor da análise e pela validade e originalidade das propostas: *Mujer, Amor y Erotismo en la poesía finisecular portuguesa*, comunicação ao congresso internacional de Buenos Aires-La Plata, de 1996, *Fin(es) de Siglo y Modernismo* (Palma, 2001, pp. 29-48); *La revista ‘Bandarra’ en el contexto de las relaciones culturales hispano-lusas*, in *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera – I.º Encuentro de Lusitanistas Españoles* (Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, tomo I, pp. 543-563); ou *La poesía portuguesa de los 50*, onde Perfecto Cuadrado revisita sobretudo a poética surrealista no contexto da poesia portuguesa daquela década, estudo desta vez publicado na nova revista literária de Jerez de la Frontera, “Campo de Agramante” (n.º.1, Verano 2001, pp. 79-92).

Saindo das Ilhas Baleares (e de passagem por Cáceres e Jerez de la Frontera), é oportuno falar de Salamanca em cuja Universidade a Lusitanística conhece actualmente um dos momentos mais fecundos, graças a Ángel Marcos de Dios e a José Luis Gaviñanes Laso, o último dos quais, em conjunto com António Apolinário, é organizador de uma valiosa *Historia de la literatura portuguesa* (Madrid, Ed. Cátedra, 2000, pp.

718), projecto concretizado com o contributo original de 17 estudiosos, todos especialistas dos respectivos sectores, sendo de salientar a presença de quatro lusitanistas espanhóis de reconhecida competência: Juan María Carrasco González, Perfecto E. Cuadrado, José Luis Gavilanes Laso e Elena Losada Soler. Para além dos méritos intrínsecos que uma obra desta amplitude certamente contém, é de referir, como se lê na “Introducción” ao volume, o estudo das interrelações literárias e culturais que se estabeleceram em muitos momentos das várias literaturas peninsulares, procurando determinar os fenómenos de intertextualidade e fazendo particular referência aos vínculos existentes entre a literatura portuguesa e as restantes literaturas hispânicas, especialmente a de língua castelhana (cfr. “Rassegna Iberistica”, n.º.70, 2000, pp. 51-53).

Da mesma oficina acaba de sair o n.º. 1 da revista de filologia portuguesa, “Estudios Portugueses 1” (Salamanca, 2001), justificada na “Presentación” pela constante relação cultural entre Salamanca e Portugal, mesmo depois de 1640, tradição herdada pelo século XX de maneira categórica: “el primer lectorado de Portugués en España fue el de la Universidad de Salamanca (1944); en Salamanca se creó “la primera cátedra universitaria de Portugués; la primera licenciatura específica en Filología Portuguesa, en el Estado Español, fue instaurada en esta universidad en el curso 1992-1993; en los últimos años se cuentan por decenas las tesis de doctorado realizadas por portugueses y brasileños en esta secular institución universitaria...” (p. 9). E acentuando a amplitude da proposta, diz-se ainda na “Apresentação”: “En esta revista tendrán lugar propio las reflexiones sobre la lengua y la literatura – portuguesa, brasileña y africanas de expresión portuguesa –, incluyendo en cada número secciones de lingüística y de literatura, de cultura e relaciones luso-hispano-brasileñas, de documentos e de bibliografía” (p. 9).

Cumprindo a proposta programática ilustrada na “apresentação”, devem salientarse dois artigos de Ángel Marcos de Dios. No primeiro (*Portugueses en la Universidad de Salamanca. Desde la Restauración hasta la Reforma del Marqués de Pombal*, pp. 111-120), o estudioso dá-nos uma antecipação de trabalho mais amplo, entretanto publicado (Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2001, pp. 292), largamente documentado através do Archivo de la Universidad de Salamanca (“Libros de Matriculas”); no segundo (*Libros Portugueses en la Biblioteca de Unamuno*, pp. 167-177) procura estabelecer, através das leituras do grande lusófilo espanhol, os seus contactos mais assíduos com a cultura portuguesa, não sendo de estranhar que as obras mais anotadas tenham sido a *História da Civilização Ibérica*, de Oliveira Martins, e o *São Paulo*, de Teixeira de Pascoaes porque, como bem refere A. de Dios, os textos da área lusitana que mais interessavam Unamuno eram os que apresentavam “singulares características del alma peninsular” (p. 168). Além destes dois textos, devem evidenciar-se, entre outros, o artigo de José Luis Gavilanes Laso, *La fenomenología de la muerte en Vergilio Ferreira* (pp. 91-101), mais um contributo deste lusitanista para a exegese crítica do autor de *Aparição*, do qual é um reconhecido especialista; o excelente estudo de Gilberto Mendonça Teles, *Para o estudo de Lorca no Brasil* (pp. 103-110), revelador da recepção literária no Brasil do poeta de *Romancero Gitano* e ao qual dedicaram composições poéticas grandes figuras da poesia brasileira, como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes e Murilo Mendes; e, no sector de “Documentos”, a publicação da *Correspondência inédita entre José Rodrigues Miguéis e José Saramago* entre 1959 e 1971 (pp. 133-166), organizada e anotada por José Albino Pereira, correspondência que vem confirmar a ironia, por vezes pungente, e um certo narcisismo de José Rodrigues Miguéis, a par das reflexões tendentes a iluminar o contexto histórico, ao mesmo tempo que já revelavam as potencialidades literárias do futuro Nobel português.

Também a Universidad Complutense de Madrid dá sinais de assinalável actividade em torno das literaturas lusófonas com a publicação do “anejo II” à “Revista de Filología Románica”, o qual reúne uma série de estudos dedicados à memória do professor de Literatura Portuguesa daquela Universidade, D. José S. Ares Montes. O volume, coordenado por M.^a Josefa Postigo Aldeamil, e cujo título (*La narrativa en lengua portuguesa de los últimos cincuenta años*, Madrid, 2001, pp. 322) é indicador seguro da amplitude da proposta, inclui onze trabalhos sobre a narrativa da lusofonia, contemplando as literaturas portuguesa (3), brasileira (2), angolana (1), moçambicana (1), cabo-verdiana (1), são-tomense (1), macaense (1) e a prosa contemporânea na Guiné-Bissau (1). Segundo a coordenadora, a finalidade é “difundir las literaturas autóctonas de expresión portuguesa” (p. 9), património literário que, em sua opinião, não é suficientemente conhecido em Espanha, reservando para uma próxima publicação estudos relativos à literatura de Timor e de Goa.

Partindo desta intenção programática, não é surpreendente verificar que grande parte dos autores tenha privilegiado aspectos genéricos (refiro-me sobretudo às literaturas africanas lusófonas) em detrimento da exegese crítica deste ou daquele romancista. Servem como exemplo as excelentes colaborações de Alberto Carvalho sobre a narrativa cabo-verdiana, focando embora um caso exemplar (mas parece-me desnecessária a transcrição do conto sobre o qual incide a sua breve análise, pp. 96-114); de José Pires Laranjeira sobre Mía Couto e as literaturas africanas de língua portuguesa (pp. 185-205); ou de Inocência Mata sobre a prosa de ficção são-tomense (pp. 207-244), revisitando o processo de formação desta literatura a partir das primeiras manifestações literárias. No conjunto de um corpus significativo, que cumpre cabalmente a função que a coordenadora se propõe, são de salientar os estudos de José Luis Gavilanes Lasso – *El soporte metafísico en la obra de Vergílio Ferreira (1916-1996)* –, a demonstrar o conhecimento profundo da obra do grande romancista (pp. 133-160); de Antonio Maura abordando as *Novelas fundacionales en la literatura brasileña del siglo XX* (pp. 245-266); e de María Josefa Postigo Aldeamil, *José Saramago y los proverbios* (pp. 267-299), a qual procede a um levantamento dos aforismos nos romances *Memorial do Convento*,

Ensaio sobre a cegueira e *Todos os Nomes*, analisando a sua inserção no discurso em termos de funcionalidade textual. Estamos, pois, perante um conjunto de estudos, notável a vários níveis, do qual talvez o mais superficial e divulgativo seja o trabalho de Eduardo Mayone Dias, *La novelística de las guerras coloniales portuguesas de 1961 a 1974* (pp. 115-131), leitura sociológica que não contempla os aspectos ficcionais de um corpus variegado, não raro com profundas implicações míticas (veja-se *Jornada de África*, de Manuel Alegre, mas também *A costa dos murmúrios*, de Lúcia Jorge), sem considerar a narrativa da guerra colonial produzida por autores africanos, de que Petetela é o grande paradigma.

Apraz-me salientar ainda a crescente atenção dedicada às literaturas lusófonas por parte de estudiosos ligados às Universidades de Santiago de Compostela (Xosé Lois García, sobretudo) e da Corunha, aqui graças aos trabalhos de Francisco Salinas Portugal, em que se evidenciam: *O Texto nas Margens. Ensaio sobre Literaturas em Língua Portuguesa* (1997); *Doce Canto em Terra Albeia? Antologia da lírica camonianiana* (1997, em colaboração com M. Ferreiro e C.P. Martínez Pereiro); ou o mais recente *Entre Próspero e Caliban. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa* (1999), este último com a particularidade de se apresentar como estudo “de carácter necessariamente panoramico”, estabelecendo porém uma “aproximação às cinco literaturas africanas de língua portuguesa, incluindo não só o que é estritamente literário, como também al-

gumas aproximações de história cultural” (cfr. “Rassegna Iberistica”, n.º. 71, 2001, pp. 86-88).

Pelo que fica documentado – e certamente outros exemplos caberia acrescentar –, os estudos lusófonos conhecem em Espanha um momento de reflexão crítica de grande intensidade, o que se deve certamente à feliz confluência de um grupo notável de estudiosos. Infelizmente não se pode dizer outro tanto sobre o que se passa em Portugal relativamente às literaturas da Espanha, à parte alguns trabalhos de Maria Idalina Resina Rodrigues ou de Maria Fernanda Abreu. Ocorre-me apenas evidenciar as Jornadas de História Ibero-Americana que, desde 1995, se vêm realizando anualmente em Portimão e organizadas pelo Instituto de Cultura Ibero-Atlântica em colaboração com as Universidades de Lisboa e do Algarve, jornadas que se devem ao grande entusiasmo de Maria da Graça A. Mateus Ventura e que prevêm, porém, a participação de investigadores portugueses, brasileiros e espanhóis. Pelo seu indiscutível interesse, registo aqui os temas dos sete colóquios até agora predispostos, com excelentes resultados, como é possível avaliar pelos volumes sucessivamente publicados pela Ed. Colibri, de Lisboa: “Viagens e viajantes no Atlântico quinhentista” (I); “A União Ibérica e o Mundo Atlântico” (II); “O Barroco e o Mundo Ibero-Atlântico” (III, cfr. “Rassegna Iberistica” n.º. 65, 1999, pp. 89-91); “As rotas oceânicas. Séculos XV-XVIII” (IV); “A definição dos espaços sociais, culturais e políticos no mundo ibero-atlântico (de finais do séc. XVIII até hoje)” (V); “Portugal e Brasil no advento do mundo moderno” (VI); e “O Mediterrâneo Ocidental: identidades e fronteira” (VII).

RECENSIONI

Gonzalo Pontón, *Correspondencias. Los orígenes del arte epistolar en España*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, pp. 254.

Nei primi decenni del Quattrocento, all'epoca dell'umanesimo entusiasta della corte di Giovanni II di Castiglia [G. Mazzocchi-P. Pintacuda, "La versione castigliana quattrocentesca delle Vite di Dante e del Petrarca di Leonardo Bruni", *Rapporti e scambi tra Umanesimo italiano e Umanesimo europeo*, Milano, Nuovi Orizzonti, 2001, pp. 439-489] Fernán Pérez de Guzmán incarica la traduzione, parziale, delle *Epistulae ad Lucilium*.

La possibilità di accedere in castigliano ad uno degli epistolari più noti e apprezzati dell'antichità concorre a ridestare tra eruditi ed intellettuali l'interesse per la lettera. Al Seneca delle *Epistulae ad Lucilium* si affianca il Cicerone delle *Ad familiares*, nonostante fossero stati contrapposti da Petrarca – l'esempio, l'autorità e il modello, – nel confronto tra i due che egli compie nelle sue *Familiares* (I, 1, 32), l'uno (Seneca) *quicquid moralitatis in omnibus fere libris suis erat, in epystolis congressit*, l'altro (Cicerone) *autem philosophica in libris agit, familiaria et res novas ac varios illius seculi rumores in epystolis includit* [p. 188].

Senza dubbio il Medioevo è ricco di varie forme di corrispondenza: con le *cartas* redatte nelle cancellerie i sovrani amministravano i regni, tramite *cartas* commerciali si facevano affari, si dichiaravano guerre oppure si stipulavano trattati di pace. In poche parole la *carta*, prevalentemente scritta in latino, era una componente insostituibile nell'organizzazione della vita politica, sociale ed economica.

Tuttavia come puntualizza Pontón [p. 26], riprendendo una acuta osservazione di J. Lawrence, si viene ben presto delineando un modo diverso di corrispondere, di emettere un messaggio verso un *tú* che cela o finge di celare un *vosotros*:

Las cartas con vocaciones literaria se escriben para franquear los límites del intercambio personal, aspiran a la contemplación y delectación de un público. J. Lawrence lo ha expresado con claridad: "Hay que diferenciar terminantemente... entre la *carta* ordinaria (la carta de negocios, que cumple con su oficio según unos formularios trillados, y por decirlo, así extraliterarios), y la *epístolas* (o sea, la carta literaria o *mensajera*, como se decía entonces). La epístola puede ser oficial o familiar, como la carta cotidiana, pero se concibe desde el principio como artefacto artístico, público, apto para ser coleccionado en un epistolario literario".

Così succede nella prima metà del Quattrocento: la lettera, l'epistola, che come indica l'etimologia (gr.: *epì stallein*), viaggia verso, contiene la reciprocità, la corrispondenza, come lo esemplifica l'ampio spettro di forme verbali utilizzate dal latino *epistulam scribere, conscribere, facere, efficere, dare, exarare, texere*, sicché il destinatario iniziale (*ad aliquem*), attraverso i secoli diventa il destinatario universale, i lettori (*ad aliquos*).

Scrivo ancora Pontón [p. 27]

Las epístolas literarias del siglo XV, qué duda cabe, constituyeron un espacio de disfrute colectivo: se leyeron y glosaron en corrillos, circularon de mano en mano, se sacaron copias de ellas se coleccionaron factores todos que multiplicaron y prolongaron en el tiempo el acto de envío y la recepción.

