

RASSEGNA IBERISTICA

72

Giugno 2001

Giovanni Meo Zilio

Brasilianismi e note linguistiche su "Stória de Nino Fradello de Nanetto Pipetta" di Aquiles Bernardi p. 3

Ettore Finazzi-Agrò

O Espelbo (do) amado. Jorge e Zélia entre ficção e memória p. 13

Vincenzo Arsillo

Ritos da memória. A construção do processo memorial na obra de Manuel Bandeira p. 19

NOTE: M. G. Simões, *Os estudos sobre Guilherme d'Azevedo nos últimos vinte anos* (p. 29); A. Jurilli, *Mujica Lainez: "Bomarzo" y "El Unicornio"* (p. 33); G. Bellini, *La poesia di P. A. Cuadra in francese* (p. 37); S. Serafin, *Mutis, cantore del disastro* (p. 41); F. Rocco, *Nancy Morejón o la voce della donna afro-cubana* (p. 47).

RECENSIONI: A. Grijelmo, *Defensa apasionada de la lengua española* (R. Lenarduzzi) p. 51; AA.VV., *L'identità dissimulata. Giudaizzanti iberici nell'Europa cristiana dell'età moderna* (J. Canals Piñas) p. 53; AA.VV., *Literaturas en contacto y zonas fronterizas. Los Balcanes* (A. Zinato) p. 56; Lope de Vega, *El acero de Madrid* (A. Guarino) p. 60; T. Blesa, *Logofagias. Los trazos del silencio* (E. Pittarello) p. 63; F. Borromeo, *Di una verace penitenza (vita della Monaca di Monza)* (F. Meregalli) p. 65; J. L. Corral, *El Cid* (D. Ferro) p. 66; J. Marsé, *Rabos de lagartija* (L. Contadini) p. 69.

J. Pan-Montojo, *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo* (F. Fiorani) p. 71; B. Gómez-Pablos, *La cuestión de la alteridad en las crónicas de América. Un estudio comparado* (G. Bellini) p. 73; M. A. Arango, *Contribución al estudio de la obra dramática de Sor Juana Inés de la Cruz* (G. Bellini) p. 75; R. Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura* (C. Camplani) p. 76; E. Poniatowska (ed.), *Cartas de Alvaro Mutis a Elena Poniatowska / E. García Aguilar, Celebraciones y fantasmas. Una biografía intelectual de Alvaro Mutis* (G. Bellini) p. 77; I. Allende, *Retrato en sepia* (S. Serafin) p. 78; M. E. Llana, *Castillo de naipes* (S. Serafin) p. 80; A. Skármeta, *La boda del poeta* (P. Spinato B.) p. 81; M. Benedetti, *Poesía, alma del mundo* (P. Spinato B.) p. 83.

O livro de Marco Polo (M. G. Simões) p. 85; J. Saramago, *A Caverna* (A. Raso) p. 86; M. Alegre, *O homem do país azul / L'uomo del paese azzurro* (M. G. Simões) p. 88; J. Guimarães Rosa, *Il che delle cose* (V. Arsillo) p. 89; *Antologia de Poetas de Macau* (M. G. Simões) p. 91.

J. R. de Corella, *Prosa profana* (D. Ferro) p. 93.

Franco Meregalli, *Curriculum vitae* p. 97

PUBBLICAZIONI RICEVUTE p. 99

BULZONI EDITORE

RASSEGNA IBERISTICA

La *Rassegna Iberistica*, quadrimestrale, si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardanti scritti di tema iberistico, con particolare attenzione per quelli usciti in Italia. Ogni fascicolo si apre con *Ricerche e Note*.

Direttori:

Franco Meregalli
Giuseppe Bellini
Carlos Romero

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

Segretaria di redazione: Donatella Ferro

Col contributo
del Consiglio Nazionale delle Ricerche

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

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

ISBN 88-8319-654-6
Copyright © 2001 Bulzoni editore
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

GIOVANNI MEO ZILIO

BRASILIANISMI E NOTE LINGUISTICHE
SU "STÓRIA DE NINO FRADELLO DE NANETTO PIPETTA"
DI AQUILES BERNARDI (*)

Nel volume in omaggio al prof. Manuel Simões *L'acqua era d'oro sotto i ponti*, Roma, Bulzoni, 2001, mi sono occupato di *L'elemento linguistico bra-*

(*) Una volta isolati, sia pure grosso modo, e interpretati semanticamente e formalmente i brasilianismi lessicali nel campione esaminato, relativo alla prima trentina di pagine dell'opera in oggetto, si potrà effettuare una sistematica comparazione con i brasilianismi dell'opera precedente dello stesso autore. Al riguardo qualche critico aveva già anticipato che in quella pubblicata a distanza di cinque lustri emergeva un crescendo dei brasilianismi stessi (vedasi la bella *Apresentação* di Róvilio Costa, in veneto, a *El ritorno de Nanetto Pipetta* di Pedro Parenti, Caxias do Sul, Ed. Est, 2000, sul quale mi riservo di ritornare data la sua importanza per i linguisti). In vista di tale futura comparazione ho cercato di isolare quelli che, a prima vista, si presentano come dei brasilianismi nelle ultime trenta pagine della prima opera di Bernardi (il numero delle pagine si riferisce alla terza edizione: cfr. più sotto), che qui di seguito, per comodità degli studiosi, trascrivo; anticipando fin d'ora che, da un calcolo sommario, quelli rilevati nella seconda (*Stória de Nino fradello de Nanetto Pipetta*) risultano numericamente superiori in misura che dovrà essere calcolata con esattezza ma che si aggirano intorno ad almeno 230 occorrenze rispetto alle circa 140 della prima (*Vita e storia ...*); il che equivale a circa 8 occorrenze per pagina nella seconda contro circa 5 nella prima. Ciò potrebbe spiegarsi appunto col fatto che, essendo trascorsa un'intera generazione fra un'opera e l'altra, la lingua veneta *in loco* (ivi compresa quella dell'autore stesso) si sarebbe viepiù brasilianizzata. Comunque il numero delle occorrenze relative alla seconda opera risulterebbe superiore di circa il 40% rispetto a quelle della prima che qui trascrivo col rispettivo numero di pagina:

addio, 171; aguento, 185; apresenta, 172; a taco, 194; a tuti (ve ringrassio ...), 172; baranco, 168; barato, 169; barbisso, 177; barrileto, 188; ben malada, 190; bevida, 181; bodegheta, 181; bombacie, 166; bombaciete, 168; bon dia, 170; borassa, 184; cabimenti, 172; caciassa, 181; cadávoro, 195; caisti, 184; cana, 188; cansi, 192; capoere, 182; carta, 177; casa del pasto, 192; cerche, 183; colônia, 187; come elo solo, 173; come par, 194; compir, 190; complimenti, 172; ; consegghisto, 181; consentisto, 188; contempla, 174; conti, 172 (= moneta bras.); corcuion, 182; coro (=cuoio), 173;; custi, 180; Dasanta, 194; de che, 182; de gesto, 177 (= di getto); de mi (=da me), 170; de prima (= di prima qualità), 169; delegá, 179 (alternando con *delegado*, 193); della stala (moto da luogo), 181; desaforo, 185; descarga, 193; desfortunadi, 184; desmonta, 181; desumano, 170; de tutta forza, 195; disfarsar, 192; disparada, 166; dúzia, 187; el Pipetta, 176; en cima, 174; entro, 179; eo, 169; fiorin, 185; fogo (=luce), 189; fumassa, 181; gá bio de (=ha dovuto), 165; gá dato (= è

siliano nel *"Nanetto Pipetta"* di Aquiles Bernardi (*Primi materiali*): romanzo semiserio sulla vita avventurosa di un ragazzo veneziano emigrato nel sud del Brasile alla fine del XIX secolo. Esso ha avuto un successo strepitoso, a livello popolare, a partire dal 1924 quando apparvero le prime puntate sul giornale dei Padri Cappuccini (*"Staffetta Riograndense"*) nella cittadina brasiliana di Garibaldi (stato di Rio Grande do Sul) e fu pubblicato successivamente in volume in varie edizioni a partire dal 1937 (siamo già alla nona) col titolo *Vita e stória de Nanetto Pipetta, nassuo in Itália e vegnudo in Mérica par catare la cucagna* per cui ho usato la terza edizione di Caxias do Sul, Editora São Miguel, 1957 (un estratto del saggio di cui sopra è stato presentato, con un taglio socio-culturale, nella mia comunicazione, in corso di stampa, *Ibridazioni linguistiche nel Brasile del sud*, al Convegno *Mixtus*, organizzato in Preganziol (TV) dal "Centro Interuniversitario di Studi Veneti" Venezia, 26-27 ottobre 2000).

Dopo un quarto di secolo l'autore iniziò a pubblicare, sempre a puntate e sullo stesso giornale, la continuazione del romanzo che fu poi raccolta in volume col titolo di *Stória de Nino fradello de Nanetto Pipetta*, presso la Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, Porto Alegre, 1976 (è l'edizione qui utilizzata). La seconda e ultima edizione è del 1998 (ivi).

Il presente lavoro intende offrire ora agli studiosi i primi materiali (*in progress*) relativi all'elemento linguistico brasiliano nel veneto usato nella *Stória de Nino...* sulla falsariga della ricerca precedentemente effettuata nel saggio cit.. Esso si limita all'ambito lessicale e prende in considerazione solo i singoli lessemi o le locuzioni fisse mutuati dal brasiliano prescindendo dalle molte frasi del tutto (o quasi) brasiliane, più o meno estese, che percorrono il testo dato che non è facile stabilire quando esse rappresentino delle vere e proprie contaminazioni usuali nel veneto-brasiliano locale oppure delle scelte intenzionali dell'autore.

successo), 179; garrafa, 186; garupa, 182; gaussada, 166; gerale, 172; gnente de, 176; gordo, 181; griti, 192; grosso (=abbondante), 194; gurí, 175; insela, 166; la se gá fatto (si è affacciata), 188; leonzigno, 189; levanta, 189; mala, 181; malandri, 192; mangioca, 185; matitá, 173; mato, 189 (=bosco); matungo, 175; miarei, 166; mílio (=granoturco), 190; mosca batuchera, 168; múster, 191; na pí bruta (briga), 176; no dá (=non basta), 192; óbrigo, 181; offissio, 176; ola, 192; onda, 180; pacoti, 181; pacotini, 192; pangaré, 166; parava, 189; par sorte, 176 (= per fortuna); parede, 168; passa roda, 194; passa i cíncoe, 191; passar la borassa, 184; pasto (=erba), 172; pegade, 183; pelegri, 173; poi, 181 (=poiché); potrero, 172; pra nunca mais, 181; procura, 176; profundo, 191; pronto, 175(esclamazione = e via!); quero, 185; reiaide, 166; rio, 181; roda (passa...), 194; rossa, 182; rossade, 188; sabe, 185; scarumussea, 174; sclama, 193; scóliere, 169; Signore, 185; senza né una né due, 193; sinela, 182; solenidade, 165; sorte (=vincita alla lotteria), 172; spantoso, 174; spora, 173; stornidudine, 182; stragna, 194; tamanco, 194; tatú, 189; termina, 171; torná (=diventato), 174; trago, 181; trasportare, 172; trassíá, 177; tratá (=cercato), 181; tremor, 180; tropa, 179; trupieri, 168; valo, 187; varento, 191; venda, 169; vesinquando, 179; zamina, 173; zaminassion, 174.

Per ogni singolo lemma vengono indicati nell'ordine (quando è necessario) il numero della pagina, la traduzione in italiano, il termine portoghese-brasiliano corrispondente (quando è necessario) e il relativo equivalente veneto. Là dove si ritiene utile viene aggiunta fra parentesi qualche precisazione linguistica. Si tenga conto che, mentre in *Vita e stória* ... l'autore aveva adottato la grafia italiana, in *Stória de Nino* ... adotta la grafia portoghese per renderne più agevole la lettura da parte dei venetofoni brasiliani.

Questi primi materiali sono da considerarsi ovviamente suscettibili anch'essi di ulteriore elaborazione e di classificazione metodologica come si è tentato di fare in *Vita e stória*... cit.

Si sono qui prese in esame, ai fini in oggetto (come si è detto in nota), le prime trenta pagine, che equivalgono a oltre il 10% del totale, in base al presupposto metodologico che un campione omogeneo di questa entità sia sufficientemente indicativo ed estensibile al resto dell'opera, come è usuale nelle ricerche di "neostilistica":

a última palavra, 33: port. 'a ultima palavra'; ven. <la ultima invensiôn, la meio roba>
aço, 25 (acciaio): ven. <assal>

afiadíssima, 30 (affilatissima): port. 'afiadíssima'; ven. <ben usada; con un bel fil>
 (la duplicazione di *f* può rappresentare un incrocio con it. affilatissimo")

agora, 38 (ora): ven. <adesso>

agora mesmo, 47 (proprio ora): ven. <in sto preciso momento>

alfalfa, 21 (erba medica): ven. <spagna>

alfafa, 39 (idem: con sincope arbitraria di *l*)

altura, 24 : ven. <altessa>

amanhã, 32: ven. <domàn>

ammiro, 47: port. 'admiro'; ven. <me maraveio> (assimilazione meramente grafica della *d* a *m* nel nesso port. *dm* estraneo al ven. con possibile interferenza dell'it. "ammiro")

aquí mesmo, 28 (qui stesso); ven. <proprio qua>

arrois, 37 (riso): port. 'arroz'; ven. <rizo> (nell'intenzione del parlante potrebbe voler corrispondere al plur. port. 'arrozés')

artefato, 26 (artefatto): ven. <arte (m.)>

assoiteira, 22 (frustino): port., "açoiteira"; ven. <scuria>

até amanhã, 32 (a domani): ven. <se vedemo doman>

até logo, 43 (arrivederci): ven. <se vedemo>

a última palavra, 33 (il meglio del meglio): port. 'a última palavra'; ven. <la meio roba>

aveia, 39 (avena): ven. <avena>

badana, 21 (pelle di montone): ven. <pèle>

basie, 37 (zuppiera): port. 'bacias'; ven. <terina, tarina>

bebida, 33 (bevanda): ven. <bibita>

bilioni, 30 (miliardi): port. 'bilhões'; ven. <miliardi>

bixo, 46: (insetto): port. 'bicho'; ven. <bisso> (incrocio meramente grafico col port. *x* che invece corrisponde foneticamente a [sh] inesistente nel ven.)

boa, 39 (buona); ven. <bóna>

boa noite, 37 (buona notte). Ven. <bóna note>

bona tarde, 36 alternato con "boa tarde", 37 (buona sera): port. 'boa tarde'; ven. <bona sera>;

bom, 38 (buono); alternando con "bon"; ven. <bon> (incrocio meramente grafico dato che port. *m* qui equivale foneticamente a *n*)

branco, 44 (bianco); ven. <bianco>

brazo, 21 (braccio): port 'brazas'; ven. <bronse> (con morfema ven.)

brincaderinha, 31 (scherzetto): port. 'brincadeirinha'; ven. <scherseto> (con riduzione del dittongo *ei* a *e*)

brinquedinho, 26 (giocattolino): ven. <zogatoeto>

bull, 38 (etichetta): port. 'bula'; ven <eticheta> (la duplicazione (grafica) *ll* può rappresentare un incrocio con l'it. "bolla")

cada um, 47 (ognuno); ven. <oni un; ognùn>

camarada, 26 (camerata): ven <camarata>, ma più usuale <compare>

canivete, 33 (temperino); ven. <britoin>

capãozinho, 28 (boschetto): ven <boscheto>

capoeira, 23 (sottobosco): port. 'capoeiras'; ven. <sotobosco> (per la riduzione del dittongo cfr. "brincaderinha")

cargueri, 48 (bestia da trasporto): 'cargueiros'; ven <bestie da trasporto> (venetizzazione del morfema plur.)

casa de pasto, 36 (trattoria): ven. <ostaria>

casa de poso, 36 (locanda); alternando con "casa de pouso", 28 (possibile incrocio con ital. 'riposo'); ven. <locanda>

casamento, 38 (matrimonio); ven. <matrimonio; nosse>

certa, 40 (sicura); ven <sicura>

chicotiarlo, 22 (frustarlo): port. 'chicotear -lo' (pron. [shicotjar]); ven. <frustar>

cintura, 40 (cintura): port. 'cintura' (pron [sintura]); ven. <sentura>

cobra, 42: ven. <ciapa quà>

com licença, 41 (compermesso): port. 'com licença' (pron. [kon lisensa]); ven. <con permesso>

como se foi de..., 38: port. 'como foi'; ven <come zea 'ndada co...>

comprita, 47 (spesuccia): ven. <spezeta>

conta, 30 (sost.) (conto): ven. <conto>

converse, 43 (chiacchiere): port. 'conversas'; ven. <ciàcole> (con morfema ven.)

convidá, 37 (invitato): port. 'convidado'; ven. <invità> (con morf. ven.)

copo, 43 (bicchiere): ven <goto>

córo, 40 (cuoio): port. 'côro'; ven. <curame>

correia, 21 (corda): ven. <corda>

cortante, 30 (tagliante): ven. <ben uada>

coxie, 27 (corridoi): port. 'coxias'; ven. <coridoi>

Crucifixo, 44 (crocefisso): ven. <crocefisso>

cunhata, 25 (cuneo): port. 'cunha'; ven. <cugno> (con morf. dim. ven.)