L'anonimo destinatario, vale a dire *un amigo encubierto* della lettera XXI di Pulgar mantiene, a tutt'oggi, celata la sua identità, ma al lettore odierno si dischiudono, si offrono e si tessono (*texere*) sulla carta, con rara bellezza e freschezza, i rancori, le maldicenze e le rivalità della corte castigliana e dei suoi fragili equilibri.

Carta mensajera veniva definita la primitiva corrispondenza, non ancora assunta a genere letterario, ma diversa rispetto alla lettera burocratica o alla lettera commerciale, diversa anche rispetto alle lettere dedicatorie con le quali i letterati ed eruditi dell'epoca accompagnavano le opere incaricate o dedicate al sovrano. Una per tutte la nota epistola-dedica di Alonso de Cartagena a Giovanni II di Castiglia, che accompagnava il volgarizzamento del *De providentia* senecano, nella quale con acrobazie verbali degne dei famigli di cui è sovrappopolato il nostro paese in questi tristi tempi, Seneca, in quanto cordovese, diventa suddito di Giovanni II e la traduzione al castigliano dei trattati senecani è necessaria non perché il sovrano non conosce il latino, ma ovviamente per valorizzare il castigliano.

Pochi anni dopo, Fernando del Pulgar chiede a Isabella, via lettera [XI], di informarlo sui progressi negli studi di latino, senza ossequio, ma con rispetto: *mucho deseo saber cómo va a vuestra alteza con el latín que aprendés*. Corrisponde con la regina, condivide intimità e amicizia: soprattutto l'amicizia, altro fattore determinate nello sviluppo dell'epistola e nel suo costituirsi genere, ovvero arte.

Amicizia, convivialità, corrispondenza: si pensi allo splendido *incipit* (vv. 1-7) dell'epistola *culta* di matrice oraziana, modello poetico di profonda intimità ed introspezione, dedicata, nel 1534, da Garcilaso a Boscán, così acutamente commentata da Claudio Guillén ("La amistad y el amor: Garcilaso y Cervantes", *La penna di venere. Scritture dell'amore nelle culture iberiche*. Atti del XX Convegno dell'AISPI, Messina, Andrea Lippolis editore, 2002, pp. 485-504): *Señor Boscán, quien tanto gusto tiene/ de daros cuenta de los pensamientos,/ basta las cosas que no tienen nombre,/ no le podrá faltar con vos materia,/ ni será menester buscar estilo/ presto, distinto, d'ornamento puro,/ tal cual a culta epístola conviene*. (B. Morros, ed., Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 115-19).

Date tali premesse non è casuale che contemporaneamente all'epistola, tra il Quattrocento ed il Cinquecento, si costituisce e si sviluppa come genere letterario anche il dialogo, corrispondenza *in acto* e contestuale tra due attori *in presentia*, e dunque superamento del trattato e della dottrina, insegnamento senza dialogo (cfr. Jesús Gómez, *El diálogo renacentista*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2000).

Il saggio di Pontón si suddivide in vari capitoli che costituiscono una visione e un'analisi d'insieme della gestazione, dello sviluppo e della maturità del genere epistolare castigliano nel XV secolo: *El universo epistolar*, pp. 15-37; *La retórica de la carta*, pp. 39-79; *Géneros*, pp. 81-126; *Temas y perspectivas*, pp. 126-186; *Tonos*, 187-227.

Nel terzo capitolo l'autore si sofferma sulle classificazioni *in generibus* delle varie modalità della pratica epistolare, sottolineando la validità della tassonomia elaborata da Francesco Negri nel *De modo epistolandi*, pubblicato nel 1493 dato che "(denota) influencias humanísticas; es más en (ello), la práctica epistolar se percibe precisamente desde el marco de los géneros" [pp. 82-3]: sicché i venti generi elencati da Negri, dalla lettera *commendativa* (per ottenere un privilegio o per iniziare un procedimento giudiziario), alla *domestica* (sulla salute personale) o alla *regia* (indirizzata al principe) corrispondono ai generi frequentati dagli umanisti.

Tra gli autori che vengono considerati, Pontón si sofferma soprattutto quelle personalità di spicco della cultura umanistica castigliana – senza prefissi, suffissi e distinguo-, le cui lettere costituiscono un vivace e poliforme laboratorio di idee, di riflessioni letterarie e filosofiche su temi profondamente ed intrinsecamente umanistici. Al Marqués de Santillana, oltre alla numerose lettere *familiares* con cui sollecitava traduzioni, acquisti di manoscritti, delucidazioni letterarie, va il merito delle stesura della conosciuta e preziosa *Carta-prohemio* o *Prohemio-carta* al Condestable de Portugal (1444-49); Juan de Lucena è l'autore della importante *Epístola exhortatoria a las letras*, accorato manifesto a favore del latino come lingua della *societas humanarum litterarum*, indirizzata formalmente al segretario della corona Fernán Alvarez, ma in realtà ad un pubblico di lettori assai più numeroso, mentre in un'altra lettera, indirizzata al solo Fernán Alvarez affronta il tema dell'*otium*, volontario, *el que tomamos*, o coatto, *el que nos toma*, anticipando l'esaltazione dell'*otium literario* compiuta da Boscán nella lettera-dedica alla contessa di Osma. Diego de Valera nelle lettere indirizzate a Juan II nel 1441, 1447 *et coetera* e a Enrico IV nel 1462 invita con eleganti riferimenti a Cesare, Seneca e Terenzio a una gestione pacifica e equilibrata del potere, rivendicando di fatto un ruolo dell'intellettuale nella vita politica – la lezione, in sintesi, di Leonardo Bruni; Fernando de la Torre scrive un *Libro de las veinte cartas e quisiones* che costituisce un *corpus* epistolare di rara finura retorica, assai articolato e ricchissimo e che contiene, inoltre, importanti riflessioni sull'amicizia, sulla vita religiosa e secolare, e via dicendo. Francisco López de Villalobos, più avanti nel tempo, nel 1517, riconduce anche l'epistola all'*humanitas*, al canone dell'uomo misura di tutte le cose, constatando che: "el espacio de la carta es tan complejo como una constelación, tan proteico como el ser humano al que sirve [p. 221]". Fernán Pérez de Guzmán è autore di una lettera a Gonzalo de Ocaña, priore del monastero di *Santa María de la Sisle*, con la quale richiede la traduzione in volgare dei *Dialoghi* di Gregorio Magno e che Pontón considera [p. 54] "una carta razonablemente ajustada a las reglas" assai utile per "ilustrar desde ella los principios canónicos de la escritura epistolar". Aggiungo che lo stesso Pérez de Guzmán inserisce nel *Mar de historias* [ed. A. Zinato, Padova, Unipress, 1999] numerose lettere apocriefe (a volte presenti nella fonte *Mare historiarum* di Giovanni Colonna), tipologia o subgenere epistolare assai interessante, ad esempio il carteggio tra Aureliano e Zenobia [p. 200], tra Avidio Cassio e Marco Aurelio [pp. 180-181], la lettera di Vesonio, *rey de los Candustos* a Sapone, *rey de Persia*, [pp. 208-209], e soprattutto la lettera di Costantino alla madre Elena [pp. 240-241], che contiene il testo della donazione. Tali carteggi fittizi derivano dall'usanza letteraria degli umanisti italiani di contraffare lettere o scrivere *tout court* apocriefi, abitudine ben analizzata da Sabbadini [*Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Sansoni, 1967, pp. 174-176] e rivalutata da Gómez Moreno visto l'apprezzamento per questi falsi manifestato dai lettori coevi [*España y la Italia de*

los Humanistas. Primeros ecos, Madrid, Gredos, 1994, p. 160]. Fernando del Pulgar è l'autore sul quale Pontón a ragion veduta si sofferma ampiamente. Le sue lettere sono "la primera muestra impresa del género en Castilla" (p. 34) [si veda: Fernando del Pulgar, *Letras*, ed. crit. di P. Elia, Pisa, Giardini, 1982].

Nella corrispondenza di Pulgar i ricordi e le esperienze elegantemente esposti e narrati, sono utilizzati come patrimonio di conoscenze e di preziosa vita vissuta, il particolare e l'universale, il racconto di se stesso e degli altri. Cambiano tono e stile, in rispetto dei dettami della retorica [pp. 39-79], a seconda del destinatario e dell'argomento, ma Pulgar utilizza assai sapientemente il prodigioso archivio della sua memoria, sicchè, vada la lettera indirizzata all'irrequieto arzobispo Carrillo [III], al re di Portogallo [XXVII], o all'amata figlia monaca [XXIII], la sua scrittura risulta precisa, puntuale, circoscritta, erudita con misura e garbo, con assai poche concessioni ai toni moraleggianti, anche quando indugia, compiaciuto, su questioni etiche.

E così, ad esempio, la sua prima lettera, priva di destinatario, *de los males de la vejez*, è "una de las obras maestra de la primera epistolografía castellana (amén de paradigma de las posibilidades del género)" [p. 170] e "cuesta muy poco, en efecto, crear en el éxito de la epístola, a tenor del tema escogido, el genial desenfado en el tratamiento del mismo y la cuidadosa elaboración de la materia literaria" [pp. 170-171].

Il genere epistolare castigliano tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento raggiunge la sua piena maturità: nella più vasta temperie culturale europea di questo periodo Erasmo da Rotterdam scrive il *De conscribendis epistolis* (1495-6, pubblicato nel 1556), in cui esalta come nessun altro "la ductilidad esencial de la epístola, que no excluye acción o pasión alguna y que, en cierto modo, la iguala a la misma visa (o si se prefiere, a la literatura)" [p. 16].

Senza tutto ciò, e senza la consistenza letteraria acquisita nel corso del XV secolo la lettera non avrebbe potuto affermarsi come genere, e senza "ese trasfondo epistolar, no habría sido posible la ilusión de verdad – y de engaño – con que nacerá el género (familiar)" [p. 227]. Quest'ultima tipologia è legata a una individualità e ad un mondo: "los pasos de los epistológrafos del siglo XV [...] habían sentado las bases para afirmar, andando el tiempo y mudando el género, "Pues sepa vuestra merced, ante todas cosas, que a mí me llaman Lázaro de Tormes" [p. 227].

Chiude il volume una bibliografia aggiornata ed esauriente.

La prosa elegante e raffinata di Gonzalo Pontón rende la lettura del suo saggio estremamente piacevole ed avvincente. Un bel libro.

Andrea Zinato

Tirso de Molina, *La venganza de Tamar*. Edizione critica, introduzione e note a cura di Francesca De Cesare, Salerno, Edizioni del Paguro, 2001, pp. 239.

L'ampia ed erudita *Introduzione* di questo ottimo lavoro di Francesca De Cesare inizia con l'attento e minuzioso studio dell'episodio biblico da cui Tirso de Molina ha tratto l'opera, per passare successivamente all'esame molto particolareggiato dell'elaborazione tirsiana, barocca nell'approfondimento della psicologia dei personaggi e soprattutto nella enfaticizzazione dell'orrore dell'incesto. Ma ciò in cui maggiormente si differenzia la versione tirsiana è la presenza dell'ideologia del perdono, assente nella tradi-

zione del Vecchio Testamento. Al peccato non segue automaticamente il castigo, ma la misericordia entra a far parte del conflitto tra giustizia e peccato.

Segue il capitolo dedicato ai profili dei personaggi, che inizia con la presentazione di Amón, figura molto particolare il cui carattere depresso e ipocondriaco condiziona la sua relazione problematica con le donne che trova la sua espressione nel rapporto incestuoso "in cui si potrebbe intravedere il desiderio narcisistico di volersi innamorare unicamente della propria carne e della propria personalità" (p. 20).

Ad Amón si affianca Tamar, drammatico personaggio che svolge nell'opera tirsiana una funzione molto più importante rispetto alla tradizione biblica divenendo soggetto artefice e conduttore dell'intreccio.

Il terzo personaggio è Absalón, figura dal carattere narcisistico e infido che sa sfruttare la sua immagine nel raggiungimento dei suoi fini. Per la sua empietà viene paragonato al più noto don Juan: i due sono accomunati dalla fine violenta.

David è classificato come personaggio carismatico per le sue qualità di guerriero e di amante, ma incapace di assumersi le responsabilità di padre divenendo complice delle nefandezze dei figli, e di imporsi come re, vittima della sua debolezza, forse, osserva intelligentemente la curatrice, fatto interpretabile come segnale della decadenza asburgica.

Il quarto paragrafo è dedicato allo studio delle differenze letterarie che interessano le tre versioni. Si sottolinea che "il manoscritto è quello che meno si distacca dallo sviluppo strutturale e tematico della princeps" (p. 33).

Il quinto paragrafo riguarda il pastiche Tirso-Calderón, l'appropriazione, cioè, da parte di Calderón del III atto de *La Venganza de Tamar* per usarlo come II atto dei *Cabellos de Absalón*, e le reazioni della critica a un atto di plagio e di rivisitazione dell'opera.

I dati per poter definire con esattezza l'anno di redazione e della prima rappresentazione de *La venganza de Tamar* sono scarsi e imprecisi non suffragati da documenti concreti. La curatrice pone come limiti il 1621, quando Tirso inizia a scrivere i *Cigarrales de Toledo* in cui appare la canzone "pajarito que vas a fuente" presente anche in *La venganza de Tamar*, e il 1628 quando l'opera figura tra i titoli dei copioni dell'elenco del capocomico Jerónimo Almella.

Lo schema della versificazione con un'attenta analisi dell'uso dei vari metri (paragrafo 7) anticipa l'analisi ecdotica (paragrafo 8).

La Venganza de Tamar è stata pubblicata per la prima volta nel 1634 nella *Parte tercera de las comedias del Maestro Tirso de Molina*, di cui sono stati individuati sei esemplari. Esistono inoltre un manoscritto del testo presso la Biblioteca Nazionale di Madrid (1632) e una pubblicazione avvenuta a Siviglia in forma di "suelta" in cui come autore appare il nome di Felipe Godínez. La prima edizione moderna è di Eugenio Hartzenbush nel tomo X del *Teatro escogido de Fray Gabriel Téllez* (1839-1842) a cui seguì quella di Emilio Cotarelo y Mori nel 1906 nel IX tomo della N.B.A.E. Bisogna attendere il 1969 per avere la prima edizione moderna individuale grazie ad Alan K. G. Paterson (London, Cambridge University Press).

Per la collazione del testo la curatrice prende in esame anche il secondo atto dei *Cabellos de Absalón* di Calderón nell'edizione che reputa più vicina all'originale. Passa poi ad esaminare gli errori dei quattro testimoni presi in considerazione (l'edizione "princeps" del 1634 (P), il manoscritto della Biblioteca Nazionale di Madrid (M), la "suelta" attribuita a Godínez (S), la "suelta" di Calderón (C)), che presentano errori individuali separativi che escludono la reciproca filiazione. Solo M e S presentano in comune errori, a volte versi aggiunte e lacune, che indicherebbero l'esistenza di un ascendente ormai perduto, anche se S presenta delle innovazioni che fanno pensare ad altra mano.

Esaminate con acutezza le proposte di altri studiosi, la curatrice arriva a dare uno stemma più che ragionevole ed accettabile. Chiude l'introduzione una *Bibliografía*

molto ricca che la De Cesare ha dimostrato di saper maneggiare con esperienza. A continuazione i criteri seguiti nella trascrizione di P. A piè di pagina vengono poste le varianti presenti negli altri testimoni. Alla fine del testo il capitolo *Varianti delle edizioni moderne* riporta le scelte adottate dagli editori moderni da Hartzenbush (1848) a Fernández (1991).

Chiudono il volume *Note al testo* in cui la giovane studiosa dimostra un'ottima preparazione culturale. Così termina un lavoro difficile affrontato e portato a termine con precisione e perizia.

Donatella Ferro

Luis García Montero, *Gigante y extraño. Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Barcelona, Tusquets, 2001, pp. 452.

La vitalità di un testo si misura, nel tempo, anche dal numero delle sue edizioni. Se poi l'autore ha perso il manoscritto originario e l'ha pazientemente ricostruito senza vivere abbastanza da poterlo pubblicare, ogni ristampa presuppone una scelta ecdotica rischiosa. Come è noto, le *Rimas* di Bécquer uscirono postume, tratte da un registro contabile che l'autore aveva significativamente intitolato *Libro de los gorriones. Colección de proyectos, argumentos, ideas y planes de cosas diferentes que se concluirán o no según sople el viento*. Il vento soffiò in direzione contraria e la raccolta poetica vide la luce grazie alla iniziativa affettuosa di Ferrán, Campillo e Rodríguez Correa, amici di Bécquer. Convinti che la successione apparentemente caotica dei componimenti fosse dovuta alla spontaneità della memoria dell'artista, essi stravolsero il testo e lo suddivisero per temi legati a vicissitudini biografiche: riunirono prima i componimenti aventi per oggetto l'estetica della poesia, quindi quelli riguardanti la felicità e – successivamente – lo scacco in campo amoroso, lasciando per ultimi quelli relativi allo smarrimento esistenziale.

Il libro delle *Rimas*, quale appare nella prima edizione di Fortanet, del 1871, è dunque strutturato in forma arbitraria e per questo critici autorevoli della seconda metà del Novecento l'hanno via via emendato nei singoli componimenti e anche nel disegno generale. Luis García Montero, che affronta la questione con una doppia competenza di poeta e di studioso, esamina in modo accurato le interpretazioni di quanti l'hanno preceduto e assume fin da principio il punto di vista di chi ritiene che l'unica fonte attendibile sia quella testimoniata dal manoscritto. Ora perciò ripropone le *Rimas* ignorando l'edizione a stampa più diffusa, convinto che "los poemas del *Libro de los gorriones* dialogan constantemente entre ellos, con una voluntad mucho menos didáctica, menos historicista, pero más enérgica, que la que el lector encuentra en las *Obras* de 1871. En cualquier caso, sabemos que el orden del *Libro de los gorriones* es el orden en el que Gustavo Adolfo Bécquer fue recordando sus rimas, el único orden que nos queda" (p. 91).

Ciò che risultava inaccettabile ai contemporanei di Bécquer, cioè la mancanza di una coerenza argomentativa della raccolta, risulta estremamente affascinante per Luis García Montero, che anzi vi riconosce il marchio della Modernità intesa come frantumazione del soggetto, investito dalla crisi non più componibile fra ragione e sentimento, fra atto e discorso. Né classico né romantico, Bécquer scarta e reinventa la tradizione con un linguaggio "material y rebelde" (p. 60); dice il nuovo manipolando l'ovvio e

l'inusitato, sempre all'insegna di una metaletterarietà che è cifra ora esplicita ora implicita della sua fatica.

La ricerca artistica di Bécquer avanza per tentativi discontinui e laceranti. Non più raggruppate all'inizio, come nell'edizione del 1871, ma sparse invece nei luoghi testuali decisi dall'autore, le *rimas* che trattano, per esempio, di come un progetto poetico trovi o non trovi la sua realizzazione espressiva appaiono in contesti diversi e dunque in altri orizzonti di senso. La sequenza abituale diventa contrappunto inatteso. E l'intera raccolta, allora, va ripensata e reinterpreta: non è più la stessa, come risulta dal confronto con quella che ci è stata tramandata, utilmente aggiunta in appendice. Diversamente disposte, le poesie a tutti note diventano problematiche, aprono vie di senso imprevedibili.

È questa l'attualizzazione più suggestiva del ritorno alle origini realizzato da Luis García Montero. I componimenti restituiti all'ordine voluto da Bécquer nel *Libro de los gorriones* sono accompagnati da un vasto apparato di note, in cui erudizione ed esegesi compongono armoniosamente un discorso non dogmatico, ma comunque ancorato alle tesi esposte nell'introduzione. È un testo ampio e ben documentato in cui l'autore colma con l'intelligenza creativa i silenzi, o anche solo le asciuttezze procedurali, del metodo filologico. Le ipotesi attendibili oltrepassano felicemente i riscontri obiettivi e ne guadagna il personaggio di Bécquer che, come annuncia il titolo di questo lavoro, risulta davvero "gigante y extraño". Citando parte del mirabile incipit della prima *rima* ("Yo sé un himno gigante y extraño") l'autore mostra già in copertina la sua intenzione di liberare questa figura dalle componenti edulcorate che più l'hanno resa popolare. Basti pensare ai frequenti richiami a Baudelaire, l'artista che per eccellenza incarna l'insana maledizione della Modernità. Non tutte le analogie, però, sono persuasive. Anche se entrambi gli artisti riversano il penoso straniamento di sé nella battaglia persa con la parola, appare evidente la disparità dei rispettivi esiti poetici. L'audacia di Bécquer, mai spericolata e dunque non dirompente, è talvolta inibita da una considerazione del passato più nostalgica che iconoclasta. Nella sua dolente esplorazione degli effetti della crisi, il poeta spagnolo continua a inseguire invano l'adeguamento letterale al mondo che sempre lo eccede. Questo obiettivo mai raggiunto sarà il fondamento della sua fortuna postuma e ambigua: lettura grata ai benpensanti che ingenuamente si compiacciono della delicatezza dei suoi testi, le *Rimas* di Bécquer hanno pure rappresentato per i talenti poetici più sofisticati un precedente estetico ineludibile.

Si tratta di riconoscimenti simbolici che permettono di pensare al proprio presente attraverso il passato di un altro. Come prima di lui avevano fatto – fra gli altri – Unamuno e Machado, Juan Ramón e i poeti del '27 (e in particolare Cernuda), anche Luis García Montero cerca e trova nella vita e nell'opera poetica di Bécquer qualcosa che lo riguarda: la consapevolezza della contraddizione durevole e lo sforzo della sintesi inattuabile. È questo il fulcro di una ricerca artistica che "reúne en su *tarea de escritura* diversos caminos abiertos en la modernidad lírica, desde la herencia ilustrada hasta los debates románticos entre espíritu individual y naturaleza, pasando por la nostalgia primitivista, la recuperación de la poesía popular o las tentaciones del orientalismo. Todos estos caminos se funden así en la condensación y en la sencillez compleja de una subjetividad escindida que asume la voluntad heroica de luchar con el lenguaje para decir lo imposible, para llenar los huecos abiertos por el deseo de plenitud y expresar el consuelo imaginario de un ideal que sólo llega a ser efectivo en la propia inexistencia" (p. 23).

Luis García Montero valorizza ogni aporia tradotta in figura, specialmente metaforica. Tali sono, per esempio, il mistero della poesia espresso dal mito dell'irrazionalità femminile o l'asemanticità dell'esperienza detta attraverso una metafisica della musica. L'ideale non più intelligibile viene restituito al reale sensibile, cioè all'esteriorità da cui prende avvio una trascendenza che capta solo tracce. L'esuberante consistenza di ogni

fenomeno è sempre altrove, al di là di ogni nome. Di qui certo stile evanescente di Bécquer che Luis García Montero ben definisce una “sacralización de la vaguedad, del eco, como ámbito vaporoso de la verdad” (p. 97).

Distribuite fra polarità diseguali, in cui il soggetto poetico costituisce sempre la parte precaria, le immagini sensoriali di Bécquer sostituiscono l'impotenza del logos come un linguaggio della mancanza. Lo annuncia programmaticamente la seconda strofa della *rima* che inaugura la raccolta. Pur conoscendo “un himno gigante y extraño”, il poeta non ha modo di verbalizzarlo e sogna di dirlo altrimenti, senza soffrire le perdite di una ragione che, differenziando, impoverisce: “Yo quisiera escribirle, del hombre / domando el rebelde, mezquino idioma, / con palabras que fuesen a un tiempo/ suspiros y risas, colores y notas.”

Come tutti i veri poeti, Bécquer ritorna alla soglia del corpo in cui sono virtualmente racchiuse parole nuove e dunque verità da rivelare. Egli esperisce il limite originario fra senso e non senso, negoziando con il mondo altre possibilità di futuro. Non ci riuscirà e per questo è diventato un classico, su cui misurare vicinanze e distanze. Debitamente storizzate come ha fatto Luis García Montero, ancora oggi ci corrispondono molte delle sue domande che non ebbero e non hanno risposta.

Elide Pittarello

Nuria Amat, *Reina de América*, Barcelona, Seix Barral, 2002, pp. 237.

L'ultimo libro di Nuria Amat *Reina de America* è un romanzo particolarmente significativo in quanto segna una sorta di punto di armonico incontro tra le diverse scelte narrative compiute dalla scrittrice nella sua carriera letteraria, in particolare tra la prosa poematica e la scelta metaletteraria che hanno caratterizzato a turno molte delle sue opere. Il testo è costruito da una serie di episodi, scene, storie, allusioni, notizie, non del tutto sviluppati, legati insieme dallo stesso scenario. Si tratta dell'ambientazione esotica della selva colombiana del suo primo straordinario romanzo *Pan de boda* (1979), ma è presente pure la citazione colta di *Todos somos Kafka* (1993), il dato storico di *El país del alma* (1999), l'elemento poliziesco di *Ladrón de libros* (1998), tutti elementi che in varia misura si ritrovano in *Reina de América*.

Una giovane catalana – Rat – si ritrova nella selva colombiana accanto all'amante, uno stanco giornalista e scrittore colombiano alle prese con la mancanza d'ispirazione – Wilson – il quale è in una equivoca e confusa fuga da narcotraffickanti, guerriglieri, polizia, forze alternativamente nemiche o alleate che lo annienteranno in una spirale di violenza dove è impossibile distinguere i buoni dai cattivi. Rat, è accompagnata nella fuga dall'incubo della brutalità da una contadina nera con la quale si crea un vincolo di solidarietà amicizia: Aida, alla quale “Le faltaban varios dientes y hablaba con una maleta vacía entre los labios porque su cabeza siempre andaba viajando de un lado para otro” (p. 36). Aida è una giovane visionaria e stregona che porta sempre con sé un teschio dai poteri magici *la reina de América*. La vicenda legata a questa sorta di amuleto occupa il capitolo centrale e si costituisce come una storia dentro della storia, che ha come protagonista Doña María Lucila Vázquez e la sua coraggiosa lotta per l'emancipazione di se stessa e del suo paese. La forza di questa donna è straordinaria “porque la voz pura de la India mantenía quietas las llamas como si fueran balas de acero enriquecido” (p. 111). L'omaggio alla letteratura latino-americana è aperto e esplicito fino a far pensa-

re alla protagonista che “Lo que apareció delante nuestro no tenía nada que envidiar a las imágenes de las leyendas consagradas del realismo mágico” (p. 41).

L'intreccio si svolge attraverso la frammentazione dei pensieri, le riflessioni, le emozioni interne, i silenzi delle varie voci narranti, preponderante quelle che intercorrono tra Rat e l'amante, e soprattutto tra Rat e Aida che si avvicinano nello scorrere del racconto, assumendo alternativamente la prima e la terza persona.

Una storia d'amore assoluta, il racconto della selva di classica tradizione nella letteratura latinoamericana – Eustasio Rivera, García Márquez ma anche Alvaro Mutis –, la cronaca della realtà socio-politica di un paese come la Colombia, il diario della lotta di una donna per la sopravvivenza al dolore in un ambiente ostile, la suspense di una fuga in mezzo a mille ostacoli..., sono alcuni degli elementi che formano questo romanzo che unisce strategie narrative diverse e risulta essere punto di incontro di vari motivi.

Nuria Amat, è stata definita scrittrice emigrante e infatti essa si colloca in un crocevia tra il catalano, lo spagnolo e la passione per l'ispanoamericano. Il gusto per la collocazione indefinita è sostenuto inoltre dalla sua predilezione per i generi misti e per una letteratura periferica, marginale, che non ha mai raggiunto le cronache della fama dei best sellers.

La passione fa da sottofondo e accompagna la ricchezza creativa di questa coraggiosa scrittrice che a ogni romanzo ha sempre saputo mettere in discussione tutta la sua produzione precedente per intraprendere nuovi percorsi.

Susanna Regazzoni

* * *

L'isola regalata. Cronache caraibiche antiche e moderne, Milano, Vienne-pierre edizioni, 2002, pp. 209.

In occasione della ricorrenza dei 500 anni della Scoperta, una delegazione del comitato colombino savonese fu invitata a Saona, piccola isola appartenente alla Repubblica di Santo Domingo, per ricordare l'atto di donazione compiuto da Colombo, durante il secondo viaggio, all'amico savonese Michele da Cuneo, che per primo l'aveva avvistata, e che le diede il nome della sua città natale.