custa, 40 (costa): ven. <cósta>
de galope, 35 (al galoppo): ven. <al galopo>
de marcha, 29 (di corsa): ven. <de corsa>
de pressa, 29 (veloce): ven. <in pressa>
de primeira, 37 (di prima qualità): ven. <de queo bon>
de sorte que, 17 (di modo che): ven. <tanto fortunà che>
de vez enquanto, 22 (di tanto in tanto): port. 'de vez em quando';
 ven. <ogni tanto> (con deformazione del port. meramente grafica)
descansa, 20 (riposa): ven. <ripoza>
descusa, 24 (scusa): port. 'desculpa'; ven. <scuza> (incrocio)
desgroepe, 46 (sciolti): ven. <go desgropà> con morf. port. *-ei*
desgustarla, 44 (disgustarla): port. 'desgustarla'; ven. <disgustarla> (incrocio col prefisso port.)
desinsiliar, 28 (togliere la sella): port. 'desencilhar'; ven. <tirar zo la sela>
desmonta, 47 (smonta): ven. <smonta> (con prefisso port.)
desprevenio, 25 (colto di sorpresa): port. 'desprevenido'; ven. <sensa saverlo> (con suffisso ven.)
destampade, 43 (stappate): port. 'destapadas'; ven. <verte> (con interferenza di port. 'estampar': epentesi di *m* e morf. ven.)
devagarzinho, 43 (piano piano): ven. <pian pian>
distinguirme, 40 (mettermi in vista): ven. <farme védar>
duvido, 39 (dubito): ven. <go el dubio>
égua, 22 (cavalla): ven. <cavala>
enton, 33 (allora): port. 'então'; ven. <alora>
eo, 41 (io): port. 'eu'; ven. <mi> (ipercorrettismo sulla base della pron. port. di *-o* come [u])
erbivoro, 23 (erborista): port. 'curandeiro' (ma qui è deformazione di 'herborista');
 ven. <botanico> **és**, 42 (sei): ven. <te si>
facon, 25 (coltello): port. 'facão'; ven. <cortel> (con morfema venetizzato)
falta, 32 (manca): ven. <manca>
farmácia, 38 (farmacia): ven. <farmácia> (spostamento di accento secondo il modello portoghese)
fasso questão, 43 (ne faccio un punto d'onore): ven. <ghe tegno>
fatiota, 19 (vestito): ven. <vestito>
fazende, 30 (poteri): port. 'fazendas'; ven. <campagne> (con morf. ven.)
fazer, 28 (fare): ven. <far>
fica, 41 (rimane): ven. <resta>
fóco (di luce), 27 (focolaio): ven. <luce>
foi, 35 (fu): ven. <ze sta>
fregueza, 42 (cliente): ven. <cliente>
gadanha, 32 (mestolo): ven. <méscola>
galpon, 38 (tettoia): port. 'galpão'; ven. <baraca> (con morf. venetizzato)
garafe, 33 (bottiglie): port. 'garrafas'; ven. <botilie> (con riduzione di *rr* a *r*; secondo l'uso ven., e morf. ven.)
garafete, 33 (bottigliette): port. 'garrafinhas'; ven. <botiliete> (idem)

gente, 43 (uno: con il valore di pron. pers. sogg. indef.): ven. <uno>
gosta, 30 (piace): ven. <piaze>
grama, 39 (erba): ven. <erba>
guariba, 21 (pelle di scimmia): ven. <pele de simia>
in último caso, 22 (male che vada): port. 'en último caso'; ven. <mal che a vada>
ingramade, 27(erbose): port. 'gramadas'; ven. <coerte de erba> (con prefisso ven.)
inparafusada, 25 (avvitata): port. 'parafusada'; ven. <invidada> (con prefisso ven.)
inrabada, 22, e così pure la variante "irrabá", 37, (con la coda legata alla cavezza del cavallo che segue); port. 'enrabada'; ven. <co la coa ligada a la cavessa del caval che vien dopo>
insilhá, 22, alternando con "insiliá", 44 (insellato): port. 'encilhado'; ven. <inselà>; il suono di port. *lh*, che non esiste in ven., diventa [ʎ] per prossimità articolatoria (con prefisso ven.)
intellijudo, 42 (intelligente): ven <inteligente> con morf. port.-*udo* in analogia con "forçudo" e sim.
interter, 45 (intrattenere, distrarre): port. 'entreter'; ven. <distrar(se)>
intrapreso, 31 (intrapreso): port. 'emprendido; ven. <scomisià>
isto, 46 (questo): ven. <questo>
intratener, 22 (far passare, distrarsi): port. 'entreter'; ven. <far pasar> (con traduz. di port. *ter* in ital. *tener*)
legítima, 43 (genuina): ven. <genuina>
leroio de parede, 23 (orologio a pendolo): port. 'relógio de parede'; ven. <reojo da muro> (con metatesi)
madera, 23 (legno): port. 'madeira'; ven. <legno> (con risoluzione del dittongo port.)
madrinha, 19 (testimone di nozze): ven. <comare de anelo>
madrugada, 44 (levata di buon mattino): ven. <éssar bonorivi>
mal criada, 32 (maleducata): port. 'malcriada'; ven. <senza creansa>
mala, 34 (di cattiva qualità): ven. <andante>
mala, 34 (sacco da viaggio): ven. <borsa>
malándri, 30 (malandrino): port. 'malandros'; ven. <malandrini> (in ven. <malandro> corrisponde invece a "male")
maravilia (uma...), 37 (meraviglia): port. 'maravilha'; ven. <maraveia>
mas, 22 (ma): ven. <ma>
matado, 46 (ammazzato): ven. <copà>
mato, 23 (bosco): ven. <bosco>
matta, 47: (grande quantità): port. 'mata'; ven. <un mucio>
medonhi, 35 (spaventosi) : port. 'medonhos'; ven <da far paura> (con morf. ven.)
meia apertada, 22 (in situazione difficile): ven. <inpegolài>
meio dia, 42 (mezzogiorno): ven. <mezodi>
meiora, 23 (miglioramento): port. 'melhora'; ven. <star meio> (incrocio fonetico)
merei, 33, alternando con **meréis**, 40 (moneta brasiliana dell'epoca): port. 'mil-réis'; ven. <franchi>
meza, 37, alternando con **mesa**, 42 (tavola): ven <tola>
mesmo que, 40 (sebbene): ven. <anca se>
meus, 46 (miei): ven. <i me>

milio, 29 (granoturco): ven. <biava>
mistura, 39 (miscela): ven. <missioto>
misturade, 37 (mescolate): ven. <missiade> (con morf. ven.)
mondareo, 43 (quantità): port. 'mundaréu'; ven. <montagna>
nada, 45 (niente): ven. <gnente>
navalia, 26 (rasoio): port. 'navalha'; ven. <razór> (con la solita sostituzione ven. di port. *lh* > con [ʎ])
negossio, 35 (affare): port. 'negócio'; ven. <afar>
negro, 44 (nero): ven. <nero>
non dá, 48 (non è possibile): port. 'não dá'; ven. <no ze posibile>; così pure "non deu", 32 (pass. rem.)
noivo, 19 (fidanzato): ven. <morozo>
noite, 36 (notte): ven. <note>
nota de sinco mil réis, 41: (biglietto da 500 réis); ven. <bilieto da sinquemila franchi>
nunca, 46 (mai): ven. <mai>
nuvolá, 29 (nuvoloso): port. 'nublado'; ven. <nuvolozo>
obra, 28 (opera): ven. <roba>
ocié, 33 (guardate): port. 'olhem'; ven. <vardè> (ven. <ociar> ha invece il significato di "badare; adocchiare; spiare")
oficial, 44 (ufficiale): ven. <ufissial>
ôio, 46 (occhi): port. 'ôlhos'; ven. <oci> (incrocio fonetico e soppressione della -s finale che è estranea al ven.)
ólia, 43 (guardi): port. 'olha'; ven. <la varde> (per il cambio fonetico vedi "ôio")
outra, 46 (altra): ven. <altra>
pai, 45 (padre): ven. <pare>
pangaré, 45 (cavallo): ven. <caval>
parada, 28 (fermata): ven. <fermada>
parei, 27 (uguali, simili): port. 'parelhos'; ven. <compagni> (con morf. ven.)
paresse, 41 (sembra): port. 'parece'; ven. <par(e)>
pascio, 40 (passeggiata): port. 'passeio'; ven. <passeggiata, gireto> (con la solita riduzione della geminata secondo l'uso ven.)
passá (le robe), 44 (stirato): port. 'passado a ferro'; ven. <stirà>
peito, 44 (petto): ven. <peto>
pelegueti, 21 (piccole pelli di montone): port. 'pelequinhos'; ven. <do tochi de pele de moltón> (con morf. ven.)
pelegui, 29 (pelli di montone col pelo): port. 'pelegos'; ven. <pele>; (con morf. ven.)
pequena, 41 (piccola): ven. <picola>
pesade, 26 (pesanti): port. 'pesadas'; ven. <pesante> (con morf. ven.)
pioni, 28 (uomini di fatica): port. 'peões'; ven. <omeni> (con la pron. port. di *eó* = [jó])
piquete, 38 (cortile): ven. <cortivo>
pontuda, 30 (puntuta): ven. <a ponta>
porém, 43 (pertanto): ven. <par questo>
porperto, 28 (vicino, da quelle parti): bras. 'por perto'; ven. <là vissin>
poso, 36 (ospitalità): port. 'pouso'; ven. <da dormir>
postulante, 44 (novizia): ven. <novissa>

potranca, 46 (cavalla): ven. <cavala>
pozar, 22 (riposare): port. 'pousar'; ven. <ripozar> (con riduzione del ditt.port.)
pratelere, 41 (scaffali): port. 'prateleiras'; ven <scansie> (con riduz. del ditt. port.)
pratiada, 21 (argentata): bras. 'prateada' (pron. [pratiada]); ven. <argentada>
preciza, 41 (c'è bisogno): bras. 'precisa'; ven. <ghe ne vol>
presente, 41 (regalo): ven. <regalo>
preto, 44 (nero): ven. <nero>
procurá, 31 (cercato): bras. 'procurado'; ven. <sercà>
proveitá, 29 (approfittato): bras. 'aproveitado'; ven. <profità> (incrocio risultante da *profità*+*aproveitado*)
quarto, 19 (camera) : ven. <càmara>
que tal, 27 (che te ne pare): ven. <cossa te par>
querido, 45 (caro): ven. <caro>
rapadure, 46 (zolle di zucchero grezzo): ven. <tocheti de sùcaro >
rastere, 23 (piante medicinali): port. 'rasteiras' 'rasteirinhas'; ven. <piante de malva>
rapaz, 42 (ragazzo): ven. <tozato>
rebuliço, 21 (agitazione): ven. <agitassión>
rédie, 44 (redini): bras. 'rédeas'; ven. <rédene> (incrocio: *redeas* + *rédene* = *redie*)
rietti, 45 (fiumicini): port. 'riãonzinhos'; ven. <ruì> (con morf. ven.)
rio, 40 (fiume): ven. <fiume>
rua, 40 (strada): ven. <strada>
sabido, 39 (sapiente, colto): ven. <inteligente, de testa>
scritório, 24 (ufficio): port. 'escritório'; ven. <uficio> (con aferesi del prefisso port. secondo l'uso ven.)
se foi, 32 (se ne andò): ven. <la ze 'ndada via>
seguido, 31 (continuamente): ven. <drio man>
sem vergonha, 32 (svergognato): ven. <vergognoso>
senhor, 37 (signore): ven. <sior>
senhora, 30 (signora): ven. <siora>
senza número, 30 (innumerevoli): port 'sem número'; ven. <un mucio de>
serve (te...), 38 (va bene): ven. <va ben>
sestiadetta, 48 (siestina): port. 'sestadinha' (pron. [sestjadiña]); ven. <pisoletto> (con morf. ven.)
sicotarla, 22 (frustarla): port. 'chicotar-a'; ven. <scuriarla> (sostituzione del port. [sh] che non esiste in ven., con suono più prossimo [s])
sicoto, 22 (frusta): port. 'chicote'; ven. <scuria> (cfr. la voce prec.)
sim, 33 (sì): ven. <si>
siorita, 41 (signorina): port. 'senhorita'; ven. <signorina> (ma l'incrocio avviene col semantema ven. <siora>="signora")
sobra, 19 (avanza): ven. <vansa>
solto, 29 (sciolto): port. 'sólto'; ven. <svelto>
sta ben, 23 (va bene): port. 'está bem'; ven. <va ben>(con aferesi e venetizzazione grafica della nasale finale)
subida, 22 (salita): ven. <riva>
tabela, 33 (insegna), 19: ven. <insegna>

talógo, 41 (arrivederci): port. 'até logo'; < ciao; se vedemo >
estômago, 33 (stomaco): ven. < stómeço >
tarde (bona...), 36 (sera): ven < sera >
tatù, 32 (tipo di mammifero locale senza denti)
tia, 45 (zia): ven. < zia; amia; ieia >
tocaio, 23 (omonimo): ven. < col istesso nome >
tomar, 37 (prendere; bere): ven. < bévar >
todos, 45 (tutti): ven. < tuti >
tomarissi conta, 45 (ti faresti carico): port. 'tomarias conta'; ven. < te te impegnaria >
 (ibridismo: semantema port. + morf. ven.)
trabaia, 23 (lavora): port. 'trabalha'; ven. < lavora > (cfr "ôio")
tragueto, 37 (bicchierino di bevanda alcolica): port. 'traguinho'; ven < cicheto >
transparisce, 27 (traspare): port. 'transparece'; ven. < vien fora luce da par tuto >
tratar (i animai), 38 (governare): ven. < governar >
truco, 42 (resto): port. 'trôco'; ven. < resto > (la o port. è stata sentita come [u] data la sua pronuncia molto chiusa vicina alla u)
uma, 37 (una): ven. < una >
ùndeze ore, 47 (le undici): port. 'onze horas'; ven < le ùndeze > (traduzione)
uta, 26 (perdio!): (imprecazione eufemistica): port. 'Putà!'; ven. < Porca miseria! > e simili
vamo, 38 (andiamo): port. 'vamos'; ven < 'ndemo > (con apodosi della -s finale che è estranea al ven.)
vara, 25 (sbarra): ven. < sbarà >
vendina, 46 (botteguccia): port. 'vendinha'; ven. < botegheta > (con morf. ven.)
ví, 46 (vidi): ven. < go visto >
viado, 46 (cervo): port. 'veado' (pron. [vjado]; ven. < cervo >)
vijado, 20 (navigato, che ha viaggiato molto): ven. < prático >
vila, 33 (paese): ven. < paeze >; invece ven. < vila > = "villaggio" (slittamento semantico)
viagem (boa...), 45 (viaggio): ven. < viaio > (bon...)
vizinho, 38 (vicino): ven. < vissin >
zeito, 28, alternato con **geito**, 19 (attitudine): port. 'jeito'; ven. < bravura > (dato che il suono corrispondente a j port. non esiste in ven., qui viene sostituito da suoni articolatoriamente contigui)
zente (parola de ...), 35 (gente per bene; di valore; importante): port. 'gente'; ven. < brava gente; bona gente >
zíquete, 21 (chic, elegante): port. 'chique'; ven. < elegante >

Anche fra i venetofoni delle prime generazioni di immigrati negli stati del Brasile del Sud si verificava (e si verifica ancora in parte) quel fenomeno di interferenza fra due lingue in contatto (nella fattispecie fra italiano e portoghese) di cui ho trattato in *Estudios Hispanoamericanos II: Temas Lingüísticos y de Crítica Semántica*, Roma, Bulzoni 1993, pp. 117-128., e che nel Rio de La Plata (Argentina e Uruguay) va sotto il nome di "Cocoliche" (nella fattispecie fra italiano e spagnolo) per cui vedasi il mio lavoro *El "cocoliche" rioplatense*,

in “Boletín de Filología”, (Santiago de Chile), XVI, 1964), pp. 61-119. Nel volume oggetto di questo studio, oltre alle interferenze lessicali e fraseologiche che vi pullulano, e ad interi passi in portoghese che affiorano qua e là, vi sono interi brani che pure possiamo definire di “cocoliche” dei quali si trascrive qui di seguito uno dei più significativi seguito dalla rispettiva traduzione in ven. (nel testo le parole portoghesi figurano in corsivo):

GELINA – *Tinha na vez in tum potrero na potranca* bianca, que la *tinha* le grene longue. *E naquele potrero zistia um ... Um...* sanguanel, tuto vestio de *vermêio* ... e *ele gostava galopiar* la *potranca*... *Ele* el montava *no pescosso* e pó dopo el *fazia* co le grene le pi longue una staffetta *onde* el meteva *os pé*... E'l montava voltá par dedrio, e com na strop-peta el *surrava a toda la pobrezinha de potranca*, sú per le *coxie* e zó par *os montes sem piedade* e nhanca dó... E la *pobre potranca*, co'la *não podia mais*, la se sentava zó su coalque cómodo, par *descansar*... Mas el Sanguanelo pacque e sempre pacque... *Pobrezinha* la *potranca* co zera mattina no la guin *podia mais*... E o *paron da mesma* el se *escondeu* col sc-iopo cargo a balettoni *de viado* e na *vez* que gue *parecia* véder el Sanguanelo *vermêio* montado sul *pescosso de la potranca* el *deu uma* sc-iopetada e ela *caiu* morta sêca in *terra* co' la *cabessa* tutta rovinada co' dieze balettoni tutti darente ai oci... *morreu* de pacca... Vito, Nino cossa que cápita alle volte a aver massa fede tel Sanguanel rosso?... A gue crédito ti?...” (p. 46).

È un tipo di “cocoliche” che possiamo chiamare *integrale*: non più veneto e non ancora portoghese: comprensibile solo per chi conosca bene le due lingue.

Se questo testo fosse effettivamente in veneto potrebbe grosso modo suonare così (partendo dalla grafia italiana):

GELINA – Ghe gera na volta in un campo serà na cavala bianca che la gaveva le grene longhe. In quel campo ghe gera ... un.... Sanguanel tuto vestio de rosso... e ghe piazeva far galopar la cavala ... Lu el ghe montava sul colo e po' dopo el faceva con le grene pi longhe na stafeta par métarghe el piè... E 'l montava voltà in drioschena e co na stropa el scuriava quea poaereta de a cavala. Su e zo pai monti senza nessuna pietà ... E la pora cavala, quando no la ghe ne poteva pi, la se butava zo in qualche posto cómodo par ripozarse... Ma el Sanguanelo pache e sempre pache... poaereta la cavala... Co jera matina no la ghe ne poteva pi... E el so parón el se ga sconto col s-ciopo cargà co i balettoni da cervo e pena che ghe ga parso de védar el Sanguanelo montà sul colo de la cavala el ga tirà na s-ciopetada e quella la ze cascada par tera morta stechia co la testa tuta sassinada co i diezi balettoni tuti darente i oci... la ze morta de paca ... Vérito Nino cossa che càpita serte volte a cré-darghe massa in tel Sanguanel rosso ... A ghe crédito ti?...

Rimane comunque da effettuare la comparazione sistematica di cui alla nota (*).