I vincoli di amicizia e solidarietà strettisi in occasione del viaggio compiutosi nel 1992, che si concretizzarono anche con la donazione all'isola di Saona di un generatore di corrente elettrica, perché non fossero solo le parole a segnare il nuovo incontro, fecero maturare il progetto di dare vita ad un'opera che rendesse più agevole agli italiani, anche non specialisti di cose ispanoamericane, la conoscenza dell'origine del nome di Saona e incoraggiasse un contatto diretto con la Repubblica di Santo Domingo. Di qui la nascita di questo libro incentrato sulla famosa lettera scritta nel 1495, al ritorno dal Nuovo Mondo, da Michele da Cuneo a Gerolamo Annari (o Aimari, secondo l'ipotesi sostenuta da Giuseppe Milazzo), presentata in due versioni, una, originale, accompagnata dalla foto della prima pagina del manoscritto conservato presso la biblioteca dell'università di Bologna e arricchita da note di Silvio Riongo Marengo, puntuali e documentate, sia dal punto di vista storico, sia dal punto di vista filologico, l'altra riscritta in italiano moderno dalla penna di Gina Lagorio, originaria della provincia di Cuneo, ma vissuta a lungo a Savona, membro della delegazione del 1992, che ha reso non solo accessibile e di agevole lettura il testo al viaggiatore moderno, riuscendo a conservarne la forza e la vivacità originarie, ma ha saputo amalgamare, intorno alla sua figura, specialisti di campi molto diversi l'uno dall'altro, invitati ad offrire ognuno un contributo nel proprio settore peculiare, dando così vita ad un'opera che riesce ad essere nuova proprio per la ricchezza e molteplicità degli interventi, strumento utile per la conoscenza di Santo Domingo di ieri e di oggi, avente per destinatari privilegiati gli italiani e per filo conduttore i loro rapporti antichi e recenti con Santo Domingo.

Aprono la serie dei contributi due antropologi, uno, Luca Nobili, americanista italiano, attivo presso il Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini" di Roma, l'altro, Marcio Veloz Maggiolo, dominicano, che della Repubblica è anche uno dei maggiori scrittori, oltre che uomo politico.

Luca Nobili, prendendo le mosse da una ricca analisi delle etnie incontrate da Colombo nelle Antille e ripercorrendo le velocissime fasi della loro estinzione, già consu-

mata nei primi cinquant'anni di contatto con la presenza coloniale, ci illustra la permanenza di un retaggio indio, non tanto genetico, quanto ideale, divenuto riferimento unificante della disomogenea società attuale, in grado di costituire tre secoli dopo, al momento della costruzione di una nazione indipendente, un denominatore comune sul quale istituire le radici dell'identità del cittadino dominicano: di qui il prendere corpo di quel particolare tipo di indigenismo presente nella Repubblica di Santo Domingo, che assume le connotazioni di fenomeno politico, "privo di quel carattere millenaristico ed escatologico che ha assunto nei nostri giorni la stessa operazione di valorizzazione della cultura *taíno* a Puerto Rico e tra i portoricani residenti negli Stati Uniti; Veloz Maggiolo, di origine italiana, dal canto suo mette in luce il contributo dato dagli italiani alla storia del proprio paese, ripercorrendo sia il contributo dei cronisti, sia quello dei viaggiatori, in particolare soffermandosi sulla figura di Alessandro Geraldini, vescovo a Santo Domingo dal 1519: uno spazio particolare è destinato alla storia dell'indipendenza repubblicana, durante la quale si distinsero numerose famiglie italiane, attive sia nell'ambiente culturale dell'isola, sia nella vita politica.

Più incentrate sulla storia savonese e della famiglia Colombo sono invece gli interventi di Giuseppe Milazzo e Silvio Riolfo Marengo. Il primo, esperto di storia patria, oltre che dare un volto e una storia al destinatario della lettera, rimasto misterioso per secoli, illustra minutamente la vita e l'attività dei Colombo, trasferitisi da Genova a Savona, il commercio di lana e vino che ivi mantennero, rivelandoci che i rispettivi genitori di Cristoforo Colombo e Michele da Cuneo intrattenevano rapporti d'affari, e che la cortesia dell'intitolazione dell'isola da parte di Cristoforo in onore dell'amico di gioventù poteva essere rafforzata dalla consapevolezza dell'esistenza di un debito di famiglia vecchio di vent'anni e non ancora onorato. La circostanziata storia della famiglia da Cuneo illumina di nuovi risvolti anche l'inquadramento nell'ambiente d'origine della figura di Cristoforo Colombo e dei suoi rapporti con la propria famiglia stessa. Silvio Riolfo Marengo, definito dalla Lagorio "poeta curioso del passato della sua Liguria", ci svela la Savona ai tempi in cui era ancora centro commerciale di prim'ordine, prima dello scempio operato dai Genovesi, non appena Andrea Doria ne ebbe la possibilità, dopo la sconfitta di Francesco I a Pavia, che a Carlo V aveva offerto il proprio sostanzioso aiuto pur di poter aver poi mano libera sulla città rivale: interrimento del porto, abrogazione della moneta savonese, distruzione di Priamar, antica culla preromana della città, con tutti gli edifici medievali e la cattedrale affrescata da un allievo di Leonardo da Vinci. Distruzione che Cristoforo Colombo e Michele da Cuneo non videro, giacché la loro presenza nella città coincise con il periodo aureo della sua storia, enfatizzato dall'avvento al soglio pontificio di un Della Rovere, Sisto IV (1471-1484). Il contributo del Riolfo Marengo è particolarmente ricco sia per quanto riguarda le notizie sulla sorte del manoscritto della "Lettera" di Michele da Cuneo, lasciato riposare fino al 1885 col nome di "Manoscritto nero", prima in mani private, poi tra i fondi della Biblioteca Universitaria di Bologna, sia sulla lingua del testo stesso, uno dei pochi esempi non notarili di italiano corretto comparsi all'epoca in Liguria, pur tenendo conto della presenza di termini dialettali e latinismi. Ancora sul linguaggio della "Lettera", in particolare sul linguaggio tecnico marinaro, – nomi e qualità delle imbarcazioni, pesci e tecniche di pesca – si sofferma Furio Ciciliot, che fa notare come Michele da Cuneo, operando continui rimandi tra l'esperienza del suo mondo e quella americana, ci renda consapevoli non solo della realtà nuova che tenta di trasmettere, ma anche della sua realtà, alla quale continua a rifarsi. E in questo senso il testo è prezioso come fonte per l'archeologia navale e l'arte della pesca della fine del Quattrocento nel Mediterraneo.

Sulle cronache coeve vertono i saggi degli studiosi Corradino Astengo ed Emilia Perassi: il primo, storico della geografia e delle esplorazioni, compie un'attenta collazione

tra le varie fonti che recano notizie del secondo viaggio di Colombo e ne confronta la toponomastica con mappamondi e carte nautiche del tempo, in particolare con quella manoscritta di Juan de la Cosa, proprietario della Santa Maria, eseguita nel 1500. Dall'attenta disamina, che prende in considerazione opere di cronisti italiani e spagnoli, risulta chiaro che la relazione di Michele da Cuneo si distingue, per libertà di giudizio, messe di informazioni verificate personalmente e esattezza di ipotesi; la seconda, specialista di letteratura ispanoamericana, della quale la Lagorio afferma "che degusta la lingua delle antiche cronache come io le sfumature di un gusto di gelato", centra il proprio contributo sulla cronachistica italiana del 1500, della quale osserva l'iniziale difficoltà a riconoscere e stimare culture diverse dalla propria. Il rinvio al prestigio di testi del passato, che costituiscono l'autorità in fatto di sapere, faciliterà l'accettazione del Nuovo, ma comporterà anche la difficoltà a separarsi da modelli culturali familiari, affidandosi al mito o alla fantasia per sopperire all'incapacità di comprendere l'inusuale. Di qui la particolare scrittura delle cronache, che partecipa della caratteristica del memoriale storico, ma anche di quella dell'opera di finzione, colmando con la fantasia e il mito le lacune dell'incomprensibile. Elaborazioni diverse si succedono su un'immagine dell'altro che la studiosa ci mostra costantemente ansiosa, ambigua, mai serena né equilibrata, segnata dal disagio provocato dal diverso, disagio che drammaticamente sembra non essersi risolto nemmeno al giorno d'oggi.

Chiude il volume il testo del video di Luis Matín Gómez, con le trascrizioni delle voci di Danilo Manera e Marcio Veloz Maggiolo, contenute nel CD allegato al volume, con una presentazione dell'isola dal punto di vista geografico-naturalistico e storico-sociale, che si conclude con l'auspicio che la comunità di circa 300 abitanti, attualmente popolante l'isola, con un tasso di analfabetismo intorno al 30%, possa trovare opportunità di crescita attraverso la valorizzazione del patrimonio archeologico e naturale, rispettoso comunque dell'ambiente.

Clara Camplani

Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 455.

Le "belle arti" costituirono uno dei più significativi aspetti della dinamica vita culturale di Buenos Aires alla fine del secolo XIX e testimoniano di una crescente disposizione al consumo di cultura da parte di ceti medi urbani la cui visibilità era confermata non solo dal loro protagonismo sociale ma soprattutto dalla loro ascesa economica in una città-porto che aveva già cessato di essere la "Gran Aldea" e stava invece affermandosi come una capitale-metropoli multietnica. Del periodo che intercorre tra il 1880 (unanimemente considerato uno spartiacque nella storia dell'Argentina contemporanea) e il centenario dell'indipendenza nel 1910 lo studio di Malosetti Costa traccia un quadro esauriente e al tempo stesso inedito, analizzando il cruciale rapporto che intercorre tra la produzione artistica e il variegato universo culturale della metropoli che, letto questo libro, si conferma una volta di più come un ambito ineludibile se si vuole cogliere nelle sue più diverse sfaccettature un progetto di identità cultural-nazionale nel quale le arti, non meno della politica, erano chiamate, nei propositi delle élites dirigenti, a dare il loro contributo per rendere l'Argentina il polo latino della modernità nel continente ame-

ricano. Perché, insieme all'immigrazione europea e alla crescita economica, la pittura giocò un ruolo non trascurabile nel dibattito che pensava e rappresentava la nazione secondo i canoni della modernità.

Delle arti, anche esaminate nel loro fecondo rapporto con il mondo della carta stampata, della produzione letteraria, della moda, delle scienze e della pubblicità, questo pregevole studio presenta le più significative manifestazioni, focalizzando il suo punto di osservazione sulla pittura. Il suo pregio maggiore consiste però nello svincolare l'attività (e l'instancabile attivismo) dei "primeros modernos" dal loro grado di adesione a modelli, movimenti e influenze europee (peraltro innegabili) e nell'inserirla piuttosto nel più fertile campo di indagine dell'immaginario collettivo. Intorno alle opere dei più noti pittori argentini dell'epoca – che costituiscono il corpus più consistente dell'analisi – l'A. organizza un "racconto" che prende le mosse da una lettura dei soggetti, dei canoni e dell'iconografia ricorrenti, e successivamente si addentra nel contesto della produzione, nei propositi artistici, nella formazione e nel percorso professionale dei "pittori-intellettuali" argentini: è infatti dalla complessa trama di relazioni che essi stabiliscono con le istituzioni preposte alla diffusione dell'arte e con il mondo elitario del collezionismo che prende forma e si consolida una nuova epica sociale e culturale destinata a dare sostanza al nuovo progetto di nazione.

In termini di stile, di soggetti e di canoni estetici i dipinti a olio argentini di fine secolo XIX si collocano a metà strada tra le influenze di una pittura francese ancora segnata da un decadente accademicismo (è il caso di quegli artisti che esibiscono come segno di distinzione un *afrancesamiento* raffinato e colto che meglio sembra fungere da antidoto alla minaccia dell'alluvione immigratoria) e quelle di artisti come Pierre Puvis de Chavannes, Édouard Manet, Berthe Morisot, Georges Seurat, i quali hanno già compiuto una scelta di campo nella rappresentazione del nudo femminile nell'intimità di ambienti moderni. Le forti macchie di colore del *Desnudo de pie* di Eduardo Schiaffino (allievo di Puvis de Chavanne a Parigi e nel 1896 nominato direttore del Museo Nacional de Bellas Artes in una cerimonia che vede riuniti intorno a Rubén Darío i nomi più noti del mondo delle arti, delle lettere e della musica) si attirano gli strali della critica locale che non ne coglie (o che evidentemente respinge) la sua carica di novità-modernità: si tratta di uno dei primi esempi in cui il nudo femminile è raffigurato all'interno di quel particolare spazio domestico (la *toilette* di una casa borghese) presto destinato ad asurgere a *luogo* dove prende forma uno dei canoni sulla donna nella rappresentazione della sociabilità urbana.

Le ostili reazioni della critica non devono però ingannare: è nel fecondo rapporto stabilitosi tra una ancora "embrionaria sociedad de artistas" (tra i quali vanno annoverati lo stesso Schiaffino, Ernesto De la Cárcova, Eduardo Sívori, Ángel Della Valle che hanno studiato in Italia e in Francia) e il dibattito che percorre la società politica e artistica argentina in merito alla definizione di cosa dovrà essere la nazione argentina che vanno cercati ruolo, rilievo, contenuti e intenzioni delle loro opere. Artisti dai quali ci si attende, anche nella loro veste di organizzatori e promotori di cultura, non tanto di essere veicoli di diffusione o meri epigoni dei grandi movimenti artistici della scena europea quanto soprattutto di incarnare un'arte "nuova", con un'identità propria in un paese che era costretto a inventarsi un'identità collettiva.

In questo itinerario per immagini della storia sociale l'A. ci guida con mano sapiente, presentandoci le tematiche che ricorrono nella produzione degli artisti menzionati e in cui vediamo scorrere il corpo della *cautiva* (*La vuelta del malón* di Ángel Della Valle), la "scoperta" della povertà di una classe operaia in gestazione (*La sopa de los pobres* di Reinaldo Giudici e *Sin pan y sin trabajo* di Ernesto De la Cárcova), o la forte carica di straniamento di un nudo come quello di *La lever de la bonne* di Eduardo Sívori.

Qui la supposta oscenità del corpo femminile, oltre a colpire lo spettatore, definisce lo spazio entro il quale possono cominciare a configurarsi l'immaginario sociale (privato e pubblico) e i gusti estetici di una nazione. Perché se come è stato detto l'osceno (in quanto situato *fuori* dalla scena) è rottura di convenzioni, pregiudizi e di rispettabilità borghese, il soggetto ritratto vuole costringere il pubblico a contemplarsi e a definirsi appunto come cultura. Certo i nudi femminili dell'epoca (che pudicamente incrociano le gambe di fronte allo sguardo dello spettatore) testimoniano dell'ambivalente condizione della donna di bassa estrazione sociale in una società in tumultuosa trasformazione e di un'ancora oscillante considerazione sociale. Ma, oltre a quello di Sívori, anche gli altri sono paradigmatici di una tensione progettuale in cui l'artista mira al cambiamento del gusto, si definisce sempre più come un intellettuale di professione e al contempo concorre alla nascita di un pubblico e di un mercato.

Questo "proyecto civilizador" di cui i pittori argentini sono tra i più qualificati protagonisti va studiato e interpretato tanto nelle ambientazioni private quanto nei paesaggi e nei quadri a soggetto storico. Il merito di questo lavoro non è certo quello di stabilire il grado di adesione o di rottura rispetto ai canoni più in voga in Europa quanto quello di indagare in che misura questi "periféricos cosmopolitas" abbiano contribuito a costruire una "scena", cioè quegli spazi e circuiti di esposizione necessari al sorgere di un'iconografia nazionale e a indurre e ad accogliere la richiesta di consumo culturale da parte di settori medi urbani che da tale consumo ottenevano prestigio e riconoscibilità sociale. Emblematico da questo punto di vista risulta un quadro come *La vuelta del malón* di Angel Della Valle dove il nudo femminile sembra condensare i molteplici significati che erano racchiusi nella canonica opposizione *civilización-barbarie*. Nella grande tela raffigurante gli indios della pampa che levano in alto teste mozzate, crocifissi e incensieri di una chiesa profanata al ritorno da una scorreria nel mondo dei "bianchi" è riproposta la carica mitica della violenza della conquista. Nel gelido candore del corpo della donna bianca prigioniera che evoca quel precedente letterario che è stato *La cautiva* di Esteban Echeverría (uno dei testi di fondazione del romanticismo ispanoamericano) ed è la preda più ambita del saccheggio, il pennello di Della Valle condensa la complessità metaforica di una consolidata iconografia sul tema e, insieme, la carica dirompente di una pittura realista che deve fissare un nuovo canone estetico (ma anche ideologico) e al contempo assolvere al proposito di rappresentazione documentale – ma con un singolare scambio delle parti tra bianchi e indigeni – dell'atto violento da cui trae origine la società argentina.

Si tratti di nudi femminili, di saccheggi nella pampa o della condizione di emarginati degli immigranti nella metropoli, le reazioni della critica furono allora quasi tutte improntate al fastidio per il "cattivo gusto" del crudo realismo con cui soggetti "tradizionali" erano riproposti anche per destare nello spettatore sconcerto e irritazione. Al di là della loro capacità di adeguarsi ai rinnovamenti formali della pittura europea, questi quadri sono interpretati per quel che evidentemente furono: un passaggio chiave nella costruzione del nuovo immaginario collettivo di una nazione tenacemente impegnata a percorrere il cammino della modernità sia nella sfera pubblica che in quella privata. Un progetto di nazione appunto, che concerneva la professionalizzazione del mestiere di pittore anche come organizzatore di cultura, la formazione di un pubblico e di un mercato, la funzione sociale delle arti e la loro ricezione, la scelta di temi cui spettava il compito di formare una coscienza collettiva al pari dei testi scolastici e dei rituali istituzionali. Insomma quell'iconografia della modernità che oggi è parte consistente della collezione di pittura argentina conservata nel Museo Nacional di Bellas Artes.

Flavio Fiorani

Carlos Schwalb, *La narrativa totalizadora de José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa*, New York, Peter Lang, 2001, pp. 143.

Trátase de un trabajo interesante y documentado, en el que el autor hace el punto sobre tres narradores peruanos del siglo XX, de gran relieve dentro de toda la literatura hispanoamericana. Examen que realiza con evidente participación, siendo el crítico también peruano, atento a lo que el Perú representa en el mundo, con sus dotes, defectos y contradicciones reflejadas en las obras de los escritores estudiados.

Introducen el tema dos capítulos iniciales, donde Schwalb esboza un panorama de la novela “total” moderna, y seguidamente; en el segundo capítulo, enfoca el tema de la totalidad y la posmodernidad, arremetiéndole contra la retórica que distorsiona la realidad dramática del Perú y sosteniendo que las novelas de los escritores que examina, además de representar un impulso totalizador, “elaboran una nueva visión o alegoría que restablece la autoridad del autor y totaliza la realidad”.

El crítico analiza la que considera una característica del pensamiento y el arte posmoderno: la resistencia a la totalidad, cual se manifiesta en la novela de Hispanoamérica, en particular en la novela del Perú, donde “se debaten los cruciales problemas de la nación”, se “escenifica el fracaso de los proyectos modernizadores” y “se formula la utopía de una futura unidad”.

El saber totalizador, la autoridad del intelectual y el escritor “universales” están en crisis, pero en la novela latinoamericana resiste al concepto y sólo se abandona el afán de totalización al final del boom. Ya el paraguayo Roa Bastos era un ejemplo, con su presentarse como “recopilador” de textos, que presentaban visiones distintas de la realidad, aunque existe siempre un “parti pris” del escritor, y su denuncia “puede hacerse en nombre de valores tanto conservadores como progresistas, según qué se critique”. De esta manera, por más que se resistan a totalizar la realidad, las novelas de los autores examinados construyen como sin quererlo una “alegoría totalizadora” del Perú en cuanto caos y degradación.

Schwalb examina luego la escritura de José María Arguedas, quien en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, última novela del escritor suicida, el cual pasa de un afán totalizador a representar el caos incluso de la escritura. Se trata de un estudio exhaustivo y original, que restablece la autoridad del novelista peruano por encima del caos y la descomposición presentados en su novela. Arguedas propone en su texto la situación real del país, cuyo rasgo dominante es el caos, pero a través de éste se impone “la potencia creadora de una sociedad en transformación, el dinamismo del mestizaje cultural y racial” de la costa.

Finalmente el crítico reconoce, que la novela, en su textura caótica, es producto del caos que dominaba la mente del escritor. Es esta situación, creo, que hay que tener particularmente en cuenta cuando tratamos de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, un elemento fundamental que la transforma en un profundo documento humano. Por otra parte, también es lícito interpretar la novela mencionada como precursora de las más recientes tendencias “caóticas”, visibles en cierta narrativa joven de principios del nuevo siglo.

Por lo que se refiere a la narrativa de Mario Vargas Llosa, Schwalb pone de relieve en ella dos momentos fundamentales de su tendencia: la vocación totalizadora en *La ciudad de los perros*, *La casa verde* y *Conversación en La Catedral*, y su abandono en las novelas sucesivas. El crítico analiza *Historia de Mayta*, libro que ha dado motivo a encarnizadas polémicas también debido al cambio político del novelista, el cual denuncia

abiertamente en el libro a sus antiguos compañeros de ideología, entre ellos el poeta Ernesto Cardenal.

Schwalb considera *Historia de Mayta* una crítica a la visión totalizadora, en cuanto cuestiona “implícitamente el historicismo y su concepción de la historia como totalidad cerrada o coherente”, “el valor de la verdad de los testimonios orales” y los documentos escritos; además, el autor mismo ha declarado de manera explícita que “la novela es una mentira con conocimiento de causa y, por lo tanto, abdica a toda pretensión de verdad objetiva o visión total de los hechos”.

Por todos estos motivos estimo que hay que considerar *Historia de Mayta* una novela, no un documento, y Vargas Llosa, aunque asume la realidad para su ficción, está muy lejos de abdicar a su libertad creativa. Por otra parte, al novelista no se le escapa la naturaleza cambiante de la realidad, y, como acertadamente subraya Schwalb, también la inseguridad del conocimiento, lo cual lo lleva a tratar con precaución materia tan candente. En *Historia de Mayta* la ficción se nutre de la realidad y pretende dar una visión total del Perú a través de sus contradicciones y decadencia, además de denunciar el fracaso de las ideologías en América Latina. Schwalb no puede dejar de reconocer que, aunque menos evidente que en las novelas anteriores, la “ambición totalizadora” del escritor sobrevive.

En cuanto a Julio Ramón Ribeyro, el crítico, elogiado el género “cuento”, en el que el escritor excele y del que se sirve para representar los infinitos aspectos cambiantes de la realidad de su país, investiga la razón por la cual el “universo polifacético” de sus relatos no llega a cuajar en una verdadera novela. Por otra parte, el mismo Ribeyro ha declarado que el mundo moderno se ha vuelto tan incommensurable y caótico que la novela total no es posible. Aceptamos esta explicación con beneficio de inventario, como suele decirse. ¿Cómo nos explicaríamos, de otra manera, al Pirandello autor de narraciones extraordinarias y no de novelas? La justificación podría ser la misma, pero la razón verdadera es que no siempre un gran cuentista puede ser, como Cortázar, también un buen novelista. Efectivamente, las dos “novelas” de Ribeyro, *Cambio de guardia* y *Los geniecillos dominicales*, se presentan, por calidades artísticas, netamente inferiores a sus cuentos.

Schwalb examina detalladamente sobre todo el último de los dos textos citados, interpretándolo como reflejo de las posturas de la “Generación del 50”, veleitaria e inconstructiva. Ribeyro percibe el mundo “con la mirada de miope del protagonista y de sus amigos, los *geniecillos dominicales*”, definición irónica, ésta, en la que se cifra su incapacidad de percibir la totalidad de lo real de manera articulada. Sus personajes, marginales respecto a la historia del Perú, revelan “una imagen en negativo del impulso totalizador”, pero la novela, precisamente por esta postura negativa frente a la visión totalizadora, acaba por construir una alegoría de la historia y la cultura peruanas representando la degradación y el caos.

En conclusión, según Schwalb, las tres novelas estudiadas dan vida, a través de la imagen del caos y la degradación, a una nueva totalización de la realidad. Juicio plenamente aceptable.

Giuseppe Bellini

Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Madrid, Alfaguara, 2002, pp. 402.

Mario Vargas Llosa (Arequipa, 1936) appartiene all'Olimpo della letteratura universale: scrittore di romanzi, di racconti e di opere teatrali, il grande affabulatore peruviano è

anche un raffinato critico letterario. Ai saggi *García Márquez, historia de un deicidio* (1971), *La orgía perpetua: Flaubert y Mme. Bovary* (1975) e *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* (1991) si aggiunge ora *La verdad de las mentiras* (2002), vincitore della seconda edizione del Premio Bartolomé March alla critica letteraria. Oltre a trasmettere un immediato entusiasmo per la lettura *La verdad de las mentiras* costituisce, secondo la giuria di lettori "straordinari" che l'ha premiato (B. Baltasar, G. Cabrera Infante, F. de Azúa, J.-F. Fogel, L. Goytisolo, E. Mendoza, E. Pittarello, F. Savater, J. Volpi) "una reflexión sobre la novela y su vitalidad e instruye sobre la técnica de los novelistas contemporáneos" (Rosa Mora, "Un jurado de lujo premia los ensayos literarios de Mario Vargas Llosa", *El País*, sábado 28 de septiembre de 2002, p. 30). Versione ampliata di un testo pubblicato una prima volta nel 1990 (Barcelona, Seix Barral), l'opera si compone di 35 brevi saggi che riguardano 35 classici della letteratura del XX secolo con i quali Vargas Llosa sente maggiore affinità: da *Cuore di tenebra* (1902) di J. Conrad a *Sostiene Pereira* (1994) di A. Tabucchi, attraverso *Auto da fé* (1936) di E. Canetti, *La fattoria degli animali* (1945) di G. Orwell, *Il dottor Zivago* (1957) di B. Pasternak, *Opinioni di un clown* (1963) di H. Böll. Il vigore narrativo di Vargas Llosa accompagna la moltiplicazione delle letture che crea una fitta rete intertestuale che il destinatario si incarica di riconoscere. Ma, il lettore al quale Vargas Llosa rivolge i suoi "consigli di lettura" è, anche e soprattutto, il lettore comune: "ese que no lee para preocuparse, aprender o enriquecerse [...] sino sencillamente para divertirse" (p. 367).

In un contesto internazionale che va dalla letteratura orientale a quella europea passando dalla Russia e dagli Stati Uniti, alla cultura di lingua spagnola è riservato uno spazio intertestuale in cui ai riferimenti al Messico, alla guerra civile spagnola, a Cuba, all'impero inca degli "antiguos compatriotas" (primo esempio di regime totalitario), si aggiungono i rimandi a Valle-Inclán (p. 23), a Rubén Darío (p. 109), a Unamuno (p. 177), a Lezama Lima (p. 269), a Borges (p. 60; p. 110; p. 158; p. 171; p. 287; p. 309; p. 388; p. 398), a Cervantes (p. 20; p. 386; pp. 396-398) e a García Márquez (p. 270; pp. 396-397). Non è casuale che gli autori di lingua spagnola più citati rappresentino il nucleo del saggio di Vargas Llosa: Borges è lo scrittore che più di altri sottolinea l'importanza della lettura; Cervantes inaugura, con Alonso Quijano, il *bovarismo*, ovvero la follia determinata dalla lettura di finzioni; García Márquez è il maggiore rappresentante ispano-americano del deicidio perpetrato dallo scrittore quando crea un mondo alternativo a quello reale. Anche l'unico romanzo in lingua spagnola a cui è dedicata una riflessione critica "*El reino de este mundo* di Alejo Carpentier (1949) ¿Lo real maravilloso o artimañas literarias?" (pp. 235-248) segue questa linea: per Vargas Llosa, lo scrittore cubano rappresenta colui che costruisce le proprie finzioni sulla base delle informazioni che ha ottenuto dalla lettura piuttosto che dall'osservazione diretta delle cose ("su inspiración fue libresca" p. 236) e la teoria de "lo real maravilloso" è una costruzione letteraria perché quel mondo "tan seductor, mágico o mítico, o maravilloso, resulta no de una descripción objetiva de la historia haitiana, sino de la consumada sabiduría de las artimañas literarias que el novelista cubano empleaba a la hora de escribir novelas" (p. 248).