ETTORE FINAZZI-AGRÒ

O ESPELHO (DO) AMADO

Jorge e Zélia entre ficção e memória*

Falar em Jorge Amado sem falar em Zélia Gattai, seria mais ou menos como falar em Amor sem falar em Psique, em Cloe sem mencionar Daphne, em Orfeu sem dizer nada de Euridice. E seria, talvez ou sobretudo, como evocar Narciso descuidando o papel de Eco, a sua presença ausente, o seu ser aquela em que ecoa sem fim o nome do outro: duas entidades, de fato, ou duas instâncias discursivas, Eco e Narciso, que devem ser pensadas em conjunto, porque o *mythos* que eles configuram, a história que as conta e que elas contam, a fábula que as descreve e em que elas se inscrevem só pode ser imaginada e narrada nessa duplicidade, nessa ligação, nesse elo que une sem confundir, aludindo, todavia, a uma verdade terceira e interposta que se cava na relação ou no espelhamento entre os dois.

Zélia seria, então, quem se desmaterializa no nome do outro, do Amado justamente (brincando com a curiosa e iluminante ambivalência do nome desse outro), ela seria, enfim, quem some na evocação, mantendo-se apenas na imaterialidade da Voz e, ao mesmo tempo, na sua função radical e fundadora, na sua essência fônica inconsumível. Já que, de fato, ela nunca tem abdicado à sua própria identidade, nunca tem renunciado à sua história pessoal, que, pelo contrário, se encontra na origem e no fim de tudo, que, mais ainda, se apresenta como o elemento fundador e fundamental da relação com o outro. E, de resto, ficando no âmbito mítico, a Ninfa que se torna apenas Voz refletindo todas as vozes possíveis, é também o emblema duma condição primigênia e última: para utilizar o latim, língua dos seus e dos nossos antepassados, podemos com efeito afirmar, a propósito de Zélia, que *nihil est in re quod non fuerit prius in voce*, que nada existe na realidade, sem ter antes

* Texto apresentado na Academia Brasileira de Letras em ocasião da homenagem a Jorge Amado, organizada no âmbito do encontro "Brasil-Itália: 500 anos de encontros e de civilização" (Rio de Janeiro, de 18 a 21 de setembro de 2000).

existido na voz (Agamben, 1982: 46-51; Bologna: 23-39 e *passim*). Eco, símbolo de uma *phoné* que é alguém de tudo e permanece no fim de tudo (para citar as palavras de Ovídio: “*vox manet; (...) somus est, qui vivit in illa*”) – Eco é, então, a figura mitológica em que melhor se descortina o valor essencial de uma mulher que, aparentemente, só ecoa no nome do marido mas que na verdade é aquela que confere ao homem Amado a sua densidade temporal, aquela que o mostra no seu sentido profundo, gerando-o no seu ficar ao lado dele, espelho e reflexo do outro, companheira e mãe ao mesmo tempo.

Lugar matricial e materno, enfim, o de Zélia, em que se tornam finalmente visíveis e atuantes as coisas que o outro (o Amado) e os outros (todos nós) dizem, pensando que sejam novas, produtos da invenção ou da auto-reflexão, de um sublime ensimesmar-se. Ao narcisismo de quem escreve estórias, de quem conta casos tristes e fábulas alegres, espelhando-se na superfície enganosa da sua imaginação individual, Zélia responde então com o seu realismo salutar, com dados e datas, com a sua evocação incessante de um passado que não passa e que é, apesar de tudo, história de todos, discurso comum e fundador da comunidade. O memorialismo que atravessa a sua produção (a partir do seu primeiro volume de 1979, *Anarquistas graças a Deus*, até *Città di Roma*, o seu livro que acaba de sair), o memorialismo que ela tem sempre praticado guarda, de fato, a função saudável de indicar como no contar está sempre escondido um re-contar, ou seja, que inventar é também, ou antes de tudo, um re-lembrar, um refletir e um refletir-se na memória – que na estória, enfim, em qualquer estória imaginada está ocultada, sob o véu transparente da invenção subjetiva, uma história real e objetiva.

É claro que o autor deve obrigatoriamente esquecer, no ato de escrever, na prática artística, tudo aquilo que aprendeu, tudo aquilo que os outros escreveram antes dele, mas é também claro que esse esquecimento não apaga, não pode apagar a materialidade e a evidência da tradição, daquilo que outros inventaram e que ele tem aprendido pelo fato de ter lido ou escutado as coisas que esses outros, por sua vez, tinham lido ou escutado antes dele, remodelando-as na invenção. Esta dialética do esquecimento e da lembrança, da invenção e da memória, é, de fato, parte integrante do ofício do autor que, como mais uma vez nos esclarecem os latinos, é apenas quem amplia o âmbito da tradição, juntando a sua voz àquela dos que o precederam – se é verdade que o substantivo *auctor* vem do verbo *augere*, isto é, ‘acrescentar, aumentar’.

Retomando a metáfora mítica, se poderia afirmar que no espelho em que Narciso vê apenas a sua imagem, perdendo-se nela, na sua perfeição, deveríamos nos acostumar a enxergar as inúmeras imagens que estão atrás de aquele vulto, as muitas aparências imperfeitas e inestéticas que constituem o núcleo oculto, histórico, daquela imagem perfeita e que Eco, justamente, continuamente ecoa, a que só ela, sem parar, “dá voz”. E fora da metáfora, na

beleza daquilo que nos é mostrado e que nós lemos, a gente deveria ser capaz de decifrar as tentativas falhadas, de ler as palavras rasuradas, os rastros e os restos de antigas imagens carcomidas pelo tempo mas que o tempo e a memória são obrigados a perpetuar na sua inteireza. No fundo aquilo que eu tentei mostrar na minha modesta contribuição ao volume de homenagem a Jorge Amado (Finazzi-Agrò: 21-31), foi justamente isto: o papel esquecido da história que se inscreve no avesso da ficção; o cotidiano e o memorável que, na sua heterogenidade, se escondem atrás da perfeição convencional da fábula – dentro, por exemplo, do enorme presépio montado pelas irmãs Dos Reis, personagens não secundárias do grande presépio brasileiro que é *Gabriela cravo e canela*. Para citar novamente um estudo magistral que já citei no meu artigo, é de fato impossível entender o presépio “se não se entende, antes de tudo, que a imagem do mundo, a que ele empresta a sua miniatura, é uma imagem histórica. Porque ele nos mostra exatamente o mundo da fábula no instante em que ele acorda do encanto para ingressar na história” (Agamben, 1978: 131).

Atribuir este sentido oculto do tempo, esta percepção aguda e incontornável da história por parte de Amado, à presença ao seu lado de Zélia, é claramente forçar demais os limites da interpretação, mas é também verdade que nos vários depoimentos em que ele tem falado do seu modo de inventar e escrever histórias, aparece muitas vezes a figura da esposa, com o realismo dos seus reparos, com o bom-senso das suas sugestões – não, repare-se, o fruto de uma visão simplificante ou simplória, mas, pelo contrário, o produto maduro de uma convivência apaixonada com a memória, com o relativismo que ela ensina, com aquela estranha forma de apego ao real que ela leva consigo. E Zélia, aliás, sempre manifestou e vem ainda manifestando nos seus livros esse cuidar carinhoso e, ao mesmo tempo, implacável dos fatos, daquilo que aconteceu e que, em vez de desaparecer, fica em nós e nos marca para sempre; em vez de ir a fundo e sumir, permanece e nos funda. As suas obras, em outros termos, fazendo a crônica da sua família, contando acontecimentos aparentemente menores, rememorando casos cotidianos e pessoais, evocam, na verdade, uma História maior e impessoal, uma História de todos e de tudo que ecoa na sua voz, que se espelha sem fim na sua lembrança.

Nesse sentido, se Amado manteve sempre com a realidade uma relação mediada pela cultura (a cultura dos pobres e dos marginais, sobretudo) ou pela ideologia, Zélia lidou sempre com a matéria viva, com a experiência vivida que é muitas vezes experiência de marginalidade e de pobreza, prática ligada a um empenho ideológico assumido em primeira pessoa e levado até as últimas e paradoxais conseqüências. E se, então, Jorge Amado olha o real através da lente imaterial da utopia, Zélia recupera o lado utópico da realidade: num movimento simétrico e contraposto, que leva o marido a inventar

o que é e que sempre foi e a mulher a contar o que é ou o que foi como uma possibilidade a ser inventada, como uma utopia a ser realizada (pense-se apenas na presença ideal da Colônia Cecília em *Anarquistas graças a Deus* ou no sonho americano que aparece no horizonte do navio *Città di Roma*).

É justamente por isso que eu afirmei no início que o sentido da história, do *mythos*, em que o casal Jorge-Zélia se inscreve e que eles sem parar re-escrevem, só pode ser desvendado num espaço terceiro, estranho a cada um e comum a ambos: um sentido, então, que só pode ser surpreendido na relação entre os dois e que é uno apenas nesse vaivém entre um e outro, entre a imagem dele e a voz dela, entre a personalidade dele que se espelha em si mesma e, espelhando-se, encontra a da pessoa amada, e a personalidade dela em que o nome dele, a sua presença amorosa ecoa sem fim. Duas maneiras, enfim, de refletir e de se refletir, perdendo-se nessa reflexão e, ao mesmo tempo, reencontrando-se na sua identidade dúplice e complementar, donos e servidores de uma história que se faz ficção e de uma fábula que se torna crônica a duas vozes, discurso polifônico ou monólogo em forma dialógica. Conto, finalmente, que eles continuam contando sendo porém, ao mesmo tempo, personagens dele, figuras sem fim recontadas (um pouco aquilo que aconteceu com Jorge Amado, autor, por exemplo, de famosos *abecês* como o de Castro Alves, e que se tem tornado, por sua vez, protagonista de vários *abecês* escritos por outros). Jorge e Zélia, em suma, reflexos um do outro e da realidade que se perfila no espelhar-se mútuo entre eles; Jorge e Zélia criadores que se dobram e se desdobram nas suas criaturas, que nelas se reconhecem e com elas se confundem; Jorge e Zélia vozes complementares de uma história que há muito tempo eles escrevem e que até hoje os vem descrevendo; Jorge e Zélia, em conclusão, artífices de uma ficção que sem fim os comemora – como nós, aqui, com alegria e gratidão os comemoramos.

BIBLIOGRAFIA

Agamben, Giorgio. *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi, 1978.

—— *Il linguaggio e la morte*. Torino: Einaudi, 1982.

Amado, Jorge. *Gabriela, Cravo e Canela*. 3a. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1958.

Bologna, Corrado. *Flatus Vocis. Metafisica e antropologia della voce*. Bologna: Il Mulino, 1992.

Finazzi-Agrò, Ettore. “La parabola golosa. Oralità e alimentazione in *Gabriela*”. In: *Jorge Amado. Ricette narrative*. a c. di G. Lanciani. Roma: Bulzoni, 1994, pp. 21-31.

Gattai, Zélia. *Anarquistas, graças a Deus*. 2a ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.

—— *Città di Roma*. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2000.

VINCENZO ARSILLO

RITOS DA MEMÓRIA.
A CONSTRUÇÃO DO PROCESSO MEMORIAL
NA OBRA DE MANUEL BANDEIRA

Eric Auerbach, na parte final de *Mimesis*, anota: “Nós procuramos continuamente dar ordem, interpretando-a, à nossa vida com o passado, o presente e o futuro, com o nosso ambiente, com o mundo no qual vivemos, de maneira que ela assume para nós um aspecto geral que muda de contínuo, mais ou menos rápida e radicalmente, à medida que somos obrigados, dispostos ou capazes de acolher as novas experiências que se apresentam”¹: esta é a perspectiva geral, na qual tenta situar-se esta leitura *sub specie memoriae* da obra de Manuel Bandeira, definindo, tentando definir, quais sejam as suas características na tradição e no discurso do moderno; de qual possa ser, isto é, a especificidade bandeiriana que, através do *modus* da visão memorial, define as linhas de uma visão da literatura, da prática poética como visão do mundo. Nesta perspectiva, a infância será considerada como origem e ato da memória, como contínua volta.

A infância como memória, a memória como visão, então. Neste sentido, o tema focalizado por esta reflexão é, ainda mais exatamente, o do processo de formação da consciência poética de Bandeira, através da análise, o início de uma análise, daquele texto que, na obra dele, mais de qualquer outro descreve e constrói essa consciência: *Itinerário de Pasárgada*. Essa obra representa, ao mesmo tempo, uma extraordinária obra intermédia entre produção poética e produção em prosa, entre o ser episódico da lírica e a improvisação pontual das crônicas. A construção textual do *Itinerário* é, obrigatoriamente, uma visão retrospectiva, mas se torna, por necessidade igualmente profunda e fisiológica, uma projeção artístico-intelectual da consciência da própria obra, num espaço comum e particular ao mesmo tempo, o da tradição cultural, da sua representação, dos seus influxos ou silêncios.

¹ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, vol. II, p. 333 (tradução minha).

E justamente nesse espaço, que definiremos espaço da memória cultural, encontra as suas condições de existência a relação mais relevante, provavelmente, na perspectiva do processo memorial: a ligação entre imaginação e lembrança, entre força criadora da visão individual e força determinante da formação pessoal.

Dentro desta moldura, no espaço que memória e matéria determinam com seu encontro, são representados por Bandeira, quase num compêndio ilustrativo de tipo teórico-musical e em forma dialética, os temas essenciais da sua poética: infância e mito, estilo humilde e sentido do cotidiano, espaço onírico e espaço do absurdo, lirismo e reinvenção das formas, imagem epifânica e sentimento da união, fugacidade do instante e sentimento da morte, corporalidade do amor e espiritualidade do corpo e dos objetos, provisoriidade da existência e consciência da doença, formação humana e criação artística, sentido da história e liberdade da criação, *pathos* da construção e visão da distância, musicalidade das formas e dissonâncias do sentido, constância da desorientação e fidelidade a uma ordem possível.

A relação entre desenvolvimento cronológico real e consciência poética do devir projeta-se, então, num espaço *outro*, paralelo àquilo da existência e fundado nela, onde a reconstrução do tempo linear é, também, constituição da própria consciência artística. Nesse sentido, será possível falar do *Itinerário de Pasárgada* como de um lugar “ficcional”, na sua evocatividade verbal e onomástica, e concreto, na sua realização artística, espaço textual no qual o ato voluntário e verbal da restituição memorial se relaciona com o não-voluntário, isto é pre-verbal, da epifania íntimo-mítica, lugar no qual o *logos* se torna *míthos*, no qual a continuidade do discurso se faz narração. No *Itinerário*, então, a relação entre autobiografia e consciência da própria formação artística se transforma em *narração*, continuidade do sentido na perspectiva cultural da visão memorial.

A consciência da formação, a narração desta consciência progressiva e, de certa maneira, reflexiva, é profundamente relacionada à descoberta da existência como revelação, que é, obviamente, em Bandeira, revelação de uma contínua impossibilidade. A ela, porém, se contrapõe, numa dialética constante entre perda e revelação, a construção da obra como forma do reconhecimento subjetivo, da correspondência, aparentemente impossível, entre continuidade do existir e ser episódico da criação. A visão memorial da reconstrução narrativa do caminho, do “itinerário”, da própria obra e da sua constantemente progressiva formação, as razões, isto é, internas e externas, voluntárias e involuntárias, dizíveis e indizíveis, constituem a relação entre *telos* artístico e consciência de viver, entre evidência textual da obra e consciência individual da poética, da poética como “ativa consciência

que o poeta tem, e conquista, da sua força poética (ela mesma em contínuo *fieri*)”².

A narração daquela progressiva forma da consciência que é a poética, se estrutura, no universo imagético bandeiriano, através duma espécie de deslocção verbal, de lembrança e libertação nominal, constituída por uma imagem, íntima e cultural, inata e construída, verdadeira forma de revelação e volta a um encanto poético, isto é lingüístico e cultural, da adolescência: a histórica e mítica Pasárgada, lugar de projeção imaginativa e de construção histórico-cultural ao mesmo tempo. Não casualmente, com efeito, o *Itinerário* se abre com uma nota, “Biografia de Pasárgada”, que eleva a função simbólico-poética do *nome* da cidade a um nível superior de representação: à narração da própria vida como vida artística, à biografia pessoal como biografia poética vivida no *lugar da realidade*, se antepõe a história da vida, a biografia, do nome de “Pasárgada”, isto é, do *lugar da possibilidade*³.

Na “Biografia” se encontram *in nuce* os elementos mais relevantes para uma possível definição do processo memorial na obra bandeiriana, entrelaçados à explicação, à definição da gênese de uma expressão que se tornou clássico *topos* da sua poética: à presença da formação e da tradição de cunho clássico se relaciona a curiosidade miuda para o nome evocativamente remoto, à projeção imaginativa do adolescente se junta a tensão criadora da maturidade, ao desconforto da existência a libertação da composição, ao ser incidental da beleza a constância da inspiração da infância, à consciência da exclusão a infinidade do desejo. Todos esses elementos concorrem à composição de um espaço definido pela condição da possibilidade, como lugar do *evenemencial*, mas profundamente radicado, mesmo que imaginário, na

² W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria*, Roma-Bari, Laterza, 1963, pp. 22-23.

³ «Quando eu tinha os meus quinze anos e traduzia na classe de grego do *Pedro II a Ciropedia* [se note que, como o *Itinerário*, a *Ciropedia* de Senofonte é a narração de uma educação e de uma formação, isto é, de um itinerário] fiquei encantado con êsse nome de uma cidadezinha fundada por Ciro, o Antigo, nas montanhas do sul da Pérsia, para lá passar os verões. A minha imaginação de adolescente começou a trabalhar, e vi Pasárgada e vivi durante alguns anos em Pasárgada. Mais de vinte anos depois, num momento de profundo *cafard* e desânimo, saltou-me do subconsciente êste grito de evasão: “Vou-me embora pra Pasárgada!” Imediatamente senti que era célula de um poema. Peguei do lápis e do papel, mas o poema não veio. Não pensei mais nisso. Uns cinco anos mais tarde, o mesmo grito de evasão nas mesmas circunstâncias. Desta vez o poema saiu quase ao correr da pena. Se há belezas em “Vou-me embora pra Pasárgada”, elas não passam de acidentes. Não construí o poema; êle construiu-se em mim nos recessos do subconsciente, utilizando as reminiscências da infância – as histórias que Rosa, a minha ama-sêca mulata, me contava, o sonho jamais realizado de uma bicicleta, etc. O quase inválido de 1926 imaginava em Pasárgada o exercício de tôdas as atividades que a doença me impedia: “E como eu farei ginástica... tomarei banhos de mar!” A êsse aspecto Pasárgada é “tôda a vida que podia ter sido e que não foi» (M. Bandeira, *Poesia e Prosa*, Rio de Janeiro, José Aguilar, 1958, vol. II, p. 9; daqui em diante, sempre *PP*).

consistência do cotidiano. É, talvez, justamente porque relacionado ao sentimento da existência como condição insuficiente, concretamente insuficiente, que “Pasárgada” assume os contornos de uma *imaginação concreta*, de um lugar, isto é, não real, obviamente, mas vivente na contínua *dialética* com a realidade: por isso, revirando a imagem do lugar ideal do futuro ao passado, Bandeira revela que o “sentimento” de Pasárgada é relacionado às “reminiscências da infância”, isto é ao lugar ideal e vivido, mas perdido. Se “Pasárgada” representa, então, a ideal e infinita projeção do desejo de realização, isto é de libertação, no tempo que ainda não é, o futuro, a infância será a imagem correspondente no tempo que não é mais, o passado. É o lugar do desejo e do sonho, ou melhor, é o lugar da fidelidade, que se realiza poeticamente na constância da *construção*.

Essa construção desenvolve-se, cronologicamente e poeticamente, das “mais velhas reminiscências”⁴ até ao “apaziguamento das minhas insatisfações e das minhas revoltas”⁵, como uma *espera desatendida* da morte. O que, porém, permanece de indizível e de segredo naquelas reminiscências, constitui a continuidade da revelação, a consciência que emoção memorial e emoção artística se revelam como *coincidências*, das quais a poesia se torna evidência sensível⁶.

A descoberta da identidade entre emoção da reminiscência e emoção artística, e da paralela revelação do segredo da poesia e de seu itinerário, de seu devir obra, constitui, assim, embora na visão retrospectiva da autobiografia literária, e talvez graças a ela, uma ulterior forma de consciência: o mistério da pureza e da ancestralidade não é algo que esteja fora do sujeito, mas é uma realidade inefável, *indizível*, que é interior, que se alimenta da interioridade e se projeta ao externo como consciência artística e como consciência da obra. Bandeira não associa absolutamente a essa consciência, que é sobretudo uma percepção da razão e da afetividade, isto é um sentimento, a autosuficiência estética da expressão como mecânica representação de um mundo ancestral, mas vive poeticamente esta consciência como uma *procura* contínua, como um caminho, um *itinerário* justamente, que o sujeito cumpre em direção de

⁴ *PP*, vol. II, p. 11.

⁵ *PP*, vol. II, p. 112.

⁶ «O que há de especial nessas reminiscências [...] é que, não obstante serem tão vagas, encerram para mim um conteúdo inesgotável de emoção. A certa altura da vida vim a identificar essa emoção particular com outra – a de natureza artística. Desde êsse momento, posso dizer que havia descoberto o segredo da poesia, o segredo do meu itinerário em poesia. Verifiquei ainda que o conteúdo emocional daquelas reminiscências da primeira meninice era o mesmo de certos raros momentos em minha vida de adulto: num e noutro caso alguma coisa que resiste à análise da inteligência e da memória consciente, e que me enche de sobressalto ou me força a uma atitude de apaixonada escuta» (é a passagem de abertura do *Itinerário*: *PP*, vol. II, p. 11).

si mesmo, através da consciência crítica e artística da própria obra, e da própria obra como materialidade, como *objeto*. Por causa disso, o influxo do tempo passado e as formas da sua evidência, ou de seu silêncio, constituem, para o autor, uma constante necessidade, uma espécie de espelho pessoal ineludível, que, como lugar intermédio entre imagem e visão, encarna e reflete aquele sistema macroscópico de imagens e visões delas, que é a tradição.

Um sentido de intimidade e de familiaridade é, de qualquer forma, sempre unido a estas imagens, que se constroem, progressiva e justamente, no espaço familiar, no espaço doméstico da habitação, criando assim uma correspondência entre descoberta da aprendizagem e transmissão da visão. Não deve ser subestimada, na poética bandeiriana, essa imagem e essa função íntima do espaço físico e existencial da casa, da habitação como lugar de reconhecimento originário do indivíduo, não só para o desenvolvimento que terá na obra – pense-se, por exemplo, no *topos* do “quarto” -, mas exatamente para o sentido de descoberta e de percepção do mundo que, da consciência espacial desse lugar, deriva. O espaço poético bandeiriano é, se constituirá sempre, como um *espaço familiar*, o espaço da convivência e da participação, até mesmo quando é percebido somente como aspiração e não como possibilidade ou projeção.

Imagens e formas que reúnem ancestralidade e revelação, as da infância revelam a sua profunda verdade como encanto verbal e criador, numa osmose contínua entre sentido da tradição, popular e cotidiana, e formação do espaço imaginativo individual. Esta presença é um diálogo contínuo, que se alimenta também da iteratividade da forma circular da composição, da criação baseada sobre a repetição de uma imagem interior, projetada na variação da percepção temporal. O mundo se constrói, assim, através dum universo de *formas* que não só representam a iteração da lembrança originária e indistinta, mas sobretudo a projeção criadora que os gera e para a qual tendem, num verdadeiro e real fôlego, que se torna *flatus*, da imaginação memorial. O ato da criação poética é, então, memorialmente, a consciência de um diálogo ininterrupto entre forma e sentido, imagem da totalidade e sentimento da parcialidade.

O segredo, segredo manifesto, do jogo verbal como dimensão da afetividade, na perspectiva memorial, conduz, assim, à consciência de um elemento fundamental, em Bandeira, o da imanência da poesia, da “poesia presente em tudo”, que se transformará, depois, em sentido do cotidiano, em “alumbramento”, em “poema desentranhado”: a totalidade da poesia, o sentimento da poeticidade do mundo nasce daqui, da revelação da continuidade, da descoberta que não existe um objeto poético, mas que a poesia, a poesia como consistência, está *dentro* dos objetos, dentro de qualquer objeto. O papel será, então, o de transformar, na prática da visão da obra, a poesia de cada objeto em objeto de poesia, a dispersão da evidência material do mundo em *ocasião*, união de imagem e visão, de aproximação e perda.

Se note, depois, que a ordinariedade das imagens e das experiências narradas, que, na repetição delas, são comuns à infância como tempo absoluto individual, à infância como *condição* (com as conotações e as determinações locais que, obviamente, cada indivíduo recebe como parte de uma comunidade e da tradição que a descreve), seja justamente o sinal de como a experiência da formação artística, isto é, da poética como consciência, não derive, não possa derivar, de elementos ou influências exteriores de caráter inefavelmente singular, mas precise ser posta dentro da dizibilidade e da interioridade da natural e cotidiana materialidade dos eventos, comuns e originários, porque a história individual é sempre também história geral, ou melhor, história plural: no ato memorial, a história de cada um se torna, em Bandeira, história da humanidade de todos. O espaço imaginativo se estrutura, assim, através dum duplice registro da dialética entre realidade e vida, entre percepção da evidência e sentimento da essência: forma na qual as imagens interiores se projetam sobre as externas, de tipo histórico ou artístico, físico ou simbólico, definindo, assim, uma recíproca implicação entre visão pessoal e visão comum. Este espaço é um lugar de fortíssimo eco, cultural e afetivo, que se abre e se refrange no contínuo ato, memorial e poético, da re-invenção verbal, da fundação da tradição subjetiva como ato limiar da consciência poética.

A esse sistema das influências poderá dar-se, então, a função de tradição comum, isto é de espaço do reconhecimento, da partilha da experiência, onde a subjetividade poética não encontra um obstáculo ou uma negação, mas no qual ela descobre a sua individualidade como liberdade da criação, como libertação da forma. Em Bandeira, na sua construção do processo memorial, o espaço comum, assim como o tempo comum, é o substrato, teórico e prático, do trânsito necessário entre projeto e composição da obra, entre universo da imaginação e definição do mundo. O ato memorial se torna, assim, o espaço da relação entre consistência da evidência e imaterialidade da sensação, entrelaçando o ser pontual da lembrança com a criatividade da imaginação. A tradição pessoal é, então, uma espécie de imaginário que se compõe, através do processo memorial, do ser comum da história geral e da invenção da história pessoal. Na mesma maneira, o espaço fabuloso de “Pasárgada” se transforma, através da obra, em espaço imaginativo pessoal, porque funda a tradição individual, que deriva da reconstituição memorial íntima duma imagem tradicional geral. Esta, então, será a possibilidade que relaciona a obra com o mundo, a condição do entrelaçamento entre mitologia e mitografia, forma na qual a pessoal mitologia se torna mitografia poética. A representação poética dos lugares, no ato memorial, se torna, deste modo, descrição de um mundo que é um universo e descrição de um espaço que, na realidade, é um tempo: se atribuem, isto é, a um lugar características e propriedades que pertencem a um tempo definido da existência, solitamente

o da infância, momento da totalidade, efetuando, assim, um processo de espacialização do tempo, que é um processo irreversível e recíproco. Assim também o tempo, reflexivamente, se torna forma do espaço, abrindo uma dialética infinita entre temporalidade e espacialidade, que está à base do processo memorial literário.

Quanto maior, porém, é a osmose semântica entre espaço e tempo, maior será, na consciência poética bandeiriana, a percepção da *distância*, revelação e condenação da separação como forma progressiva da perda. Ela se torna quase um diferente sentimento do tempo, mesmo se impossível de definir. Esta impossibilidade de definição é, memorialmente, a condição, a possibilidade da prática poética e constitui a relação mais profunda com a tradição, porque nela, a visão da distância é visão da continuidade, ou das fraturas, da tradição, isto é, paradoxalmente e poeticamente, a visão de uma separação se transforma na visão de um contato, de uma influência.

Assim, em Bandeira, a distância é representada como experiência da diferença, como oximórica forma da continuidade da separação, de um inexorável e eterno afastamento, que se transforma na visão da relação entre permanência e esquecimento, entre identidade e alteridade. Talvez, então, não será impróprio supor que a distância é uma das formas do reconhecimento do *outro*, da consciência da alteridade, no seu ser sempre num espaço que é, também, um tempo e num tempo que é, também, um espaço.

Outra relação fundamental e determinante é aquela entre distância e nostalgia, isto é entre a consciência da fratura e o desejo de totalidade da volta, entre a visão crítica e poética da perda do lugar originário e a visão intelectual e sentimental da interioridade daquele lugar. Desta relação que é, ao mesmo tempo, uma cisão e uma correspondência, se determina a distância como imagem poética da condição da criação, isto é, como progressiva representação do nexos entre ato criador e ato crítico, na prática da obra. Nesse sentido, então, a visão da distância define a relação entre consciência poética, artística e criadora, e sistema da cultura, isto é imagem das relações que os indivíduos constroem e se transmitem: a atividade crítico-analítica do poeta se tornará, assim, expressão da consciência cultural.

No *Itinerário de Pasárgada*, com efeito, Bandeira efetua, através da reflexão temática do desenvolvimento cronológico da sua obra, uma espécie de exploração do espaço poético pessoal como espaço cultural, definindo, especialmente com a análise narrativa dos influxos e das extraneidades culturais, um percurso, no qual à progressiva consciência do fazer poético se junta a consciência cultural como momento criador. No definir, assim, os diferentes momentos e exemplos que, cronologicamente ordenados, compõem o fresco crítico da sua obra, o poeta desenvolve uma reflexão mais ampla, delineando uma espécie de *sistema das influências*, isto é de contínuo relacionamento

entre obra e tradição, numa visão que se torna sempre mais ampla e complexa, à medida que aumenta a consciência dela, quanto mais a narração cronológica se torna narração crítica. O mecanismo da visão memorial, então, não será mais somente o das evidências, das epifanias da infância, mas se estruturará na relação entre causalidade e casualidade, entre vontade e revelação, entre projeto e inspiração, que ligam a adolescência ao caminho da maturidade. Ao mesmo tempo, as reminiscências se tornam lembranças, as imagens pensamentos.

É possível, a essa altura, delinear algumas constantes do processo memorial bandeiriano: consciência ética da espera como realização essencial da existência; valor absoluto do ser físico da poesia; relação entre interioridade e abstração da criação verbal; infinita possibilidade combinatória da linguagem, a sua *variedade*; sentido da poesia como sentido da invenção; valor criador do acaso e valor ideativo das variantes; visão da repetição como aprofundamento da forma; procura do sentido e correspondências estilísticas; alteração da estrutura e recriação da imagem. São constantes que, na narração crítica como narração poética, se aprofundam progressivamente, com sempre maior articulação, tornando-se, de percepções iniciais, possíveis trama e urdidura do tecido textual, um processo no qual a progressividade é, também, uma espécie de fisiologia da assimilação literário-cultural, na qual a descoberta é a progressiva definição de uma terra interior e desconhecida.

A consciência da prática poética nasce, em Bandeira, inicialmente como divertimento e como jogo, uma prática ligada mais à criadora curiosidade e aos encantos da idade jovem, do que à consciente vontade da disciplina literária: a fratura, a improvisa e, depois, progressiva limitação, existencial além de física, da doença – morte revelada – determina assim uma subversão, o reviramento de uma ordem possível, o das aspirações de uma vida que começa, no máximo absoluto da desordem e da dissolução, isto é na morte (e, com efeito, a morte como *ocasião*, lembremos, não deterministicamente como causa, é um dos grandes temas do moderno na arte). Da consciência dissolutória do caos nasce, assim, o caminho de um percurso poético que tenta, na procura de uma nova ordem íntima, de descrever, no tempo e no espaço e através deles, um mapa que seja, ao mesmo tempo, signo visível da ordem e da desordem das quais se formou.

Relacionando-se, assim, a uma exigência de caráter absolutamente lírico, reflexo seja da linear tradição expressiva popular seja daquela mais ampla da tradição literária luso-brasileira, o estilo “simples” bandeiriano é, na realidade, a evidência estética final dum processo de afinamento que, derivando da heterogeneidade de elementos áulicos, se forma do contato e da presença simultânea, da *atenção*, à multiplicidade geradora dos estilos anteriores. O estilo simples é, assim, o ponto ao qual aproa o processo de essencialização formal

e substancial característico da poesia bandeiriana, na ininterrupta consciência artística de correspondência entre visão ética e visão poética (*poética*, então, como cruzamento de *poiesis* e *ethos*, isto é, *modo de fazer*).

Nesse caso, também, a relação entre assimilação e diferença se realiza na perspectiva duma reinvenção das formas, que é uma variação intersticial entre o tempo e o espaço tradicionais e os do presente, do instante vivido, uma fragmentação exterior que se recompõe no ato da visão memorial do sujeito e da sua conseguinte expressão poética. É uma espécie de mecanismo da incorporação seletiva das influências, onde a seletividade é determinada, não por um juízo ou por uma respondência anterior, mas justamente pela *resonância*, pela refração que, através do diálogo memorial entre agora e então, se estabelece entre sujeito poético e mundo objetual. Isto é, se realiza, um processo no qual a intertextualidade se torna intratextualidade, a tradição das imagens externas se transforma em imaginário pessoal, por meio da decomposição da realidade exterior e a sucessiva recomposição dela na interioridade visível da obra poética; a relação entre vida e obra é uma diferença que se cumpre através de uma assimilação (não antropofágica ou pre-antropofágica, naturalmente), é uma conquista que se alcança através de uma perda, uma individualidade que se realiza através de uma união.

Qual é, então, nesta perspectiva, a função da memória, a possível ocasião que ela representa? Qual é o mundo que se abre, ou se fecha, no diálogo entre imaginação e recordação?

Uma possibilidade, a mais próxima dessa interpretação, consiste em considerar a memória como uma *estrutura imanente* do agir e do imaginário literário, e especialmente da literatura do século XX, na qual ela se torna quase uma metalíngua. Nesse sentido, a memória poderia ser considerada uma forma de *mise en abîme*, e o *Itinerário de Pasargada* representaria um exemplo paradigmático dela. Como cada autobiografia literária, o *Itinerário* é a reconstrução dum caminho, a narração de uma formação artística, é *a obra de uma obra*, a visão sucessiva, como projeção crítico-imaginativa, de uma visão anterior: é uma obra, então, que se compõe das outras, anteriores, obras, uma *reflexão*, que é também uma *criação*, definida do encontro de dois elementos, o cronológico puro, o fluir do tempo, o passar dos anos, e o da *invenção*, do etimológico “invenire”, encontrar, achar, isto é, da re-criação da visão da continuidade da obra, através do caminho da reconstrução. É, então, a representação de uma representação, uma imagem complexa e total, a obra, que representa si mesma nas imagens parciais internas, as obras: o *Itinerário* é, assim, exemplo de literatura da literatura, objeto literário composto de objetos literários.

Isto, porém, ficaria um procedimento mecânico – a justaposição de elementos homogêneos para criar um organismo maior, a união de síngulas

obras para formar uma outra obra – se a visão ligada a ele não fosse, repetimos, também um ato de criação, interior e literária: definiremos *memória* esse ato de criação, isto é, o processo, íntimo e poético, de instituir uma ligação criadora entre agora e então, de revirar a recuperação do passado em projeção física da imaginação. Ela representa uma forma paralela, *outra*, da mimese, que é o verdadeiro espaço intermédio entre imaginação e recordação; ela se torna, depois, *mundo*, no contínuo processo da *variação*, aquele movimento vital da visão, entre realidade e irrealidade, entre tempo real e tempo interior, entre espaço físico e espaço imaginário, que é a fantasia da memória.

Escreveu Bandeira numa crônica: “meus olhos não esqueceram nada”⁷. E justamente desta consciência, que se faz caminho poético, *itinerário*, deriva a possibilidade infindável que, como no dantesco “livro da memória”, cada palavra, cada verso, cada imagem possam ter o significado, sempre infinito e aberto e originário, de “incipit vita nova”.

⁷ “Recife”, de “Crônicas da Província do Brasil”, em *PP*, vol. II, p.169.

NOTE

MANUEL G. SIMÕES

OS ESTUDOS SOBRE GUILHERME D'AZEVEDO NOS ÚLTIMOS VINTE ANOS

Se durante muito tempo foi um Autor votado ao esquecimento, não se pode dizer que nos últimos vinte anos Guilherme d'Azevedo (1839-1882) não tenha sido relembrado através da reedição das suas obras. De facto è de 1981 a minha edição de *Alma Nova* (Lisboa, Imprensa Nacional), o seu texto poético mais válido e que até essa altura tinha conhecido as edições de 1874 e de 1923, a última com prefácio de Tomás da Fonseca. De então para cá publicou-se a *Obra Poética*, com introdução de Cândido Beirante (Santarém, 1984), e à obra em geral de Guilherme d'Azevedo dedicou Maria das Graças Moreira de Sá uma monografia (*Guilherme de Azevedo na geração de 70*, Lisboa, Bib. Breve, 1986) de certa consistência.