L'analisi della relazione tra finzione e realtà che soggiace il testo viene focalizzata nel saggio introduttivo "La verdad de las mentiras" (pp. 15-30) e nell'epilogo *La literatura y la vida* (pp. 383-402). Per Vargas Llosa a determinare la veridicità o la falsità della finzione non è l'aneddoto narrato, né il carattere realista o fantastico del suo discorso "sino que ella sea escrita, no vivida, que esté hecha de palabras y no de experiencias concretas" (p. 18). Per un romanzo «decir la verdad» significa "hacer vivir al lector una ilusión y «mentir» ser incapaz de lograr esa superchería" (p. 20). La finzione è un'arte che si nutre dell'esperienza umana e che prolifera nelle società in cui l'uomo ha smarrito la propria spiritualità: "cuando la cultura religiosa entra en crisis, la vida parece escurrirse

de los esquemas, dogmas, preceptos que la sujetaban y se vuelve caos: ése es el momento privilegiado para la ficción.” (p. 22). Mentre nelle società aperte (secondo la nota definizione di K. Popper) le frontiere tra letteratura e storia – tra verità letterarie e verità storiche – sono ben delimitate e finzione e storia possono coesistere autonome e indipendenti, nelle società chiuse la finzione e la storia non si distinguono una dall’altra poiché il potere, che già controlla le azioni dell’uomo, aspira a governarne la fantasia, i sogni, la memoria. La manipolazione del passato ai fini della giustificazione del presente è una prerogativa del potere che vuole “organizar la memoria colectiva; trocar la historia en instrumento de gobierno encargado de legitimar a quienes mandan y de proporcionar coartadas para sus fechorías” (p. 26). La letteratura, dunque, si trasforma in una necessità sociale poiché, in sua assenza, una società “está condenada a barbarizarse espiritualmente y a comprometer su libertad” (p. 384). Dando prova della “igualdad esencial de hombres y mujeres de todas las geografías y la injusticia que es establecer entre ellos formas de discriminación, sujeción o explotación” (p. 386), la letteratura difende la società dal razzismo, dalla xenofobia, dai pregiudizi, dal settarismo religioso e politico e stabilisce un vincolo fraterno tra gli esseri umani (pp. 387-388). L’idea che le buone letture servano alla formazione di cittadini critici e indipendenti, refrattari alla manipolazione del potere e in permanente trasformazione spirituale avvicina il messaggio dello scrittore peruviano a quello contenuto in *The Critic as Artist* (1891) di Oscar Wilde in cui lo scrittore inglese afferma che la critica intellettuale rende cosmopoliti: dissolvendo i pregiudizi nazionalistici essa unisce attraverso “vincoli molto più stretti di quelli che potrebbero instaurare il bottegaio e il sentimentale, [dando agli uomini] quella pace che scaturisce dalla comprensione” (O. Wilde, *Il critico come artista*, Milano, SugarCo Edizioni, 1981, p. 118).

Vargas Llosa sa perfettamente che la finzione non mente ma aiuta a ricostruire una realtà che spesso non può essere dimostrata storicamente o scientificamente. La “verità delle menzogne” che “no dice nada a los seres humanos satisfechos con su suerte, a quienes colma la vida tal como la viven [...] es alimento de espíritus indóciles y propagadora de inconformidad, un refugio para aquel al que sobra o falta algo, en la vida” (p. 393). Premiare la critica letteraria di Vargas Llosa è un modo per sottolineare, una volta di più, il compito dei professionisti della lett(erat)ura, ovvero: “leer buenos libros, e incitar y enseñar a leer a los que vienen detrás – en las familias y en las aulas, en los medios y en todas las instancias de la vida común –, como un quehacer imprescindible, porque él impregna y enriquece a todos los demás” (p. 402).

Federica Rocco

J.J. Armas Marcelo, *Vargas Llosa. El vicio de escribir*, Madrid, Alfaguara, 2002, pp. 489.

L’opera, pubblicata per la prima volta nel 1991, suddivisa in tre sezioni (I. El espíritu de la contradicción; II. El pasajero de la política; III. “Madame Bovary c’est moi”), esce ora in edizione corretta ed ampliata di una quarta parte, intitolata “Dal chino al chivo. El regreso del decida”. Quest’ultimo capitolo si riferisce al periodo compreso tra il 1991 e il 2000, quando cioè Vargas Llosa abbandona la politica attiva, in seguito alla mancata elezione a Presidente del Perù e si trasferisce a Madrid. Con la nuova nazionalità spagnola, egli ritorna all’antica passione, dedicandosi completamente alla letteratura, so-

praffatto ancora una volta dal *vizio* di scrivere. Per coloro che hanno seguito la sua evoluzione letteraria, ammirandone capacità tecniche e inventive, questa non poteva che essere la *soluzione*, l'obbligata meta di un creatore che dalla realtà ha recuperato esperienze e situazioni per proiettarle nell'universo immortale dell'arte. Ciò ha contribuito a contrassegnare di forte valenza mimetica tutti i suoi romanzi, attenti a cogliere problemi socio-politici e a proporre la funzione sociale dello scrittore, sempre rigorosamente imparziale, secondo gli insegnamenti di Flaubert.

Da *La ciudad y los perros* (1962) a *La Fiesta del Chivo* (2000) segue ininterrotto l'uso della letteratura come insurrezione permanente, come arma di denuncia sociale di una realtà inquietante, preferibilmente urbana, retta dalla violenza e dal sopruso. Attraverso una carrellata di personaggi politici corrotti e perversi, si rafforza sempre più – se possibile – e si raffina la critica aspra della dittatura e del malcostume politico peruviano e, in senso lato, latino-americano. Per tale motivo, come già accaduto con *La guerra del fin del mundo* (1981), ambientata in Brasile, l'ultima opera pubblicata si sviluppa nella repubblica Dominicana durante la prolungata dittatura di Rafael Leónidas Trujillo.

Il romanzo che lo scrittore sta ultimando, dal titolo *El paraíso en la otra esquina*, è una conferma di come episodi reali servano da supporto alla storia narrata. L'argomento, infatti, ruota intorno alla vita di Flora Tristán – utopista, rivoluzionaria, ideologa, femminista franco-peruviana vissuta nella prima metà del XIX secolo – e di suo nipote Paul Gauguin. Dalla verità della storia alla *verità* della letteratura che sconfigge “a todos los fantasmas, demonios y obsesiones literarias y políticas que ilustran las constantes de la escritura del novelista peruano” (p. 378). Immutata, pertanto, è la teoria iniziale della creazione letteraria, intesa come il tentativo attuato dal narratore di salvare dall'oblio esperienze vitali e di liberarsi da un peso ossessionante: reso, alla fine, oggettivo, il sentimento d'angoscia si impone come morale intellettuale ed estetica.

I trentadue saggi analizzano con passione, entusiasmo e spessore critico, la vita e l'opera di Mario Vargas Llosa, spingendosi ben oltre il limite della biografia ufficiale e della traiettoria letteraria di uno scrittore che ha contribuito, in maniera rilevante, a ravvivare l'interesse per la letteratura ispano-americana, grazie alla continua immersione nella realtà, non solo esterna, ma interna all'individuo, quella cioè formata dalla sostanza dei sogni, dalle fantasie più o meno innocenti o perverse, dai deliri della coscienza, dalle paure, dalle contraddizioni, dalle amarezze e dalle delusioni.

Affettuoso è il ritratto umano dell'amico, che ha *necessità* di rinchiudersi ogni anno, tra luglio e agosto, in una lussuosa clinica di Marbella per una “limpieza general” (p. 380), che gli permette di recuperare magicamente energie vitali, spirituali e con esse ... il senso dell'umorismo. Aspetti questi meno noti della personalità dello scrittore, che sembrava non avere segreti dopo la pubblicazione dell'ormai famoso libro di memorie, *El pez en el agua* (1993).

Un'identità dai tratti ben definiti quella di Mario Vargas Llosa, che si è misurato con esperienze individuali molteplici, non sempre facili, ma comunque stimolanti, all'insegna di tre grandi passioni: la letteratura, la politica e la famiglia. Su tutti tre i fronti egli ha avuto un'evoluzione, modificando schemi rigidi, *osando* persino mutare d'opinione. Se la sperimentazione contraddistingue la ricerca del suo idioletto, la maturità gli ha permesso di effettuare un cambiamento anche ideologico: da appartenente alla cellula comunista di *Cabuiide*, a sostenitore delle teorie liberali contrarie al messianismo politico. Il concetto stesso di famiglia è da lui rivisto: dalla convinzione giovanile, secondo cui per uno scrittore avere prole costituiva un *handicap*, all'assoluta accettazione dei suoi tre figli, Alvaro, Gonzalo, Morgana, nati dal matrimonio (1965) con la cugina Patricia. Una famiglia, che ha contribuito in maniera decisiva e costante a modificare “no sólo su pensamiento sino sus formas de actuación” (p. 23).

È fuori di dubbio che lo spessore dell'approccio critico di J.J. Armas Marcelo, pur nelle polemiche di carattere chiarificatore in difesa dell'amico a torto accusato, è sempre efficace e valido nel dimostrare le indiscusse qualità letterarie di Mario Vargas Llosa, narratore *totale* che, fortunatamente, non ha difese contro il vizio di scrivere, cui si è arreso incondizionatamente, con passione e con impegno quotidiano, più che mai convinto che "el escritor debe trabajar como un peón".

Silvana Serafin

Laura Esquivel, *Veloce come il desiderio*, Milano, Garzanti, 2001.

Laura Esquivel (1950), affermata scrittrice messicana, è nota anche ai lettori italiani, grazie alla traduzione di due *best sellers*, pubblicati entrambi da Garzanti: *Dolce come il cioccolato* e *La legge dell'amore* i cui titoli originali sono rispettivamente *Como agua para chocolate* (1989) e *La ley del amor* (1994). Dopo essersi occupata di sceneggiatura cinematografica – *Dolce come il cioccolato* è diventato un film –, essa presenta quest'ultima opera (*Tan veloz como el deseo*, 2000)), dedicata alla memoria del padre, Julio César Esquivel Mestre. Ancora una volta, si tratta di una storia appassionante dove l'amore entra prepotente e totale, in tutte le sue varianti: travolgente, passionale, erotico, tormentato dalla gelosia, quello che caratterizza l'unione tra Júbilo e Ducha, genitori della narratrice, tenero, confortante e rassicurante quello tra padre e figlia, solidale e sincero quello tra amici.

La vicenda narrata in prima persona dalla protagonista, ruota intorno alla figura del "padre amoroso, del telegrafista, del narratore di storie dalla faccia sempre sorridente" (p. 11) e dai lineamenti tipicamente maya ("la fronte piatta e inclinata, il naso aquilino, il mento infossato" (p. 57)) il quale, negli ultimi momenti della sua vita, cieco, prostrato in un letto, incapace di esprimersi per la malattia – è affetto dal morbo di Parkinson –, comunica tramite un telegrafo collegato ad un computer. L'idea viene in mente proprio alla figlia Lluvia, ricordando il lavoro del genitore, uno degli ultimi telegrafisti, colpito, per ironia della sorte, in quella che è sempre stata la sua dote maggiore e che lo ha reso eccezionale: comunicare con la gente, interpretandone i pensieri, intercettando i messaggi ancora prima della loro conversione in parole, cogliendo la *voce* del silenzio e le vibrazioni del cosmo.

Fin da piccolo egli svolgeva il ruolo di interprete tra la nonna, discendente orgogliosa dei *maya* e la mamma che conosceva solo lo spagnolo, riuscendo a addolcire un rapporto inizialmente conflittuale, *traducendo* non tanto quanto veniva detto, ma le intenzioni delle due donne. Una scuola, questa, che gli ha insegnato in breve tempo "il grande potere che hanno le parole di avvicinare o di allontanare le persone" (p. 15). Proprio per soddisfare i desideri nascosti di coloro che lo circondano, il giovane decide di diventare telegrafista, sfruttando la capacità di essere felice e di rendere felici (p. 13), e l'istintiva propensione all'umorismo, mantenuta intatta persino sul letto di morte.

L'intera struttura temporale si articola secondo la complementarietà di due dimensioni: al presente subentra il passato, all'angosciante situazione della modernità, fa riscontro la coerenza dell'antico, pregno di valori immortali. Tempo trascorso e tempo attuale si rincorrono in pagine vibranti, che toccano le corde dei sentimenti, nello scenario di un Messico antico, "il vero Messico, quello della provincia, quello dei poveri, degli *indios*, il Messico dimenticato" (p. 79), quello non ancora *sconvolto* dal progresso, tanto temuto da nonna Itzel. Pur militando attivamente per i diritti delle donne in Yucatán,

essa, infatti, si è sempre opposta con tenacia all'arrivo del telegrafo e di "tutti gli altri macchinari moderni" (p. 37), convinta che ogni innovazione scientifica potesse fare tacere la voce dei grandi messicani e, di conseguenza, far perdere irrimediabilmente il contatto con la cultura maya.

Quindi la capitale, inizialmente una città di ridotte dimensioni, in grado di affascinare Júbilo, nonostante la sensazione di solitudine, per i suoni delle strade, "[...] piene di scricchiolii, di mormorii, di cinguettii, di fermento" (p. 69), convincendolo che si può vivere anche lontano dal mare, dal mormorio delle onde, dal verso dei gabbiani. Una città sicura, dove si può passeggiare tranquillamente la sera senza paura di essere aggrediti, o di essere investiti, la quale cresce insieme al protagonista, e al suo amore per Ducha, la "tredicenne più bella" (p. 71), mai incontrata prima. Nonostante, la diversa provenienza sociale, egli dopo sette anni di fidanzamento e all'età di ventidue anni, vinta l'ostilità degli altri membri della famiglia agiata, sposa l'unica donna della sua vita, perduta per troppo amore, per una gelosia che gli offusca la mente, una sorta di pazzia che rovescia la realtà e fa precipitare nell'infinita voragine dell'incubo.

Mettendo in dubbio la serietà della moglie, offesa profondamente e in maniera irrimediabile per la mancanza di fiducia, egli perde il contatto con il mondo, con la segreta affinità delle cose e delle parole. Un silenzio che dura quindici anni e che viene interrotto da Ducha: alla fine, toccata la disperazione più nera, Júbilo annullatosi nel corpo e nello spirito, potrà morire accanto alla *sua* donna, con la consapevolezza di avere condiviso un amore intenso e totale.