A estudiosa ocupa-se prevalentemente de Guilherme d'Azevedo cronista, desde os primeiros passos de "O Alfageme", de Santarém (revelação ideológica e literária do escritor), até às cartas e folhetins de "O Primeiro de Janeiro" (1879-1882), averiguando a evolução do Autor que, da irreverência inicial (aspecto que se estende a toda a geração), acabou por atingir pontos altos de uma escrita que se foi gradualmente depurando e enriquecendo: "torna-se mais cuidada, evitando as repetições escusadas, o exagero de algumas expressões, o uso e abuso de figuras retóricas" (op. cit., p. 108). E Maria das Graças Moreira de Sá publicou no mesmo ano o *Bosquejo bibliográfico de Guilherme de Azevedo*, uma tábuia bibliográfica de excepcional importância que teve origem na pesquisa para a realização de uma tese de mestrado (*Introdução ao Estudo de Guilherme de Azevedo Jornalista*), embora aqui tenha considerado tudo o que sobre as três grandes facetas do autor – a do poeta, a do comediógrafo e a do jornalista – se foi encontrando ao longo dessa investigação¹.

Uma tal actividade em torno de uma figura como a de Guilherme d'Azevedo é certamente justificada, considerando que por demasiado tempo andou esquecido um intelectual ligado ao pensamento mais progressista da segunda metade do século XIX, um dos promotores das "Conferências do Casino" de 1871 e parte integrante do grupo que a história das ideias sociais e literárias acabou por consagrar como a "geração de 70". Por isso mesmo se saúda a *Antologia Poética* organizada por Eulália Teigas Marques (Santarém, Ed. O Mirante, Col. Alma Nova, 1996) e se exalta a iniciativa de "O Mirante", jornal que, de resto, já publicou um suplemento cultural dirigido por José do Carmo

¹ "Revista da Biblioteca Nacional", série 2, vol. 1, n° 1-2, 1986, pp. 137-175. A citação è de p. 137.

Francisco, intitulado precisamente “A Alma Nova”, o que significa que Guilherme d’Azevedo permanece vivo no imaginário colectivo de Santarém, sua terra natal, e que a actual administração da cidade não tem ficado insensível ao pulsar desse imaginário.

A antologia contempla os três volumes de poesia do Autor, desde *Aparições* (1867) até *A Alma Nova*, passando por *Radiações da Noite* (1871); e a escolha antológica tem o mérito de nos oferecer, como talvez poucas vezes, a evolução das formas poéticas e as tendências desse particular momento de transição do Romantismo para o Naturalismo, com pontos de confluência com o Decadentismo dos finais do século.

O estudo de Eulália Teigas Marques segue esse itinerário exegético, embora a autora pareça muito condicionada pela tradição crítica, sem nos propor uma leitura inovadora, fora de certos estereótipos que se foram cristalizando. Talvez por essa circunstância, a sua terminologia nem sempre é aceitável como quando diz: “a escrita desta obra foi atualizada” (p.7), confundindo-se escrita com ortografia; “é em *Alma Nova* que Guilherme de Azevedo atinge a superior crítica poética” (p.13); “característica geral desta obra é a de ser a poesia mais perfumada do Oitocentos português” (p.16). Acerca deste ponto específico, a própria estudiosa se dá conta da evolução poética de Guilherme d’Azevedo no sentido da modernidade, quando o poeta abandona fórmulas e formas fixas da tradição literária (veja-se o caso do lexema “rosa”, de alta frequência em *Aparições* e inexistente em *A Alma Nova*) para atingir uma poética de marcas pessoais ou todavia mais de acordo com o progresso técnico e social.

Certas afirmações, além disso, carecem de elementos de prova que os subtraia à categoria de juízo apodítico, o que não é o caso. Refiro-me a alguns momentos do discurso, quando se afirma que o Autor foi “desprezado pela crítica moderna” (p.8) ou que, segundo alguns críticos, realizou “uma obra de pouco valor estético” (p.16), sem se especificar, porém, quais são as fronteiras dessa crítica moderna ou quais os críticos responsáveis. Estes reparos pretendem apenas evidenciar o recuo substancial que o estudo de Eulália Teigas Marques veio introduzir na exegese crítica da obra poética de Guilherme d’Azevedo. E a oportunidade editorial que lhe foi proporcionada merecia uma outra abordagem do texto, uma análise que a perspectiva diacrónica poderia de algum modo sugerir.

Mais recentemente Guilherme d’Azevedo voltou a ser objecto de estudo com a publicação das *Crónicas de Paris (1880-1882)*, organização, introdução, notas e posfácio de António Dias Miguel (Lisboa, Imp. Nacional-Casa da Moeda, 2000). Nada mais justo se considerarmos a excelência dos seus textos em prosa onde sobressai a veia satírica das suas crónicas, que mereceram de Ramalho Ortigão um juízo deste teor: “a aragem de opinião, a fina sensibilidade mental perante a orientação científica do seu tempo, a suficiente dose de irreverência por todas as expressões da autoridade, e o poder da forma, não da velha forma clássica dos compêndios de eloquência, mas da forma irregular e individual que mete a alma do artista na expressão da sua ideia e transforma o vocábulo inerte na palavra alada de que fala Homero” (*Costumes e Perfis*, Lisboa, 1944, p. 48).

Em Setembro de 1880, como correspondente do jornal “Gazeta de Notícias”, do Rio de Janeiro, Guilherme d’Azevedo parte para Paris, cidade onde veio a falecer prematuramente em Abril de 1882. Considerado como um dos melhores cronistas portugueses do seu tempo, não terá sido convidado por acaso, visto que o seu talento era por demais conhecido através da colaboração prestada ao “Diário da Manhã”, ao “Ocidente”, a “O António Maria” ou a “O Pimpão”, para não falar dos “retratos” involuáveis que escreveu para o *Album das Glórias*, de Rafael Bordalo Pinheiro.

António Dias Miguel publica uma selecção das crónicas que, no breve período parisiense, Guilherme d’Azevedo publicou no “Primeiro de Janeiro”, no “Diário da Manhã”

e na revista “O Ocidente”. Considerando, porém, que os textos saídos no “Diário da Manhã” eram provavelmente os que o cronista enviava para a “Gazeta de Notícias” do Rio de Janeiro, depois retomados pelo jornal de Lisboa com cerca de dois meses de atraso, haveria todo o interesse em recensear as crónicas publicadas pela “Gazeta”, confrontando-as com a redacção oferecida pelo “Diário da Manhã”. E’ por isso que, com razão, Ernesto Rodrigues se pronunciou deste modo sobre o volume em questão: “O problema desta edição, e título afinal enganoso, começa aqui: trata-se de uma selecção de 45 textos, sem recurso, para a maioria dos mesmos, à fonte brasileira”². E depois de ilustrar outras insuficiências, o mesmo crítico aponta para a necessidade de se organizar, com outro rigor, as « melhores páginas de um jornalista (superior ao poeta ou ao dramaturgo) que, na irrisão, só tem igual em Camilo, Urbano Loureiro, Eduardo Barros Lobo (Beldemónio), Gomes Leal e Fialho de Almeida »³. Sobre o alcance de um tal volume já em 1987, numa recensão à monografia de Maria das Graças Moreira de Sá⁴, eu próprio havia chamado a atenção, motivando, creio, essa exigência: “Basta pensar na qualidade dos que, de uma maneira ou doutra, reconheceram no autor o espírito da “nova escola” e a novidade do seu verbo (Antero de Quental, Joaquim de Araújo, Magalhães Lima, Ramalho Ortigão, Cândido de Figueiredo ou Guerra Junqueiro) para reconhecer que a operação de reunir o legado cultural de Guilherme d’Azevedo pode contribuir para um melhor conhecimento dos mecanismos sociais, políticos e literários que estão afinal na base da formação de um grupo, nas suas manifestações individuais e colectivas”⁵.

² E. Rodrigues, *O diabo coxo. Uma antologia insuficiente, em edição descuidada*, in “Expresso”, 14/10/2000, p. 34.

³ Ibidem.

⁴ “Rassegna Iberistica”, n.º. 28, 1987, pp. 72-74.

⁵ Ibidem, pp. 73-74.

AURELIA JURILLI

Mujica Lainez: *Bomarzo* y *El Unicornio*

Por dos razones sostengo que *Bomarzo* – publicado en 1962 – y *El Unicornio* – publicado en 1965 – son la misma novela: idéntico el tema (la inmortalidad) idéntico el móvil (el arte visivo) que desencadenó el proceso creativo. Retratos, pinturas y la visita al sacro bosque de Bomarzo en el primer caso; tapices, miniaturas y la serie *La dama del Unicornio*, *La caza al Unicornio* y el *Libro de Horas* del duque de Berry en el segundo. Los pasos que preceden a la creación son: mirar, ver, meditar. Se mira la pose, se ve el hombre, se medita la trascendencia, o intrascendencia, de los hombres y sus acciones en el fluir del tiempo. La primera actitud dirá de usos y costumbres; la segunda siendo crónica documento e historia, focaliza una porción de tiempo; la tercera es la actitud intelectual y emocional, omnisciente y abstracta, la que atañe a la visión del inmortal, la que se amolda a las modas y a las tendencias, la que otorga perspectiva y profundidad, la que puede abandonarse al comentario irónico. Melusina y Pier Francesco todo lo observan desde lo alto, que es metáfora de la altura temporal, el *ahora* del autor más todos los *ahora* de los lectores que serán hasta el final de los tiempos. A la existencia concreta de Pier Francesco corresponde el certero y concreto deseo, a Melusina invisible hija de la fantasía corresponde la inmortalidad.

Su gran rescate, su inmortalidad, el hombre concreto carnal y mortal consigue en el signo que de sí deja, en la descendencia, en el legado que entrega al género humano, en el saber que transmite al discípulo. «Yo he gozado del inescrutable privilegio, siglos más tarde – y con ello se cumplió, sutilmente, la promesa de Sandro Benedetto, porque quien recuerda no ha muerto –, de recuperar la vida distante de Vicino Orsini, en mi memoria, cuando fui hace poco, hace tres años a Bomarzo con un poeta y un pintor, y el deslumbramiento me devolvió en tropel las imágenes y las emociones perdidas.» *Bomarzo*, cap. LXI¹.

La otra, la eternidad de la materia es innatural y monstruosa, es un castigo. Así declara Melusina: «eso me hubiera permitido transitar brevemente por el mundo, como cualquier mortal, sin pena ni gloria y no tendría que permanecer aquí para siempre, contra mi mucho más modesta, burguesa y sana voluntad.» *El Unicornio*, cap. I.

¹ En prolijo texto y claro discurso teoriza y razona Eduardo González Lanuza en *Eco y Narciso – Ensayo sobre el arte* –. Artículo íntegramente citado en *Idea Viva – gaceta de cultura* – Buenos Aires. N° 7.

Pero este tema – ya apuntaba en otro lugar – remite a un problema que cala muy profundo en el alma humana: nuestra vida es una jaula de tiempo dentro de la cual nos debatimos. La muerte voluntaria que pudiéramos procurarnos no resuelve el problema. ¡Y que ante tamaña desesperación, dios esboza una sonrisa de irónica piedad! «Sí mueren: los monstruos mueren también; todos morimos; la inmortalidad – me lo había confiado mi abuelo, el cardenal, en su agonía – es la voluntad de Dios; la única; un día morirán los monstruos de piedra erigidos por mi orgullo.» *Bomarzo*, cap. X.

Y si el hombre está enjaulado en las redes del tiempo, ¿cómo, en qué, ejerce su libre albedrío? ¡Y en qué ejerce su libertad Dios que no puede alterar ni abolir las leyes del tiempo con respecto del hombre! «Siendo vieja soy inmortal»². Entonces M. Lainez se abroga esta potencia: crea en su novela un tiempo lineal e infinito. Un tiempo que aún teniendo probables inicios (nacimiento de la legendaria Melusina, nacimiento de un Pier Francesco más literario que real una creíble reencarnación de duración ilimitada forjada con el aporte de alquimia astrológica y literaria), dispara como flecha al infinito. Entonces, me gusta concluir, la novela, más que M. Lainez la escribe cada uno de los lectores – ¿cómo leerán esto las generaciones futuras? – a medida que va leyendo.

Un ciclo de cien años que medie entre la primera y la última página de una novela es una célula atemporal cerrada y perfecta que gira sobre su eje y se cumple individualmente en cada lector. El tiempo de *El Unicornio y Bomarzo*, comienza en el ayer se hereda acrecienta y proyecta al futuro infinito con cada nuevo lector: atraviesa los siglos.

En ambos casos es el lector quien *hace* la novela.

De sus riquezas el lector de *El Unicornio y Bomarzo* despilfarra omnisciencia e ironía. Va de sí la omnisciencia, pero la ironía don Mujica la aprendió en el concurrido puerto de Messina. Esto declara en una curiosa página del cap. XI de *Bomarzo*: el encuentro con Cervantes. Encuentro conmovedor porque es el encuentro de Manucho con Cervantes. Conmoción que se vale de la complicidad del lector, que también sabe.

Para quien desconociera el valor literario de Cervantes, él no sería más que «un paje, un camarero del cardenal Aquaviva y Aragón, un soldado del capitán Diego de Urbina»; y ningún sentido tendría el «¡Si lo hubiera sabido! Lo hubiera aposentado en mi castillo; lo hubiera festejado como a un monarca...» si el autor no contara con lo que de suyo añade el lector. Lo que *ambos* (autor y lector) deben saber no se menciona. Esta en el bagaje cultural, en la memoria, en la meditación. El tiempo de *El Unicornio y Bomarzo* es un túnel que se horada en ambos sentidos y tiene en cuenta nuestro próximo futuro que será ya pasado con respecto del lector futuro.

Esta visión de *efímero y pasajero* lleva a la ironía de re-proponer un cuento de hadas o tratado de magia en términos teatrales. ¡Irónico teatro que muestra al mismo tiempo el derecho y el revés, la escena compuesta y la máquina que la sostiene! ¡Irónico teatro de saltimbanquis! ¡Irónico ballet del disfraz y del equívoco!

Motivillos de menor cuantía se reconocen idénticos en ambas novelas. Enumero algunas: el sueño (como ensoñación o cosa soñada), fuerza creadora de la voz, el pavo real, enfrentamiento con el espejo, gusto táctil del autor por las telas y las labores de bordado, imagen protectora de la mujer, la vanidad, el tótem ancestral, la monstruosidad, horror por lo deforme, ocultar en una profusión indiscriminada de noticias la clave de sus posibles inspiraciones, el oriente exótico, las cruzadas.

² Aunque proveniente de antiguas mitologías, sin embargo la Melusina de Lainez nace en la Edad Media. Con respecto del escritor entonces, ella cuenta ya 1.000 años. ¡Muestra su vejez! ¡Pero es inmortal!

Conclusión

Bomarzo y *El Unicornio* son fabulación, historia, magia, teatro, ballet, cuadros, frescos tapices, narración de titiriteros, ironía, problemática existencial.

Bomarzo y *El Unicornio* son novelas paralelas, equivalentes e intercambiables, producidas por la misma pluma hábil y sabia. Con la madurez de tres años entre la primera versión y la segunda. Porque si su autorretrato en la Academia de Venecia abarca Pier Francesco de una sola mirada, de *El Unicornio* va leyendo el lector a medida que por sí mismo, paciente y diligentemente vaya componiendo el tapiz. ¡Qué nitidez de líneas, qué matices de colores aparecerán entonces ante sus ojos! Es que en tres años, la sensibilidad del espíritu se ha afinado, perfeccionado la percepción del tiempo, agudizado la profética visión interior, valorizado la incidencia de la luz y el espacio, sutilizado el sentido irónico de la vida, flexibilizado los lazos de la moral hipócrita.

¡Tres años son un paso gigante camino al momento supremo!

Aurelia Jurilli

GIUSEPPE BELLINI

LA POESIA DI P. A. CUADRA IN FRANCESE

Chi conosce la storia della poesia centroamericana sa bene chi sia Pablo Antonio Cuadra, maestro e punto principale di riferimento per tutta la generazione poetica nicaraguense partendo dall'inizio degli anni '30, ossia dall'Avanguardia, della quale, con Coronel Urtecho, fu una della massime espressioni¹. Egli ha continuato fino ad oggi la sua opera creativa, mentre nel tempo ha dato contributi rilevanti sia all'editoria del suo paese, sia alla diffusione della cultura nicaraguense e di quella internazionale dalle pagine de *La Prensa*, che poi dicesse, dopo l'assassinio di Pedro Joaquín Chamorro², e da quelle della gloriosa rivista *El Pez y la Serpiente*.

Senza Cuadra non si può comprendere la traiettoria poetica del Nicaragua, né lo spirito della sua cultura, così legata al passato indigeno e al tempo stesso al mondo classico e, proprio attraverso Pablo Antonio, al mondo greco e latino, a Dante e alla poesia italiana. Si deve a questo poeta se le culture di due "Mediterranei" si sono incontrate. La centralità del Gran Lago di Nicaragua, tra l'Oceano Atlantico e il Pacifico, accentua il dualismo e al tempo stesso lo annulla, come bene ha sottolineato lo stesso Cuadra nel saggio "Fronteras y rasgos de mi comarca literaria"³. Prodotto di questa centralità sono i suoi *Cantos de Cifar y del Mar Dulce*, il cui archetipo è l'*Odissea*; di essi ebbero a trattare ampiamente nello studio introduttivo alla mia edizione e traduzione italiana del libro⁴. Ma Cuadra in Italia era già ben tradotto, da un finissimo poeta, Tullio Tentori, al quale va dato non poco merito per la diffusione tra noi della poesia ispanoamericana, attraverso la ben nota *Antologia* pubblicata a Parma dall'editore Ugo Guanda, altro benemerito della poesia ispanica (si vedano i Lorca di Macrí) e internazionale, al quale bisognerebbe davvero innalzare un monumento.

Ora Pablo Antonio Cuadra è stato tradotto in francese, in un ampio volume antologico, *Poèmes*⁵, curato da una qualificata studiosa della letteratura centroamericana, in

¹ Si veda a questo proposito G. Bellini, "Notas sobre la evolución de las Vanguardias en Centroamérica: Nicaragua", in VV. AA., *Las Vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, al cuidado de Luis Sáinz de Medrano, Roma, Bulzoni Editore, 1993.

² Cfr. G. Bellini, "Ricordo di Pedro Joaquín Chamorro", *Rassegna Iberistica*, 2, 1978.

³ P. A. Cuadra, "Fronteras y rasgos de mi comarca literaria", *El Pez y la Serpiente*, 13, Managua 1974, p. 17.

⁴ P. A. Cuadra, *Canti di Cifar e del Mar Dulce*, a cura di G. Bellini, Roma, Bulzoni Editore, 1987.

⁵ P. A. Cuadra, *Poèmes*. Édition bilingue français-espagnol. Choix des poèmes, introduction et traduction de Claire Pailler, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 335.

particolare della poesia nicaraguense, Claire Pailler, professore emerito dell'Università di Toulouse, che ha al suo attivo, nel settore specifico, libri come *La poésie au-dessous des volcans*⁶ e *Mitos primordiales y poesía fundadora en América Central*⁷.

La fatica traduttoria della Pailler viene a riempire un sorprendente vuoto nell'editoria francese, peraltro sempre così attenta alla poesia iberoamericana: prima del libro di cui tratto, infatti, Cuadra non aveva visto in Francia alcuna pubblicazione. Ora la Pailler colma questa lacuna e con grande efficacia, presentando una scelta ponderosa della poesia di Pablo Antonio, che praticamente rende possibile apprezzarne esaustivamente tutta la traiettoria di straordinario poeta, partendo da *Canciones de pájaro y señora*, che riunisce la produzione del periodo 1930-35, fino a *El indio y el violín*, poemi scritti tra il 1980 e l'88, concludendo con "Exilios", di così profondo significato per chi ha presente la difficile vicenda del poeta perseguitato dai sandinisti al potere, quando proprio lui era stato uno dei massimi artefici della caduta di Somoza.

Un lucido studio della Pailler introduce l'antologia, con grande sobrietà di accenti, ma anche con una evidente nota partecipativa. Traspare dallo scritto l'adesione al personaggio e alla sua opera, né altrimenti si spiegherebbe il lavoro intrapreso, esercizio di scelta e di gusto, di resa felice in una lingua assai più lontana, certo, dal testo spagnolo che non l'italiano e che quindi richiede al traduttore, oltre che particolare sensibilità, grande maestria per renderne lo spirito. Sensibilità che già si afferma nell'avvio introduttivo:

Luxuriance de la végétation, douceur et variété des paysages, plaines
fertiles, vastes horizons: le Nicaragua apparut aux yeux des découvreur
et des conquistadors comme le paradis retrouvé. [...] ⁸.

È lo spirito dei cronisti di fronte alla "maravilla" americana. Nei suoi vari accenti il poeta trova nello studioso e nel traduttore il suo interprete felice. Io mi contagio di entusiasmo di fronte al risultato, per l'amore che porto alla poesia di Pablo Antonio e che vedo così efficacemente resa. Valga qualche esempio: il prezioso "Poema del momento extranjero en la selva"; cito solo l'avvio, dove è reso magistralmente il clima dell'originale:

Dans le coeur de nos montagnes où la vieille forêt
dévore les chemins comme l'oiseau *guas* fait des serpents
ou le Nicaragua lève son drapeau de fleuves ondoyant parmi les
tambours torrentiels
là, antérieur à mon chant
antérieur à moi-même j'invente le silex
et j'illumine le vert sordide des *heliconias*,
le silence bouillonnant des palétuviers
et j'enflamme l'orchidée dans la nuit des vipères *tobas*.
J'appelle. Je crie. Etoile! qui a ouvert les portes de la nuit?
[...]

⁶ C. Pailler, *La poésie au-dessous des volcans*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1988.

⁷ C. Pailler, *Mitos primordiales y poesía fundadora en América Central*, Paris, Editions du CNRS, 1989.

⁸ C. Pailler, "Introduction", a P. A. Cuadra, *Poèmes*, op. cit., p. 11.

Occorre sentire veramente la poesia per tradurla in modo così efficace. Esempi su esempi potrei addurre, ma basti osservare ancora come è resa l'atmosfera, si direbbe sacra, del San Juan, che riceve il Río Frio, per poi gettarsi nel mare, e sullo sfondo il Gran Lago di Nicaragua, dal quale procede, "de su misma amplitud tan merecido", nell'originale dell'"Oda fluvial", e nella traduzione "digne de sa propre amplitude". Come dall'avvio di una descrizione del mondo, richiamo al *Popol Vuh*, si costruisce in un clima sacrale l'immagine del paradiso:

Sur la rive du San Juan débouche le Río Frio
enfonçant son talon de liquide lignée
là où le Lac montre qu'il veut être fleuve
en se jetant dans la mer.
Ce sera doucement, humides et lentes en leur chant fluvial,
que la brève louange et la voix satisfaite
jugeront de ce fleuve beauté et raison.

Ce sera lo frôlement léger de ces herbes à la dérive en un rêve
d'humidités
et le crépuscule ensommeillé des verts rivages aux nuances
infinies!
Car c'est ici – au cœur de la forêt tropicale –
qu'habite le dieu perdu mystérieux:
le dieu de terre et de désir, nu et persécuté,
serpent de plume ou magique soleil
bleu qui vole comme un oiseau de mer.
Une solitude tyrannique somnole sur les rivages. A peine si la
sardine
victime du héron, laisse dans la fine
transparence son agonie muette en cercles de cristal.

Jamais se n'ai vu dans notre espace
pareille virginité! Le vert intact et son parfum ont la saveur du
lys et de la lune!
Mais non pas d'eau: c'est le silence que coule ce flot.
Ainsi, palpitant de rames, ce courant tenace en sa vigueur
est profond en mystères, divertissement de l'habile
poisson.
Vois comme dans la fluide lointain se reflète
l'épithète tremblant de la cabane abandonnée!
Vois l'oubli, hélas! l'oubli édifiant sa fable et son séjour!

Voici que descendent le fleuve, à peine parfumé
par ses berges, l'histoire secrète du contrebandier et la
constante
feuille déachée.
Mais, écoute: Ici se trouvent, au loin
– comme une invite, comme un appel d'eau et de voix pour le
navigateur –
la rive de l'écume, l'azur
disséminé de plages transparentes, le Lac
vigilant, digne de sa propre amplitude!

Resa originale di grande efficacia anche per ritmo, in un testo di particolare valore poetico, non certo facile. Ma la Pailler affronta e supera anche ben altre difficoltà, nei più complessi poemi del periodo più a noi vicino, partendo dalla raccolta *Siete árboles contra el atardecer* (1980) a *El indio y el violín* (1980-1988), dove Pablo Antonio Cuadra è sempre più attratto dal mondo preispanico e delle sue espressioni linguistiche. Bisogna sottolineare, da parte della traduttrice, la perfetta conoscenza dello spagnolo nicaraguense, che le permette risultati tali da armonizzare in modo perfetto la sua versione con l'originale. In più, ancora, opportune, non eccessive, note chiariscono taluni termini impiegati dal Cuadra, che altrimenti resterebbero incomprensibili anche nell'originale per il lettore.

Un lavoro, quindi, di sicuro valore, questo della Pailler, contributo rilevante alla conoscenza di una delle più notevoli voci della poesia ispanoamericana del Novecento.

SILVANA SERAFIN

MUTIS CANTORE DEL DISASTRO

Alvaro Mutis ha al suo attivo una serie di romanzi e di raccolte poetiche, che lo hanno imposto all'attenzione internazionale. Numerosi sono i riconoscimenti ufficiali e i premi conferitigli in diverse parti del mondo, ad iniziare dalla Francia (Premio Medici 1989), all'Italia (Premio Nonino 1990, quello dell'Istituto Italo-Latino-Americano 1992, il Grinzane Cavour 1997 e ora il riconoscimento veneziano), alla Spagna (Reina Sofía e il Príncipe de Asturias di Lettere 1997, premi dei quali in più occasioni l'autore ha dichiarato di essere orgoglioso, soprattutto per ragioni di inclinazione monarchica), alla Colombia (Premio Nazionale per le Lettere 1974 e quello Nazionale di Poesia 1983), al Messico (Premio "Xavier Villaurrutia").

Gli inizi della sua attività creativa sono avvenuti nell'ambito lirico. Ancora oggi egli si meraviglia che *Los elementos del desastre* (1953) abbiano potuto essere accolti nella prestigiosa collana di poesia della Losada, allora diretta da Rafael Alberti e da Guillermo de Torre¹. Fu l'avvio di un'avventura che doveva continuare per tutta la vita, nella quale la poesia domina l'intera produzione artistica, senza che sia possibile effettuare distinzione tra lirica e prosa, nonostante le consuete categorie alle quali le storie letterarie ci hanno abituati. Certamente, dopo vari libri poetici, egli si è dedicato alla narrativa e grazie ad essa è diventato famoso, uscendo dai limiti circoscritti della lettura di *élite* a cui la poesia l'aveva relegato. Ed è particolarmente apprezzata l'atmosfera nella quale Mutis ha ambientato le azioni del suo eroe, o meglio anti-eroe, Maqroll el Gaviero, narrate nei diversi romanzi, a partire da *La nieve del almirante* (1986), fino a quel bellissimo e per certi aspetti straziante *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1990). Maqroll, del resto, era già protagonista de *Los elementos del desastre*, un personaggio che potremmo dire nutrito di quotidianità e malato di disincanto.

Occorre prestare attenzione a due testi precedenti *La nieve del almirante*: vale a dire al *Diario de Lecumberry*, pubblicato in Messico nel 1959, e alla drammatica narrazione de *La mansión de Araucaima* (1974), che con *La nieve del almirante* costituiscono il frutto di un'amara esperienza di prigionia. Lecumberry, infatti, è un carcere-forzezza, nel quale lo scrittore fu rinchiuso, a Città del Messico, per alcuni mesi, in seguito a supposti arbitri nella gestione di certi fondi di beneficenza della Standard Oil,

¹ Cfr. A. Mutis, in F. Quiroz, *El reino que estaba para mí. Conversaciones con Alvaro Mutis*, Santafé de Bogotá, Editorial Norma, 1993, p. 55.

la Esso colombiana. Mutis, allora capo delle pubbliche relazioni, era convinto che tali contributi potessero essere assegnati anche a perseguitati politici, come risulta dalle seguenti dichiarazioni: “es que yo consideraba una actividad benéfica, entre otras, el ayudar a desterrados políticos y a otros perseguidos por el dictador de mi país”².

I quindici mesi dietro le tetre mura di Lucumberry furono per lo scrittore un’esperienza durissima e, tuttavia, nella sostanza positiva, perchè lo aprì alla conoscenza della variegata natura umana e lo portò a convincersi che

ningún hombre tiene el derecho a juzgar a otro hombre por cuenta de esa mentira que son las leyes, y los códigos, y en definitiva una justicia que debió inventar gente que había perdido la noción de lo que es el ser humano, de cómo se comporta y de cuáles son los sentimientos que lo mueven”³.

Non solo egli apprese ad accettare le cose come la vita le presenta via via, e a concludere che “nada finalmente es grave, y que aun en medio de las peores condiciones siempre existe la posibilidad de gozar”⁴.

Fino al momento della prigionia e durante essa, Mutis scrisse poesia, indispensabile per la creazione narrativa successiva, come si evince dalla seguente confessione dell’autore: “Sin Lecumberry la *Summa de Maqroll el Gaviero*⁵ no existiría”⁶. Una lirica che risente, soprattutto nella prima epoca, della presenza dei maggiori poeti ispano-americani del secolo XX, da Neruda a Borges, a Octavio Paz, per confluire verso l’affermazione di un’originalità propria. Una formulazione di accenti che, nonostante possano rimandare come sottofondo culturale alla tradizione, alla lirica di Quevedo o di fra’ Luis de León, esprimono sempre grande personalità, frutto di una sensibilità approfondita dall’esperienza vitale. Esiste coerenza perfetta tra il Mutis poeta e il Mutis narratore ed è data non solo dal clima dominante, dalla ricercatezza dell’espressione, dalla felicità delle immagini, ma dal radicale sconcerto. Egli scrive in *Caravansary* (1981): “Ninguno de nuestros sueños, ni la más tenebrosa de nuestras pesadillas, es superior a la suma total de fracasos que compone nuestro destino”⁷; ed ancora ne *Los trabajos perdidos* (1965), frutto anch’essi di Lucumberry:

con su leche letal
nos alimenta
una vida que se prolonga
más allá de todo matinal despertar
en las orillas del mundo⁸.

² A. Mutis, in E. Poniatowska, *Cartas de Alvaro Mutis a Elena Poniatowska*, México, Alfaguara, 1998, p. 41.

³ A. Mutis, in F. Quiroz, *El reino que estaba para mí*, op. cit., p. 102.

⁴ *Ivi*

⁵ La raccolta poetica fu pubblicata nel 1973, poi ampliata in A. Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1988*, prólogo de R. Conte, Madrid, Visor, 1992.

⁶ A. Mutis, in E. Poniatowska, *Cartas de Alvaro Mutis a Elena Poniatowska*, op. cit., p. 125.

⁷ A. Mutis, “9”, in *Caravansary*.

⁸ A. Mutis, “Nocturno”, in *Los trabajos perdidos*.

Nella sua poesia esistono solamente panorami cupi, sentimenti amari; domina a volte un'ironia che accentua la nota della disastrosa condizione umana; emergono visioni segnate dal dolore e dalla morte, vestigia di età scomparse, di una storia che consegna la vanità e la brevità dell'esistere, ma, nonostante tutto, anche alti esempi della sacralità e del dovere. Le figure di coloro che furono potenti, se da un lato confermano l'intrinseca miseria della materia, in realtà incidono nella storia dei popoli quali emblemi di responsabilità e di fede, incompresi da sudditi inadeguati. Nella *Crónica regia y alabanza del Reino* (1985), Filippo II, dipinto da Sánchez Coello, sembra appartenere a un altro mondo, quello della Spagna ideale, dignitosa e responsabile, frutto di una cultura resa nella sua pienezza da Cervantes. Felice contrasto con il noto poema che Antonio Machado dedica a un altro Filippo, re decadente, occaso della monarchia.

Nella lirica di Mutis il re ha sempre qualche cosa che lo pone al disopra e al di fuori della terra:

En el marfil cansado del augusto rostro
los ojos de un plúmbleo azul apenas miran ya
las cosas de este mundo...⁹

Ugualmente, sconfitto e vinto "la desfallecida miseria de su desaliento", Luigi IX di Francia, pregando si affida a Dio:

Luis de Francia, noveno de su nombre, mueve apenas
los labios en callada plegaria y se entrega
en manos del que todo lo dispone
en la vasta misericordia de sus designos.
Su pecho se alza en un hondo suspiro
y comienza a entrar mansamente en el sueño de los elegidos.¹⁰

Il senso del trascorrere umano è superato solo dai grandi modelli dell'uomo "disumanizzato". Costante è nel poeta la coscienza della miseria dell'essere, unica materia durevole di ciò che siamo: solo un "episodio" sulla terra¹¹.

Maqroll è frutto di questi convincimenti che conducono ad una sconfitta universale. Ne *Los elementos del desastre* si legge, infatti: "El humo reparte en la tierra un olor a hombre vencido y taciturno que seca con su muerte la gracia luminosa de las aguas que vienen de lo más oscuro de las montañas"¹². In fondo, si tratta dello stesso scorcamento di Bolívar, quando ha ormai perduta ogni fiducia negli uomini e in se stesso, come si coglie da "El último rostro". Soprattutto il viaggio senza meta di Maqroll fa emergere ne *La nieve del Almirante*, la caducità della vita nel suo fluire inesorabile verso la morte di ogni giorno tra nostalgia, ricerca di un cambiamento impossibile e indifferenza. Una sorta di viaggio iniziatico durante il quale il protagonista affronta la complessa realtà americana, la violenza del potere, le difficoltà della natura risalendo un fiume del Tropico per giungere alla frustrazione totale.

⁹ A. Mutis, "A un retrato de su católica majestad Don Felipe II", in *Crónica regia alabanza del Reino*.

¹⁰ A. Mutis, "Nocturno en Al-Mansurah", in *Un homenaje y siete nocturnos*.

¹¹ A. Mutis, "Grieta matinal", in *Los trabajos perdidos*.

¹² A. Mutis, "De las montañas", in *Los elementos del desastre*.

L'ulteriore sconfitta di Maqroll è tema centrale anche di *Ilona llega con la lluvia*. Nella figura della protagonista, oltre a rendere omaggio a Trieste e a scrittori come Joyce, Morand, Saba vissuti nella città, Mutis evidenzia la decisione e la forza della donna in contrapposizione alla debolezza del "Gaviero", che dopo averla assecondata per un certo tempo nelle sue imprese, finisce per abbandonarla, esausto di attività:

Recostado contra la barra del timón, tenía el aspecto de un cansado Caronte vencido por el peso de sus recuerdos, partiendo en busca del reposo que durante tanto tiempo había procurado y a cambio del cual nada tuviera que pagar¹³.

Tra i diversi romanzi – *La última escala del "Tramp Steamer"* (1988), *Un bel morir* (1989) –, particolare significato è da attribuire ad *Amirbar* (1990) e a *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991). Nel primo di questi libri, Maqroll abbandona l'ambiente marino per addentrarsi nella cordigliera colombiana, ancora dominata dalla febbre dell'oro. Non muta però la conclusione dell'avventura che conduce inesorabilmente al fallimento. Nulla è positivo: neppure l'amore vale a salvare il protagonista, sempre più disilluso e senza speranza. Significativo è il momento del commiato, quando egli si imbarca, dopo avere deciso di abbandonare tutto, e saluta con

un ampio gesto del braccio en el que -informa la voce narrante- quise ver un asentimiento a las leyes nunca escritas que rigen el destino de los hombres y una muda, fraterna solidaridad con quienes habían compar-tido un trecho de ese camino hecho de gozosa indiferencia ante el infortunio¹⁴.