Via via che la disperazione si impossessa del telegrafista, disorientato e confuso, senza più lavoro, né amore, né dignità, né comunione con il cosmo, anche la città si degrada: ad iniziare dal patrimonio architettonico, la cui devastazione sembra non interessare le autorità – "Com'è possibile che nessuno si preoccupi di preservare il patrimonio nazionale?" (p. 59) –, sino alla congestione del traffico, ai mille problemi legati ad un eccessivo affollamento che favorisce il crimine, la malavita, l'emarginazione. In campo politico, poi, paradossalmente la rivoluzione ha favorito l'affermazione di un gruppo di opportunisti che hanno occupato posti di governo "grazie ai quali potevano rubare a man bassa" (p. 115) ed esercitare uno strapotere sui loro diretti sottoposti. Di questo è ben conscio Júbilo che ha sperimentato sulla propria pelle le angherie di Don Pedro, causa di ogni suo male.

Laura Esquivel, attraverso una narrazione agile e coinvolgente, ripropone una storia d'amore, di eros e di morte, allontanandosi dal filone della "gastronomia letteraria" di *Como agua para chocolate*, o da quello fantastico "futuribile" di *La ley del amor*. Il lettore, nonostante sia consapevole che il racconto in prima persona – ovvero ciò che Genette definisce narrazione autodiegetica –, non necessariamente contiene caratteristiche autobiografiche, tuttavia, a livello di enunciazione del testo, ha l'impressione di un certo autobiografismo, collegato per lo meno ai sentimenti. Ciò contribuisce a rendere ancora più efficace, sia pure con qualche caduta, il potere delle parole che determinano il gioco immaginario del romanzo.

Silvana Serafin

António Vieira, *Per la storia del futuro*, titolo originale: *Livro anteprimeiro da História do Futuro*, traduzione, prefazione e note di Davide Bigalli, postfazione di Paolo Rossi, Aosta, Editions L'Aubage, 2002, pp. 224.

Il gesuita António Vieira (1608-1697), nato in Portogallo e morto in Brasile, diplomatico, missionario, predicatore, ha recentemente conosciuto una breve stagione di notorietà anche tra i non specialisti con la presentazione al Festival di Venezia del 2000 del film di Manoel de Oliveira *Parole e utopia*, che pone in scena la vita e soprattutto i testi, le "parole" del tanto complesso personaggio, ben conosciuto dai cultori di cose iberoamericane per il suo *Sermone del Mandato*, la cui critica nella "Carta Atenagórica" costò a Sor Juana i rimproveri della "Carta de Sor Filotea de la Cruz", con tutto ciò che ne seguì.

I lettori più attenti avevano già colto l'uscita, in Italia, nel 1988, a cura di Sonia Netto Salomão, per la *Collana Nuovo Mondo* delle Edizioni Sette Città, di Viterbo, dei *Sermões Italianos*, fino allora inediti, scritti durante il soggiorno romano del padre gesuita, tra il 1669 e il 1675, che utilizzò la lingua italiana per la loro stesura su consiglio e incoraggiamento di Cristina di Svezia, sua estimatrice.

Viene ora ad arricchire la bibliografia italiana dello straordinario rappresentante del barocco luso-brasiliano questa prima traduzione italiana integrale del *Livro Anteprimeiro da Historia do Futuro*, compiuta da Davide Bigalli, ordinario di Storia della Filosofia all'Università degli Studi di Milano, che, studioso del millenarismo medievale, ha focalizzato i propri interessi di ricerca sul mondo lusitano, in particolare dei secoli XVI e XVII. Nella ricca e documentata prefazione, lo studioso, dopo un profilo biografico, colloca storicamente il testo del Vieira, scritto alla vigilia dell'apocalittico anno 1666, inserendolo all'interno del fenomeno del *sebastianismo*, dando conto dei diversi filoni assunti dal movimento mistico-secolare, nel suo aspetto indipendentista e messianico. In particolare nel testo esaminato, che doveva costituire il primo capitolo di una progettata e mai realizzata *Storia del futuro*, Vieira propone la sua grande costruzione profetica, ricavata dall'esegesi dei testi sacri, identificando nella missione del Portogallo l'edificazione del Quinto Impero, che avrebbe dovuto portare all'instaurazione del regno universale dei giusti, e individuando nel Brasile l'ultima terra, dove era celata quella *gens incognita* il cui disvelamento avrebbe rappresentato il segno della fine dei tempi.

Chiude il libro una postfazione di Paolo Rossi, maestro di Davide Bigalli, autore di importanti studi sui rapporti tra Filosofia e Scienza nel Cinquecento e nel Seicento, che pone a confronto le considerazioni di Vieira sul versetto di Daniele (*Daniele, 12, 4*) su cui

poggia gran parte della sua dissertazione profetica, con quelle, differenti, di Francis Bacon, certamente non ignote al gesuita. Il Rossi richiama l'attenzione sul fatto che le profezie e la loro interpretazione prospettano un concetto di tempo ciclico, e mette in guardia da una superficiale identificazione tra modernità e una concezione unilineare del tempo stesso: in realtà entrambe le concezioni – la freccia del tempo e la ruota del tempo – convivono nella modernità, secondo lo studioso. Egli termina il saggio con una citazione tratta dalla terza edizione dell'*Orlando Furioso* (1532), in cui Ludovico Ariosto fa riferimento ai grandi viaggi, ai nuovi Argonauti, e alle profezie racchiuse nei testi sacri.

Clara Camplani

Mário Cláudio, *António Nobre, 1867-1900. Fotobiografia*, Lisboa, Pub. Dom Quixote, 2001, pp. 183 + XI.

No seguimento dos excelentes estudos que publicou como prefácio às recentes edições de *Só* e de *Poesia Completa*, de António Nobre, o conhecido romancista e poeta Mário Cláudio apresenta aqui o resultado de um trabalho raro entre os criadores literários: a pesquisa em arquivos e bibliotecas de materiais quase desconhecidos e muitas vezes inéditos que reconstróem o itinerário de uma figura ímpar da cultura portuguesa dos finais do séc. XIX, tanto mais notável se considerarmos a brevidade da sua existência. Mas Mário Cláudio já tinha dedicado ao “poeta da saudade” um texto dramático, *Noites de Anto* (1996) – representado com êxito numa encenação de Filipe La Féria –, o que demonstra a sua empatia por um autor que, se outras razões não houvesse, frequentou alguns espaços também percorridos por M. Cláudio: nascido no Porto, estudante de Direito em Coimbra (cidade a que António Nobre ficou vinculado como figura mítica: basta lembrar a “Torre de Anto”) e com sucessiva permanência no estrangeiro, embora em países diferentes, António Nobre em Paris, Mário Cláudio em Londres.

A intervenção de Mário Cláudio, a nível textual, caracteriza-se pela sua essencialidade e destina-se a dar notícia dos momentos fulcrais e da atmosfera que condicionaram o poeta do *Só*, não sem marcas visíveis da escrita claudiana, sempre calibrada no seu discurso breve que, porém, contém em si a propriedade de se expandir em várias direcções, as quais fornecem de imediato pistas fundamentais sobre o homem e a obra; “(1867) Nasce António Nobre, no Porto (...) e haverão de decorrer a sua infância e a sua adolescência, sob o signo do intimismo pequeno-burguês (...) Votado a uma instrução primária de cunho eclesiástico, empreendida por mestres que reproduzem os princípios da rigidez e da afabilidade, ei-lo que começará a contemplar o seu retrato, num contexto onde se entronizam os ícones dos manes ancestrais” (p. 13). Daqui ressalta o aspecto intimista da poesia de Nobre, e a paixão quase maniaca pelo culto do retrato, numa afirmação obsessiva do “eu” que irá percorrer toda a sua obra poética. Em todo o caso, nesta perspectiva egocêntrica confluem vozes e ecos profundos duma consciência crítica que, acima de tudo, detestava a mediocridade e os “tiques” nacionais, o que o remete para a “pureza” do mundo da infância, sistema contrapositivo ao universo contextual que a sensibilidade poética pressentia em desagregação. É uma voz que se afirma, como bem refere Mário Cláudio, “pela rejeição de quanto rescenda a aca-demismo, e pela aderência ao que se lhe afigure modelo literário mais ousado e inovador” (p. 37). E quando em 1892 se publicou em Paris o seu primeiro livro, intitulado polissemicamente *Só*, as pátrias letras reagiram indignadas precisamente pelo discurso no-

vo e pessoalíssimo, pelo “escândalo causado por uma poesia despojada de convencionalismos, aberta ao largo rio da palavra e da vida” (p. 109).

Se, como vimos, os textos de Mário Cláudio são ao mesmo tempo breves mas essenciais, até pela capacidade de propor algumas sínteses notáveis sobre a poética de Nobre, uma tal metodologia explica-se pela intenção de dar sobretudo voz a textos do poeta através de poemas (ou fragmentos de poema), apontamentos, reflexões metatextuais, inúmeras cartas que endereçou sobretudo a Augusto Nobre, seu irmão, a Augusto de Castro, a Alberto de Oliveira e a Justino de Montalvão. Com estes materiais o organizador conseguiu estabelecer um percurso iluminante sobre a biografia e a evolução literária de um dos poetas mais renovadores do século XIX em Portugal, aspectos que esta meticulosa operação semiótica, utilizando diversas linguagens, põe certamente em evidência.

Manuel G. Simões

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Anales de la literatura española contemporánea*, University of Colorado al Boulder, 27-1° (2002), 27-2° (2002)
- Anales de literatura española*, Universidad de Alicante, 14 (2000-2001)
- Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, 30 (2001)
- Annali, Sezione romanza*, I.U.O.N., 43-2° (2001), 44-1° (2002)
- Annali dell'Università di Ferrara*, Nuova serie 1 (2000)
- Arquipélago*, Universidade dos Açores, 16 (1999-2000)
- Boletín de estudios sobre el humanismo en España*, UNED, 2 (2000)
- Cadernos de estudos lingüísticos*, Universidade Estadual de Campinas, 39 (2000), 41 (2001)
- Cahiers d'études romanes*, nouvelle série, Université de Provence, 4-1° (2000), 4-2° (2000), 5 (2001), 6-1° (2001), 6-2° (2001)
- Castilla*, Universidad de Valladolid, 25 (2000)
- Il confronto letterario*, Università di Pavia, 36 (2001)
- Criticón*, Université de Toulouse-Le Mirail, 83-3° (2001), 84-85 (2002)
- Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, Fundación Universitaria Española Seminario Menéndez Pidal, 27 (2002)
- Edad de Oro*, universidad Autónoma de Madrid, 21 (2002)
- Estudios*, ITAM, 64-65 (2001)
- Estudos ibero-americanos*, PUCRS, 28-1° (2002)
- Explicación de textos literarios*, California State University Sacramento, 29-1°
- Fragmentos*, Universidade Federal de Santa Catarina (1999)
- Iberoamericana*, 5 (2001)
- Incipit*, SECRIT, Buenos Aires, 20-21 (2000-2001)
- Inti*, 52-53 (2000-2001)
- Letras*, Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, 44 (2001)
- Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, 94 (2002), 95 (2002)
- Letras de Hoje*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 128 (2002), 129 (2002)

Litterae, Fundación Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Literarios, 27 (2001)
Madrygal, Universidad Complutense de Madrid, 5 (2002)
Mester, UCLA, 31 (2002)
L'Ordinaire latino-américain, Université de Toulouose-Le Mirail, 185 (2001), 186 (2001)
Quaderni ibero-americani, 90 (2001)
Revista Complutense de Historia de América, Universidad Complutense, 27 (2001)
Revista da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 25 (2000/2001)
Revista de Cultura, Instituto Cultural do Governo da RAE de Macau, 1 (2002), 2(2002)
Revista de dialectología y tradiciones populares, C.S.I.C., Madrid, 57-1° (2002)
Revista de estudios de adquisición de la lengua española (REALE), Universidad de Alcalá, 12 (2001)
Revista de lexicografía, Universidade Da Coruña, 8 (2001-2002)
Revista iberoamericana, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Università di Pittsburgh, 198 (2002), 199 (2002), 200 (2002), Indice 1-200 (1939-2002)
Spagna contemporanea, Istituto Studi Storici Gaetano Sivemini, 21 (2002)
Strumenti critici, 99 (2002)
Studi Urbinati, Università degli Studi di Urbino, anno 70 (2000)

Libri:

AA.VV., *American Literary History*, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp.193
 Ariosto, L., *Orlando Furioso*, Edición bilingüe de C. Segre y M. de las Nieves Muñiz. Traducción de Jerónimo de Urrea, Madrid, Cátedra, 2002, tomo I-II
 Molina, Tirso de, *La venganza de Tamar*, edizione critica, introduzione e note a cura di Francesca De Cesare, Salerno, Edizioni del Paguro, 2001, pp. 239
 S. Munari, *Il mito di Granada nel Seicento. La ricezione italiana e francese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 191
 Río Prado, Enrique, *La Venus de bronce. Hacia una historia de la zarzuela cubana*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2001, pp.413

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* € 18,08
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) € 3,10
3. Alvar García de Santa María, *Le parti inedite della Crónica de Juan II* (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro) € 2,58
4. *Libro de Apolonio* (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare) € 1,65
5. C. Romero, *Para la edición crítica del «Persiles»* (bibliografia, aparato y notas) € 7,75
6. *Annuario degli Iberisti italiani* esaurito

RASSEGNA IBERISTICA

Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

n. 1 (gennaio 1978)	€ 2,58	n. 39 (maggio 1991)	€ 10,33
n. 2 (giugno 1978)	€ 2,58	n. 40 (settembre 1991)	€ 10,33
n. 3 (dicembre 1978)	€ 2,58	n. 41 (dicembre 1991)	€ 10,33
n. 4 (aprile 1979)	€ 2,58	n. 42 (febbraio 1992)	€ 10,33
n. 5 (settembre 1979)	€ 2,58	n. 43 (maggio 1992)	€ 10,33
n. 6 (dicembre 1979)	€ 2,58	n. 44 (dicembre 1992)	€ 10,33
n. 7 (maggio 1980)	€ 3,62	n. 45 (dicembre 1992)	€ 10,33
n. 8 (settembre 1980)	€ 3,62	n. 46 (marzo 1993)	€ 12,91
n. 9 (dicembre 1980)	€ 3,62	n. 47 (maggio 1993)	€ 10,33
n. 10 (marzo 1981)	€ 4,13	n. 48 (dicembre 1993)	€ 10,33
n. 11 (ottobre 1981)	€ 4,13	n. 49 (aprile 1994)	€ 10,33
n. 12 (dicembre 1981)	€ 4,13	n. 50 (agosto 1994)	€ 10,33
n. 13 (aprile 1982)	€ 4,65	n. 51 (dicembre 1994)	€ 10,33
n. 14 (ottobre 1982)	€ 4,65	n. 52 (febbraio 1995)	€ 10,33
n. 15 (dicembre 1982)	€ 4,65	n. 53 (giugno 1995)	€ 10,33
n. 16 (marzo 1983)	€ 5,16	n. 54 (novembre 1995)	€ 10,33
n. 17 (settembre 1983)	€ 5,16	n. 55 (febbraio 1996)	€ 10,33
n. 18 (dicembre 1983)	€ 5,16	n. 56 (febbraio 1996)	€ 15,49
n. 19 (febbraio 1984)	€ 5,16	n. 57 (giugno 1996)	€ 10,33
n. 20 (settembre 1984)	€ 5,16	n. 58 (novembre 1996)	€ 10,33
n. 21 (dicembre 1984)	€ 6,20	n. 59 (febbraio 1997)	€ 10,33
n. 22 (maggio 1985)	€ 6,20	n. 60 (giugno 1997)	€ 10,33
n. 23 (settembre 1985)	€ 6,20	n. 61 (novembre 1997)	€ 10,33
n. 24 (dicembre 1985)	€ 6,20	n. 62 (febbraio 1998)	€ 10,33
n. 25 (maggio 1986)	€ 6,20	n. 63 (giugno 1998)	€ 10,33
n. 26 (settembre 1986)	€ 6,20	n. 64 (novembre 1998)	€ 10,33
n. 27 (dicembre 1986)	€ 6,20	n. 65 (febbraio 1999)	€ 10,33
n. 28 (maggio 1987)	€ 6,20	n. 66 (giugno 1999)	€ 10,33
n. 29 (settembre 1987)	€ 6,20	n. 67 (novembre 1999)	€ 10,33
n. 30 (dicembre 1987)	€ 6,20	n. 68 (febbraio 2000)	€ 10,33
n. 31 (maggio 1988)	€ 6,71	n. 69 (giugno 2000)	€ 10,33
n. 32 (settembre 1988)	€ 6,71	n. 70 (novembre 2000)	€ 10,33
n. 33 (dicembre 1988)	€ 6,71	n. 71 (febbraio 2001)	€ 10,33
n. 34 (maggio 1989)	€ 7,23	n. 72 (giugno 2001)	€ 11,00
n. 35 (settembre 1989)	€ 7,23	n. 73 (novembre 2001)	€ 11,00
n. 36 (dicembre 1989)	€ 7,23	n. 74 (febbraio 2002)	€ 11,00
n. 37 (maggio 1990)	€ 7,23	n. 75-76 (settembre 2002)	€ 11,00
n. 38 (settembre 1990)	€ 7,23		

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; **9** - M.B. Aracil Varón, *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*; **10** - *L'acqua era d'oro sotto i ponti. Studi di iberistica che gli Amici offrono a Manuel G. Simões*, a cura di G. Bellini e D. Ferro; **11** - D. Ruggiu, *Tra autobiografia e memorie. Espressioni di un genere controverso in Ispano-America*; **12** - F. Montesinos, *Memorie e tradizioni storiche dell'Antico Perù*, a cura di F. G. Marmocchi, edizione e introduzione di S. Serafin.

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Direttore: *Giuseppe Bellini*

Vol. I (1967)	€ 6,20	Vol. XIX (1987)	€ 6,20
Vol. II (1969)	€ 6,20	Vol. XX (1988)	€ 15,49
Vol. III (1971)	€ 5,16	Vol. XXI (1990)	€ 10,33
Vol. IV (1973)	€ 5,16	Vol. XXII (1991)	€ 7,75
Vol. V (1974)	€ 6,20	Vol. XXIII (1992)	€ 7,75
Vol. VI (1975)	€ 5,16	Vol. XXIV (1993)	€ 7,75
Vol. VII (1976)	€ 5,16	Vol. XXV (1994)	€ 8,26
Vol. VIII (1978)	€ 7,75	Vol. XXVI (1995)	€ 8,26
Vol. IX (1979)	€ 7,75	Vol. XXVII (1996)	€ 10,33
Vol. X (1980)	€ 7,75	Vol. XXVIII-XXIX (1997)	€ 12,91
Vol. XI (1981)	<i>esaurito</i>	Vol. XXX (1998)	€ 10,33
Vol. XII (1982)	€ 7,75	Vol. XXXI (1998)	€ 10,33
Vol. XIII-XIV (1983)	€ 12,91	Vol. XXXII (1999)	€ 10,33
Vol. XV-XVI (1984)	€ 16,53	Vol. XXXIII (2001)	€ 12,91
Vol. XVII (1985)	€ 7,75	Vol. XXXIV-XXXV (2002)	€ 13,00
Vol. XVIII (1986)	€ 9,30		

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

Atti:

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

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

Collana di studi e testi diretta da *Giuseppe Bellini*

Volumi pubblicati: *I Serie* : **1** - G. Bellini, *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*; **2** - A. Albònico, *Bibliografia della storiografia e pubblicistica italiana sull'America Latina: 1940-1980*; **3** - G. Bellini, *Bibliografia dell'ispano-americanismo italiano*; **4** - A. Boscolo - F. Giunta, *Saggi sull'età colombiana*; **5** - S. Serafin, *Cronisti delle Indie. Messico e Centroamerica*; **6** - F. Giunta, *La conquista dell'El Dorado*; **7** - C. Varela, *El Viaje de don Ruy López de Villalobos a las Islas del Poniente (1542-1548)*; **8** - A. Unali, *La «Carta do achamento» di Pero Vaz de Caminha*; **9** - P. L. Crovetto, *Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca*; **10** - G. Lanciani, *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 "Cártas" 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 di J. C. González Boixo; **28** - M. Craveri, *Rabinal Achí. Una lettura critica*; **29** - Fray Servando Teresa de Mier, *Apología. Estudio*, edición y notas di 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 di G. Fernández Ariza; **34** - P. Spinato Bruschi - C. Camplani (a cura di), *Le anime del Barocco. La narrativa latino-americana contemporanea e Miguel Angel Asturias*. Atti del Convegno di Milano: 22-23 ottobre 1999; **35** - D. Meyran ed., *Italie, Amérique Latine, influences réciproques*, Colloque International 15 et 16 mai 1998; **36** - L. Méndez de Penedo, *Memorie controcorrente. "El río, novelas de caballería", di Luis Cardoza y Aragón*; **37** - G. Bellini - C. Camplani - P. Spinato Bruschi ed., *Aldo Albónico: l'uomo e l'opera*; **38** - V. Lavou Zoungbo, *Mujeres e indios, voces del silencio. Estudio sociocrítico de "Balún Canán" de Rosario Castellanos*; **39** - M. González de Sande, *La cultura española en*

Papini, Prezzolini, Puccini, Boine; **40** - Ilarione da Bèrgamo, *Viaggio al Messico*, ed., introduzione e note di B. Hernán-Gómez Prieto.

"Memorie Viaggi e scoperte":

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

LETTERATURE IBERICHE E IBERO-AMERICANE

Collana di studi e testi diretta da *Giuseppe Bellini*

- 1** - Bellini G., *De Tiranos, Héroes y Brujos. Estudios sobre la obra de M. A. Asturias*, 1982, pp. 144.
- 2** - Cerutti F., *El Güegüence. Y otros ensayos de literatura nicaragüense*, 1983, pp. 188.
- 3** - Donati C., *Tre racconti proibiti di Trancoso*, 1983, pp. 148.
- 4** - Damiani B. M., *Jorge De Montemayor*, 1984, pp. 260.
- 5** - Finazzi Agrò E., *Apocalypsis H. G. Una lettura intertestuale della Paixao segundo e della Dissipatio H. G.*, 1984, pp. 132.
- 6** - Liano D., *La palabra y el sueño. Literatura y sociedad en Guatemala*, 1984, pp. 184.
- 7** - Minguet C., *Recherches sur les structures narratives dans le Lazarillo de Tormes*, 1984, pp. 132.
- 8** - Pittarello E., *Espadas como labios, di Vicente Aleixandre: prospettive*, 1984, pp. 300.
- 9** - Profeti M. G., *Quevedo: la scrittura e il corpo*, 1984, pp. 272.
- 10** - Tavani G., *Asturias y Neruda. Cuatro estudios para dos poetas*, 1985, pp. 120.
- 11** - Neglia E. G., *El hecho teatral en Hispanoamérica*, 1985, pp. 216.
- 12** - Arrom J. J., *En el fiel de America: estudios de literatura hispanoamericana*, 1985, pp. 206.
- 13** - Cinti B., *Da Castillejo a Hernández. Studi di letteratura spagnola*, 1986, pp. 388.
- 14** - De Balbuena B., *Grandeza mexicana*. Edición crítica de José Carlos Gonzáles Boixo, 1988, pp. 128.
- 15** - Schopf F., *Del vanguardismo a la antipoesía*, 1986, pp. 288.
- 16** - Panebianco C., *L'esotismo indiano di Gustavo Adolfo Bécquer*, 1988, pp. 110.
- 17** - Serafin S., *La natura del Perù nei cronisti dei secoli XVI e XVII*, 1988, pp. 128.
- 18** - Lagmanovich D., *Códigos y rupturas. Textos hispanoamericanos*, 1988, pp. 275.
- 19** - Benso S., *La conquista di un testo. "Il Requerimiento"*, 1989, pp. 200.
- 20** - Scaramuzza Vidoni M., *Retorica e narrazione nella "Historia imperial" di Pero Mexía*, 1989, pp. 320.
- 21** - Soria G., *Fernández De Oviedo e il problema dell'Indio. La "Historia general y natural de las Indias"*, 1989, pp. 160.

- 22 - Fiallega C., *Pedro Páramo: un pleito del alma. Lectura semiótico-psicoanalítica de la novela de Juan Rulfo*, 1989, pp. 268.
- 23 - Albónico A., *Il Cardinal Federico "americanista"*, 1990, pp. 124.
- 24 - Galeota Cajati A., *Continuità e metamorfosi intertestuali. La tematica del diabolico fra Europa e Río de la Plata*, 1990, pp. 208.
- 24bis - Scillacio N., *Sulle isole meridionali e del mare Indico nuovamente trovate*. Introduzione, traduzione e note a cura di Maria Grazia Scelfo Micci, 1990, pp. 126.
- 25 - Regazzoni S., *Spagna e Francia di fronte all'America. Il viaggio geodetico all'Equatore*, pp. 1990.
- 26 - Galzio C., *L'altro Colombo. A proposito di "El arpa y la sombra" di Alejo Carpentier*, 1991, pp. 208.
- 27 - Ciceri M., *Marginalia hispánica*, 1991, pp. 504.
- 28 - Payró R. J., *Viejos y nuevos cuentos de Pago Chico*. Selección, introducción y glosario de Laura Tam, 1991, pp. 252.
- 29 - Graña M. C., *La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX*, 1991, pp. 252.
- 30 - Stellini C., *Escrituras y lecturas: "Yo el Supremo"*, 1992, pp. 200.
- 31 - Paoli R., *Tre saggi su Borges*, 1992, pp. 196.
- 32 - Ferro D., *L'America nei libretti italiani del Settecento*, 1992, pp. 96.
- 33 - Antonucci F., *Città/campagna nella letteratura argentina*, 1992, pp. 168.
- 34 - Monti S., *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub*, 1992, pp. 200.
- 35 - Liano D., *Ensayos de literatura guatemalteca*, 1992, pp. 96.
- 36 - De Cesare G. B., *Oceani classis e Nuovo Mondo*, 1992, pp. 192.
- 37 - De Sigüenza y Góngora C., *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 - Ballardin P., *José Emilio Pacheco. La poesía della speranza*, 1995, pp. 144.
- 45 - Meyran D., *Tres ensayos sobre teatro mexicano*, 1996, pp. 144.
- 46 - Perassi E., *Matías Bocanegra e la "Comedia de santos" nella Nuova Spagna*, 1996, pp. 160.
- 47 - Bottinelli S., *Letteratura chicana. Un itinerario storico-critico*, 1996, pp. 162.
- 48 - Sáinz de Medrano L., *Pablo Neruda. Cinco ensayos*, 1996, pp. 136.
- 49 - Basalisco L., *Tra avanguardia e tradizione*, 1997, pp. 162.
- 50 - Fernández Ariza G., *Alejo Carpentier*, 1997, pp. 193.
- 51 - Soria G., *Le "Historias amargas" di Julián del Casal*, 1998, 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 Tézozómoc H., *Storia antica del Messico*, 2000, pp. 98.
- 54 - Silvestri L., *Notas sobre (hacia) Jorge Luis Borges*, 2000, pp. 153.
- 55 - Barrera T., *De fantasías y galanteos*, 2001, pp. 131.

**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.
- 13** - Giuseppe Bellini, *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 150.
- 15** - Giuseppe Bellini, *Viaje al corazón de Neruda*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 174.
- 17** - Patrizia Spinato Bruschi, *Arturo Uslar Pietri. Tra politica e letteratura*, 2001, pp. 178.
- 19** - Clara Camplani, *Rosario Castellanos e il ruolo della donna*, 2001, pp. 140.
- 20** - Giuseppe Bellini, *Re, dame e cavalieri, rustici, santi e delinquenti. Studi sul teatro spagnolo e americano del Secolo Aureo*, 2001, pp. 346.

"Serie Mayor"

- 1** - J. J. Martínez Martín, *Eugenio de Salazar y la poesía novohispana*

Collana CNR del "Gruppo di Studio delle Culture Letterarie dei Paesi anglofoni, francofoni, iberofoni"

- 1** - A. Aimi, *La "vera" visione dei vinti: la conquista del Messico nelle fonti azteche*.

PUBBLICAZIONI APERIODICHE IN PRENOTAZIONE

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

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE E IBEROAMERICANE

diretti da Maria Teresa Cattaneo

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, Giuseppe Bellini, Carlos Romero

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)

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

CANADIAN JOURNAL *of Italian Studies*

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

ANALECTA MALACITANA

REVISTA DE LA SECCIÓN DE FILOLOGÍA
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones

MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero

BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual:

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

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

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

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Revista Iberoamericana

1312 Cathedral of Learning

University of Pittsburgh

Pittsburgh, PA 15260

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

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

Finito di stampare nel mese di marzo 2003
Tipolitografia CSR - Via di Pietralata, 157 - 00158 Roma
Tel. 06/4182113 r.a. - Fax 06/4506671