Del personaggio non si sa più nulla: forse è giunto alla fine della propria esistenza. In fondo, però, egli continua a vivere anche nella figura di Abdul Bashur, protagonista del romanzo omonimo. Quest'ultimo, infatti, è la costante simbiosi di Maqroll, sulla rotta di infinite avventure in grado di travolgere Ilona stessa, sopraffatta dalla morte. Una complessa umanità costituita da etnie diverse, costantemente alla ricerca dell'irraggiungibile, si agita in queste pagine. Una sorta di moderno romanzo picaresco, dove il picaro è guidato da una propria moralità e possiede una problematica che ne determina l'avventura. L'esperienza di Lecumberry è certamente presente, ma depurata attraverso i paesaggi di tutti i mari del mondo, e il continuo navigare alla scoperta dell'agognato "oggetto del desiderio". In definitiva il movimento incessante degli uomini risponde alla necessità di attutire la noia, che condurrebbe, non vinta dall'azione, al suicidio. Se esistere è mantenere in vita le illusioni, la ricerca della nave ideale da parte di Bashur è il pretesto per arrestare la deriva fatale verso la morte, che certamente arriva, ma nell'ordine delle cose.

Maqroll vive in questo romanzo per la sua relazione con Bashur, forse per l'ultima volta in quanto lo scrittore, come manifestato nell'intervista di Martha Canfield¹⁵, sembra accusare un senso di stanchezza relativamente alla narrativa. Egli ha deciso di sop-

¹³ A. Mutis, *Ilona llega con la lluvia*, Madrid, Mondadori España, 1988.

¹⁴ A. Mutis, *Amirbar*, Madrid, Ediciones Siruela, 1990.

¹⁵ A. Mutis, *Gli elementi del disastro*, a cura di M. L. Canfield, Firenze, Le Lettere, 1997.

primere il suo personaggio, per ritornare alla poesia, meno faticosa in quanto insita nella sostanza stessa dell'individuo¹⁶, ben conscio che il suo *alter ego* è destinato a vivere con lui. Tornare alla poesia non significa, tuttavia, abbandonare i propri fantasmi o risolvere i problemi esistenziali come lo stesso Mutis ha dichiarato in occasione del Premio Reina Sofía:

Suele repetirse hoy, con frecuencia que me espanta, que la poesía es un género literario destinado a desaparecer. Es evidente que quien tal cosa afirma no conoce la virtud esencial de la poesía que consiste en acompañar al hombre en cada instante de su paso por la tierra, así le haya sido negado el secreto de convertirla en palabras. Por ello la poesía está al margen del vértigo mercantil que se ha apoderado de otros géneros literarios. El último hombre que tenga que despedirse de este mundo al borde del caos, hará poesía sin saberlo porque invocará, antes de desaparecer, esas secretas fuerzas que nos han mantenido sobre el haz de la tierra desde el principio de los tiempos¹⁷.

È certamente, però, attingere energia vitale che solo la poesia, per sua natura, è in grado di fornire, attenuando momentaneamente il viluppo di angosce, di passioni e di delusioni che attanagliano il poeta.

¹⁶ *Ivi*, pp. 3 -10.

¹⁷ A. Mutis, apud E. Poniatowska, *Cartas de Alvaro Mutis a Elena Poniatowska*, op. cit., p. 151.

FEDERICA ROCCO

NANCY MOREJÓN O LA VOCE DELLA DONNA AFRO-CUBANA

Poetessa e saggista, Nancy Morejón (La Habana, 1944) è una delle voci letterarie più originali della Cuba posteriore alla Rivoluzione. Profonda conoscitrice dell'opera di Nicolás Guillén, della letteratura caraibica¹ e della letteratura francese (ha tradotto l'opera di vari poeti: da Paul Éluard ad Aimé Césaire, da Jacques Roumain a Eduard Gilssant e René Depestre), la scrittrice afro-cubana esordisce poeticamente con le raccolte *Mutismo* (1962) e *Amor, ciudad atribuida* (1964). Entrambe le opere vengono però criticate per l'evidente ricorso all'ermetismo in un momento in cui lo stile poetico della rivoluzione si esprimeva attraverso la "poesía conversacional" di Roberto Fernández Retamar e l'"anti-poesía" di Nicanor Parra. Con *Richard trajo su flauta* (1967), invece, Morejón ottiene il giudizio positivo di una giuria composta, tra gli altri, da José Lezama Lima; Nicolás Guillén; José Agustín Goytisolo; Yannis Ritzos e Roque Dalton. Ma è un riscontro di breve durata poiché tra il 1967 e il 1979 la poetessa è costretta al silenzio dalla censura. Le viene impedito di pubblicare a causa dell'attivismo sia a favore dei neri che del gruppo letterario/casa editrice "El Puente", i cui esponenti, banditi dalla cultura ufficiale a partire dal 1965, vengono accusati di creare una poesia puramente estetica e di stile borghese. Inoltre, alcuni attivisti come José Mario e Ana María Simó vengono perseguitati a causa del loro orientamento sessuale e altri, tra i quali la stessa Morejón, accusati di utilizzare espressioni poetiche troppo "afro". In conflitto con le autorità del governo, gli afro-cubani non distinguono i limiti specifici della loro protesta politica all'interno di uno stato socialista e, nel momento in cui la lotta delle autorità contro l'estetica e la politica nera è più forte, Morejón immette le problematiche afro-cubane nella retorica rivoluzionaria. Rompe il silenzio con il poema "Mujer negra", pubblicato nella rivista "Casa de las Américas" nel 1975 e inserito nel compendio poetico *Parajes de una época* (1979). A questa raccolta fanno seguito *Elogio de la danza* (1982); *Octubre imprescindible* (1983); *Cuaderno de Granada* (1984); *Piedra Pulida* (1986); *Baladas para un sueño* (1988); *Poemas de amor y muerte* (1993); *Paisaje célebre* (1993); *El río de Martín Pérez* (1996); *Botella al mar* (1996) e *La quinta de los molinos* (1998)².

¹ Tra i saggi dedicati al poeta cubano ricordiamo *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén* (1972) e *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén* (1982), vincitore del Premio Nacional de Ensayo e del Premio Nacional de la Crítica. Per quanto riguarda la letteratura dei Caraibi, di fondamentale importanza è il volume *Fundación de la imagen* (1988).

² Ci sembra opportuno indicare due antologie poetiche che comprendono una panoramica delle raccolte più significative di Morejón, ovvero: *Botella al mar*, Zaragoza, Olifante-Ibercaja,

Tra le tematiche che caratterizzano la voce poetica di Nancy Morejón spiccano quelle relative all'identità afro-cubana e il folklore, l'attivismo femminile e la rivoluzione, l'amore e la città come 'spazi della solidarietà' e della comunione tra singoli individui, ma anche della fraternità universale e della libertà da ogni razzismo. L'autrice, che non nasconde i propri debiti letterari, con rimandi, dediche e tributi impliciti ed espliciti a Lezama Lima, a Nicolás Guillén ma anche a Góngora, Machado, García Lorca, Rimbaud, Blaise Cendrars, Rilke, si ispira soprattutto al "negrismo" cubano degli anni '20 e '30 del XX secolo³. Dai canti di protesta sociale del "negrismo" Morejón riprende la critica all'ideologia del colonialismo e del razzismo europeo e, partendo dalla ribellione degli schiavi neri, descrive le esperienze della lotta contro la discriminazione. La tematica "negrista", che compare nei ricordi biografico-familiari dell'infanzia e nelle invocazioni alle divinità afro-cubane (gli "orishas": Elegua, Yemanyá, Ochún), investe anche la musica. A volte, come nel poema *Richard trajo su flauta* (pp.24-25), le sonorità musicali e ritmiche privilegiano il jazz afro-americano, (la batería es lo que lleva el suin, p.24) per rappresentare una rinnovata fonte di ispirazione e di pienezza spirituale. La sperimentazione, con le reminiscenze formali del "negrismo", non si ferma alla musica e investe i movimenti -fisici e ritmici- della danza (*Elogio de la danza*). Ne è un esempio il poema "Alicia Alonso" (p.52), dedicato alla prima ballerina e direttrice del Ballet Nacional cubano, in cui la struttura poetica ricalca la fisicità della danza e permette al movimento corporeo di raggiungere una sorta di eternità spazio-temporale (y Alicia gira y gira / con aliento de brizna tal vez. / ... / Ella baila entre el don y la espuma, / entre la flor y el mito, / en el misterio, / entre el mito y la flor, / en el misterio).

Pur non promuovendo una politica esclusivamente razziale, la scrittura di Morejón, consapevole di sostenere la causa afro-cubana e femminile, annette la questione del genere e della razza alle strategie politiche che sfidano l'universalizzazione estetica dell'identità afro-cubana⁴. La sua poesia amplia la protesta che innalzava socialmente solo l'uomo afro-cubano e, invece di idealizzare la donna seguendo gli stereotipi erotici del "negrismo", implica la presenza e la partecipazione attiva femminile alle vicende storiche e sociali dell'isola. L'ode "Mujer negra" (pp.46-48) è, infatti, la risposta alla "Mujer nueva" di Guillén: in essa le problematiche della donna afro-cubana aderiscono intimamente alla causa rivoluzionaria. L'io lirico soggettivo si trasforma in un io epico che reclama la resistenza ontologica al razzismo ripercorrendo la storia delle donne afro-cubane dall'antica traversata atlantica (Todavía huelo a la espuma del mar que me / hicie-ron atravesar), alle lotte per l'Indipendenza (Mi real independencia fue el palenque / y cabalgué entre las tropas de Maceo) e per la Rivoluzione (bajé de la Sierra / para acabar con capitales y usureros, / con generales y burgueses). La ri-nascita del popolo cubano si deve anche e soprattutto alla donna che, vittima da sempre delle oppressioni dell'uo-

1996 e *Richard trajo su flauta y otros poemas*, selezione e prologo a cura di Mario Benedetti, Madrid, Visor, 1999. Il numero delle pagine citato in testo si riferisce a questa edizione.

³ Si considerano temi del negrismo: la discriminazione razziale e la lotta contro di essa; la condizione sociale del nero del "solar"; la prospettiva e la mentalità dei neri presentate dalla sua specifica visione del mondo; la sessualità della donna nera e della mulatta; il sincretismo afro-cattolico che comprende le invocazioni alle divinità afro; le feste del "solar" corredate dalla musica nera; lo spagnolo deformato utilizzato dal nero povero. Cfr. Hans-Otto Dill, "La poesía afrocubana y el concepto de la identidad cultural" in Janett Reinstädler e Ottmar Ette (a cura di), *Todas las islas la isla*, Frankfurt am Main/ Madrid, Vervuert/ Iberoamericana, 2000, p.39.

⁴ Linda S. Howe, "Nancy Morejón's "Negrismo" in the Revolutionary Era: The Question of Gender and Race in Cuba", *Explicación de textos literarios*, vol.XXIV, 1-2 (1995-1996), pp.92 e ss.

mo, ha subito e subisce vari tipi di discriminazione: dall'oppressione economica a quella razziale e sessuale. Paradigma della situazione femminile afro-cubana è la poesia "Amo a mi amo" (pp.94-95) che coniuga la schiavitù alla ribellione, la sottomissione alla vendetta. Il rapporto di attrazione-repulsione verso il padrone bianco e i soprusi perpetrati sulla schiava di colore si manifesta attraverso una sorta di ammirazione nel rimando a Jorge Manrique (y de su garganta salían / coplas sonoras, como nacidas de la garganta de Manrique. / Yo quería haber oído una marímbula sonar) mescolato e confrontato alle memorie familiari africane cui rinvia il suono atteso dall'io poetico. La lingua del padrone (abigarradamente hostil que no mastico) è un veicolo d'incomprensione che evidenzia la relazione tra il potere del linguaggio sensuale e il potere di seduzione del linguaggio: le immagini e i sentimenti della schiava sono in conflitto e ciò rende difficile stabilire una netta opposizione tra padrone e schiavo, tra abuso e resistenza. La parola è un ostacolo in quanto maschera l'abuso, pertanto bisogna evitare la trappola che essa tende. I ricordi personali s'intrecciano con quelli della patria e la violenza subita dalle donne afro-cubane trasforma l'elegia in morte del padre in un inno che reclama l'omicidio del padrone (cuando atraveso la vereda florida hacia el / cañaveral donde a hurtadillas hemos hecho el / amor, / me veo cuchillo en mano, desollándolo como una res sin / culpa). Il canneto, metafora della servitù economica e sessuale della donna afro-cubana, diviene lo spazio coloniale e post-coloniale della ri-produzione: spazio discorsivo nel quale gli schiavi soffrono gli abusi, territorio della seduzione, ma anche luogo della resistenza e della ribellione, è lo spazio simbolico del sacrificio. Nel rielaborare i concetti ufficiali di genere e di razza "Amo a mi amo" riassume gli interessi estetici e politici riscrivendo sia la nozione di donna che quella di nero⁵.

Nancy Morejón accoglie le istanze del concetto di "transculturación" di Ortiz e, inserendosi in modo del tutto naturale nella storia e nella geografia dell'isola, sfida la nozione eurocentrica di cultura considerando il meticcio la razza nuova che meglio rappresenta il carattere nazionale cubano. Non a caso la libertà dal razzismo corrisponde all'unico progresso possibile per la società cubana. Il rifiuto della supposta superiorità culturale europea si manifesta, ad esempio, nel poema "Olvida el sueño" (*La quinta de los molinos*, pp.120-123) dove l'appello del soggetto poetico a rivivere la scoperta del Nuovo Mondo ad opera di Colombo e l'incontro-scontro tra le due culture (Ahí comenzó nuestro destierro /.../ No vinieron a darnos más que la lección / del robo, del asalto; nos donaron la flor de la violencia/ ... / pregoneros de la Verdad Absoluta) funge da pretesto per richiamare l'attenzione di un destinatario esplicito. Quest'ultimo è l'erede di quella "gente desnuda / (es decir, tú, nosotros)" che, ingannata dalle false promesse di civiltà imposte a partire dal "Satán rubio", subisce ancora oggi gli effetti devastanti della conquista (Sobre ese mar que has visto, que estás mirando, / no vuelan ya ni mariposas).

Sebbene la critica abbia spesso preferito soffermarsi sulla funzione ideologica della poesia "rivoluzionaria", evidenziata nel conflitto oppressore-oppressi, la dialettica rivoluzionaria marxista di Morejón cede a uno spazio più dinamico nel quale essa assume un significato discorsivo e metatestuale, prodotto dall'effetto colloquiale di una voce poetica in grado di coinvolgere il lettore in una riflessione critica postrivoluzionaria⁶. La rottura della dialettica marxista si manifesta in molte delle poesie di *Parajes de una épo-*

⁵ *Ivi*, p.98.

⁶ Jill E. Albada-Jelgersma, "Las tecnologías políticas del ser en los sujetos poéticos de Nancy Morejón y Gioconda Belli", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol.XXI, 3(1997), pp.449-450.

ca, come ad esempio in “El sueño de la razón produce monstruos” (pp.44-45). Qui il soggetto si appella al poeta-guerriero precolombiano Netzahualcóyotl e alla sua doppia funzione sociale per scomporre il mito della funzione estetica della poesia che perdura nella sintesi “Forma y Belleza” inclusa nel codice borghese tradizionale. Non solo: anche il serpente cubano Majá e agli altri “mostri” vengono invocati per difendersi dalla “dialéctica caca del / mosquito”. Il titolo di questa poesia, che rimanda a un’incisione di Goya inclusa nella serie dei *Caprichos* del 1799, non è l’unico collegamento tra la poesia e le arti plastiche. In questa raccolta Morejón, applicando l’immaginario pittorico di Brueghel alla metropoli cubana, collega l’iconografia fiamminga barocca al progetto modernista esploso alla fine del secolo XIX. Il soggetto lirico di *Paisaje célebre* è, infatti, una scrittrice/pittrice che, con l’aiuto di Benvenuto Cellini, si propone di plasmare in forma poetica una nuova città rinascimentale⁷. In particolare, La Habana assume, nella poesia di Morejón, una dimensione che va al di là dello spazio meramente urbano. A differenza dell’iconografia rinascimentale in cui la città si presenta come un agglomerato di oggetti inanimati -strade, monumenti, palazzi-, la capitale cubana non è un mero contenitore bensì contenuto che prende vita attraverso gli esseri umani che la abitano, la vivono e la rendono viva (albañiles carretoneros improvisados pescadores / caminan bajo el sol / junto a toda la costa de La Habana, “Puerto de La Habana”, p.28).

Riprendendo le parole di Nicolás Guillén dedicate alla sua erede poetica più diretta, possiamo definire la poesia di Nancy Morejón “negra como su piel, cuando la tomamos en su esencia, íntima y sonámbula. Es también cubana (por eso mismo) con la raíz soterrada muy hondo hasta salir por el otro lado del planeta”⁸. Quella di Nancy Morejón è una voce poetica solidale con gli schiavi per razza e per genere, con quel “próximo-próximo” di benedettiana memoria cui rivolge la rivendicazione del ruolo della donna afro-cubana quale elemento fondante della storia, della cultura e della politica cubane.

Federica Rocco

⁷ Ineke Phaf, “Una emblemática afroamericana del Eros: Ricardo Porro, Nancy Morejón, Reinaldo Arenas” in Janett Reinstädler e Ottmar Ette (a cura di), *Todas las islas*, op. cit., p. 55.

⁸ Mario Benedetti, “Prólogo” a Nancy Morejón, *Richard trajo su flauta y otros poemas*, cit., p. 8.

RECENSIONI

Alex Grijelmo, *Defensa apasionada de la lengua española*, Madrid, Taurus, 1998, pp. 295.

El autor de este libro, Alex Grijelmo, es redactor jefe del prestigioso periódico español *El País* y responsable del *Libro de Estilo* de dicho diario. Se ha ocupado de asuntos relacionados con el periodismo dictando conferencias y cursos y dirigiendo talleres de redacción en España, Hispanoamérica y Estados Unidos. A través de estas actividades ha demostrado un particular interés en cuestiones relacionadas con la norma del idioma español.

Esta *Defensa apasionada de la lengua española*, cuyo título recuerda el género retórico de la “defensa o apología”, consiste en una reflexión sobre la norma del idioma y la política que deben seguir las autoridades competentes para encauzar el uso de los hablantes e impedir el deterioro de la lengua, sobre todo en una sociedad como la actual en la que profundas transformaciones inevitablemente provocan relevantes cambios en ese maravilloso instrumento de comunicación y cultura que es el lenguaje. En ese sentido, se puede interpretar, además, como un alegato a favor de la unidad del castellano como patrimonio lingüístico e histórico de los pueblos que lo hablan.

El libro de Alex Grijelmo se suma a una larga lista de trabajos de distinto tipo (manuales para periodistas, manuales escolares, recopilación de artículos aparecidos en la prensa, diccionarios, gramáticas, prontuarios, etc.) que se interesan de un modo u otro de corrección idiomática. Como bien se sabe, quienes se ocupaban de estos asuntos (gramáticos, académicos, profesores de lengua, etc.) en general gozaban de escasa simpatía. Y, me parece, que con sobradas razones. Generalmente los autores asumían un tono de superioridad que hacía sentir ignorantes a quienes los leían, escribían en un estilo ampuloso, un tanto arcaico; se basaban en una presunta “pureza” del idioma presentada más como una imposición inexplicable que como bien común; se limitaban a marcar una incorrección y su equivalente forma aceptada por la normativa sin dar mayores explicaciones del porqué, o justificándolo muchas veces por motivos que no tenían en cuenta las variedades de la lengua, las diferencias de registro, los cambios inevitables que sufre todo idioma, la posibilidad de un uso creativo, metafórico. El texto de Grijelmo, en cambio, se destaca por su estilo sencillo, sus argumentaciones que tratan de ser claras, realistas y políticamente correctas, en consonancia con la sensibilidad democrática de la sociedad de masas y los estudios lingüísticos más recientes.

En este siglo, la revolución que las teorías saussureanas desencadenaron en el campo de los estudios lingüísticos puso en evidencia las contradicciones y la debilidad

del aparato teórico de la gramática tradicional y, por consiguiente, produjo un desplazamiento en los estudios gramaticales de lo preceptivo a lo descriptivo; así, lo normativo pasó inevitable e injustamente a quedar de lado. Por supuesto, otras causas incidieron en ese hecho, entre las más notables, sin duda, el papel cada vez más preponderante de los medios de comunicación de masa, cierta nivelación entre los distintos estratos sociales y una actitud más democrática y flexible –mal interpretada– propuesta por las teorías pedagógicas.

Sin embargo, en estos últimos años, tanto los profesionales de la pluma como el hombre de la calle han vuelto a sentir la necesidad de contar con instrumentos que expliciten la normativa de nuestra lengua. Basta pensar en el éxito de venta que han tenido en el ámbito de la lengua castellana obras como el *Libro del Estilo de El País* (y de tantos otros manuales de este tipo: prácticamente casi todos los más importantes periódicos de habla hispana han elaborado uno propio) u obras como *El dardo en la palabra*, del académico Fernando Lázaro Carreter, o *Minucias del Lenguaje* y *Nuevas Minucias del Lenguaje* del lingüista mexicano Moreno de Alba. Una nueva sensibilidad se ha abierto camino y ello ha puesto de manifiesto la necesidad de encauzar y pilotar el uso del idioma con criterios realistas y convincentes que suplanten el ciego autoritarismo de antaño. En esta corriente se incluye la obra de Grijelmo, atenta a no traicionar el espíritu democrático y respetar lo “políticamente correcto” en cuestiones de preceptiva lingüística.

Para Grijelmo, quien atenta en nuestros días contra el idioma no es el hombre corriente, de la calle, sino precisamente la categoría de los profesionales del ámbito de la comunicación de masa: periodistas, locutores de radio y televisión, traductores; además de los burócratas y los políticos. Blanco del ataque de Grijelmo, sobre todo en los primeros capítulos, es el escritor García Márquez, a propósito de su ya famosa intervención en Zacatecas. Queda la sospecha de que el libro haya sido concebido a partir de este episodio, como respuesta “apasionada” a la provocación del nóbel colombiano. Para argumentar contra la sugerencia de “simplificar la ortografía”, Grijelmo pasa revista a algunas propuestas de reformas ortográficas que hubo dentro de la lengua española, y se divierte transcribiendo el primer párrafo de *Cien años de soledad* según esos distintos parámetros de simplificación ortográfica. El resultado es, a nuestros ojos de lectores habituados a la norma vigente, aberrante; aunque hay que reconocer que esas transcripciones no son, por cierto, ilegibles, y que, después de todo, quizá sea sólo cuestión de acostumbramiento. Para corroborar su tesis sobre lo inútil que resulta imponer reglas ortográficas desde lo alto, el autor comenta los proyectos de reforma ortográfica que hubo en otros idiomas en estos últimos años: concretamente, en el francés, el alemán y el portugués; y subraya el hecho de que, en definitiva, ninguno llegó a buen puerto. Homologar la ortografía a la pronunciación significa perder las referencias históricas de las palabras; y los problemas de escolaridad, aducidos por García Márquez para justificar su propuesta, se pueden solucionar con otras medidas.

En efecto, usando como término de comparación el entrenamiento que es necesario para un atleta o para quien quiere aprender a tocar un instrumento, en los capítulos III (*La gramática y la gimnasia*) y IV (*La música y la gramática*), Grijelmo pone el acento en la necesidad de que las instituciones educativas se ocupen adecuada y seriamente en la formación lingüística de sus alumnos. En sus argumentaciones, el autor, consciente del carácter divulgativo de su libro, apela constantemente a la comparación con ámbitos que no son los de las ciencias del lenguaje para evitar el uso de descripciones y términos metalingüísticos. Uno de los rasgos más destacados de su defensa es el recurso constante a referencias del mundo de la ciencia, en especial de la física, la química, la biología y la informática; así habla de “los cromosomas del idioma”, de “clones” de “virus informático”, de “genes”, de “ADN”, de “desarrollo gené-

tico” de las lenguas. Crece, por lo tanto, a lo largo del libro la metáfora de la lengua como un enorme organismo viviente que tiene sus propias leyes “biológicas” que es necesario respetar y controlar para que el organismo no se enferme. Este recurso le permite dar a la exposición un tono de objetividad que lo acerca al del discurso científico y le permite evitar, por otro lado, el superado concepto de la pureza de la lengua como hipótesis argumentativa.

La propuesta concreta de política lingüística de Grijelmo queda sintetizada en el siguiente párrafo: “... los gobiernos sí deben defender el idioma español en el ámbito de sus competencias, y siempre sin invadir el terreno de otras lenguas autóctonas: pueden imponer a los funcionarios que se comuniquen con claridad en su idioma oficial; lograr que las empresas y organismos estatales no utilicen extranjerismos en sus anuncios; convertir a las emisoras y televisiones públicas en modelos idiomáticos de prestigio; redactar las leyes sin errores sintácticos ni ortográficos; obligar a que los controles oficiales sobre la calidad de los electrodomésticos y de sus piezas se extiendan a los manuales que los explican [...] y, sobre todo, dedicar más atención a la enseñanza del idioma español y de las tres lenguas principales que lo arroparon en sus balbuceos: el latín, el griego, el árabe; así como favorecer el conocimiento de los idiomas que, salvados los conflictos históricos, deben aprestarse a convivir con el español durante los siglos venideros sin menoscabo alguno de su cultura y sus palabras: el guaraní, el catalán, el quechua, el vascuense o euskera, el aimará, el gallego...” (p. 265)

Este libro, cuya lectura pone de manifiesto la formación periodística del autor por su lenguaje sencillo apto a un vasto público, tiene el mérito de ilustrar los resortes que han movido el empleo y la consiguiente norma del idioma español superando áridas descripciones, evitando suspicacias y rechazos por parte del lector medio, y ofreciendo un amplio elenco de ejemplos útiles para ilustrar y reflexionar acerca de los diversos problemas del idioma y, sobre todo, resulta convincente en cuanto a la necesidad, y el modo, de salvar la unidad del castellano.

René Lenarduzzi

AA.VV., *L'identità dissimulata. Giudaizzanti iberici nell'Europa cristiana dell'età moderna*, a cura di Pier Cesare Ioly Zorattini, Firenze, Leo S. Olschki Editore (Storia dell'Ebraismo in Italia. Studi e testi, 20), 2000, pp. 398.

La investigación histórica en torno al asentamiento en Italia de judíos de la diáspora ibérica, así como la de sucesivas oleadas migratorias de conversos y criptojudíos, cuenta con una larga bibliografía ya desde el siglo XIX. Pero fue Cecil Roth, que indagó de manera sistemática en los archivos italianos a la zaga de documentación relativa a las comunidades hebraicas, quien por vez primera atrajo la atención sobre el grupo de los *marranos*: cristianos nuevos a menudo de origen portugués que, llegando a lugar seguro al resguardo de la acción inquisitorial, hicieron retorno a la fe de sus antepasados. Entre 1492 y mediados del siglo XVI, hubo en los países de área católica exceptuada la Península Ibérica una relativa tolerancia respecto a dichos apóstatas. También en los Estados Pontificios donde hasta 1555, año de la elección de Paulo IV, se sacó partido de su experiencia mercantil con el Levante otomano para dar impulso a los emporios adriáticos de Livorno y de Pésaro.

Las investigaciones de Roth confluyeron en su *A History of the Marranos* (1956) [Madrid: Altalena, 1979], que tanto peso tendría en la futura compilación en tres volúmenes de Julio Caro Baroja, *Los judíos en la España moderna y contemporánea* (Madrid: Ediciones Arión, 1962), vasto estudio de valor desigual. A los que hay que agregar el ensayo de Benzion Netanyahu, *The Marranos of Spain from the Late XIVth to the Early XVIth Century* (1966) [Valladolid: Junta de Castilla y León, 1994]. Iniciaron asimismo los estudios en torno a la presencia judía y de sefardíes en los distintos Estados italianos, un panorama que debemos en especial a las contribuciones de Michele Luzzatti, Renata Segre, Shlomo Simonsohn, Ariel Toaff y muchos otros, y que fue filón de estudio que años después daría lugar a dos exhaustivos volúmenes colectivos: *Gli ebrei in Italia* (Torino: Giulio Einaudi Editore, 1996).

En noviembre de 1991, en vísperas del quinto centenario del edicto de expulsión, se celebró en Sevilla un simposio internacional sobre la *Biblia de Ferrara* (1553), cuyas ponencias se publicaron en *Introducción a la Biblia de Ferrara* (Madrid: Sefarad '92-CSIC, 1994) y que constituyen un riguroso acercamiento al texto magno de la diáspora sefardí en Italia, sobre todo desde su vertiente filológica. De la *Biblia de Ferrara* o *Pentateuco* ladino contamos desde entonces con una edición facsimilar (Madrid: Sefarad '92-CSIC, 1992) a la que se agrega el intento de edición crítica por Mosé Lazar (Culver City: Labyrinthos, 1992 [reeditada en Madrid: Turner, 1996]).

A todo ello hay que sumar la tarea llevada a cabo por Pier Cesare Ioly Zorattini, el cual desde 1980 procedió a editar la documentación inquisitorial veneciana de los procesos llevados a cabo entre 1548-1734 en *Processi del S. Uffizio di Venezia contro Ebrei e Giudaizzanti* (Firenze: Olschki, 1980-2000): una titánica labor en catorce volúmenes recientemente concluida y de la que el texto que ahora reseñamos es corolario final.

Pese a la numerosa bibliografía ya existente, aún distamos mucho de tener un conocimiento preciso del fenómeno y de las consecuencias sociales del marranismo, dada la magnitud de la diáspora de criptojudíos ibéricos que se asentaron en territorio italiano antes de que la mayoría prosiguiera viaje a Levante. De ahí la importancia de las investigaciones que parten del estudio del fondo documental italiano, que tanto puede aclarar la cronología de su paso por la península apenínica.

Es ésta una tarea delicada que tiene que pasar cuentas con el reto que supone orientarse por entre los rastros de una colectividad nómada en la que sus miembros solían escudarse bajo múltiples identidades para poder borrar más fácilmente sus huellas y desorientar la acción inquisitorial. Muy numerosos son los ejemplos con los que se podría ilustrar la confusión que persiste en la investigación de nuestros días, pero bastará citar el caso de Yom Tob Attias respecto al cual refuta Aron di Leone Leoni en su contribución a este volumen que se trate del mismo individuo que con sus señas de bautismo aparece identificado en otras circunstancias como Jerónimo de Vargas; algo que contradice la equivalencia de los nombres de los tipógrafos en los ejemplares de la *Biblia de Ferrara* dedicados a Gracia Nasi [tipo A], donde Yom Tob Attias y Abraham Usque firman con sus nombres judíos y fechan su impresión a la hebraica, y los que se colocan bajo la protección del duque Ercole II d'Este [tipo B], en los que se identifican en cambio con su nombre de conversos Jerónimo de Vargas y Duarte Pinel (vid. Margherita Morreale en *La Bibbia di Ferrara 450 anni dopo la sua pubblicazione*, "Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche", 4 [1994], pp. 174-5). Todo ello redundará en la imprecisión biográfica que caracteriza incluso a los personajes marranos de mayor relieve, cuyas vicisitudes han quedado en buena parte oscurecidas y son de compleja elucidación.

Muchos de los artículos publicados en este volumen son resultado del estudio de documentación inédita. Así el minucioso y denso análisis de Aron di Leone Leoni, "Per

una storia della nazione portoghese ad Ancona e a Pesaro” (pp. 27-97), donde se reconstruye la fortuna de la comunidad ibérica en los mencionados puertos adriáticos a partir de 1530, cuya presencia tanto vigor acarrió a la infraestructura comercial que allí estaba surgiendo. Contiene valiosos datos para la recomposición del ambiente mercantil y bancario. Pero no sólo, pues en dicho trabajo merecen asimismo atención aquellos individuos de la comunidad a los que habitualmente no se da voz en el documento histórico, tales como las mujeres, los judíos más necesitados o los esclavos negros procedentes de las colonias que los mercaderes lusitanos con medios llevaban consigo en su traslado a Italia.

Es también rico en datos documentales el trabajo que Lucia Frattarelli Fischer titula “Cristiani nuovi e nuovi ebrei in Toscana fra Cinque e Seicento. Legittimazioni e percorsi individuali” (pp. 99-149). En él se aproxima a las vicisitudes de los conversos ibéricos atraídos hasta Toscana por una hábil política medicea que supo sacar partido de su papel de intermediación mercantil con la Península y sobre todo con las colonias de ultramar. La autora se plantea asimismo el desafío de escudriñar hasta qué punto el comportamiento de los conversos residentes en dominio toscano delata hábitos de marranismo, lo que analiza a través de los matrimonios endogámicos y de las prácticas testamentarias.

Dejamos constancia del breve artículo “Alessandro VI, Inquisizione, ebrei e marrani. Un pontefice a Roma dinanzi all’espulsione del 1492” (pp. 15-25), en el que Ariel Toaff examina la actitud benévola (e igualmente interesada) del Papa Borgia hacia los prófugos peninsulares.

Hecha excepción de los trabajos en los que Elvira Azevedo Mea bosqueja las peculiaridades de la Inquisición portuguesa y sus consecuencias en la sociedad lusitana (“A Inquisição portuguesa. Apontamentos para o seu estudo”, pp. 321-45), y Andrea Zanardo considera la persistencia hasta nuestros días de usos criptojudáicos en enclaves septentrionales de Portugal (“Il criptogiudaismo portoghese. Una ipotesi antropologica”, pp. 347-66), el resto del volumen se centra en el grupo de marranos establecidos en Venecia. Empezando por el sugestivo y detallado estudio de Pier Cesare Ioly Zorattini, “*Derekh Teshuvah*: La via del ritorno” (pp. 195-248), en cuyas páginas se reconstruye la llegada de cristianos nuevos y, lo que es más importante, las fases que caracterizaban su vuelta oculta al judaísmo: la circuncisión, la adopción de un nombre judío o el baño ritual que se planteaba como una inversión del forzado bautismo cristiano. Ioly Zorattini, basándose sobre todo en las declaraciones prestadas ante el tribunal veneciano del Santo Oficio, consigue describir asimismo los momentos más secretos de la vida cotidiana de los marranos que sobreviven en la tolerante república Serenísima: el respeto a la liturgia y a las festividades judías, la celebración de los matrimonios según el rito hebraico o la observancia de los preceptos alimentarios.

Le es complementario el artículo de Maddalena Del Bianco Cotrozzi, “*O Señor guardara miña alma*”. Aspetti della religiosità femminile nei processi del S. Uffizio Veneziano (pp. 249-79), que partiendo de las mismas fuentes se centra en el protagonismo de la mujer en la práctica religiosa e incluso litúrgica en el seno de la familia. Documenta casos críticos de matrimonio con esposos de distinta fe religiosa y sus diversos avatares y desenlaces. Aborda ejemplos de firmeza en el judaísmo pese a las adversidades ambientales y, en la orilla opuesta, de adhesión a la fe católica contraria a las prácticas familiares y aun de asimilación sincrética de ambas religiones. Da cabida asimismo a noticias que caracterizan el trasfondo popular veneciano (el vecindario o la servidumbre), con lo que su indagación nos facilita por añadidura un pintoresco cuadro de la vida cotidiana en el emporio adriático. Se le empareja en parte el artículo “Risvolti familiari e attività di impresa intorno al marrano Gaspar Ribiera” (pp. 311-20),

en el que Carla Boccato perfila a la luz de documentos inéditos datos biográficos relativos a Elena Zogia, la segunda esposa cristiana del influyente mercader Ribiera.

Por su parte, Benjamin Ravid en "Venice, Rome, and the Reversion of New Christians to Judaism: a Study in *Ragione di Stato*" (pp. 151-93) analiza los actos más representativos de una política veneciana que desde la primera mitad del siglo XVI favoreció la incorporación a la judería de conversos apóstatas de procedencia ibérica y los expedientes de los que se sirvió la Serenísima para sosegar las protestas de los inquisidores y de los representantes pontificios. Una tutela que por si fuera poco condicionó incluso la actitud de la Iglesia; al menos en lo que se refiere al puerto de Ancona, donde a regañadientes, para no perder el comercio con Levante, el Pontífice se vio obligado a conceder importantes concesiones a los miembros de la comunidad conversa. Por lo demás, son calas que de nuevo revelan la influencia del gobierno ducal de Venecia, que se erigía en la única autoridad competente para deliberar en cuestiones que afectarían a judíos y marranos residentes en su territorio, al tiempo que no se dejaba escapar ninguna oportunidad que se le presentara para recortar poderes efectivos a la Inquisición.

Desde el punto de vista de salvaguardia de las formas por parte de las autoridades de la comunidad judía, las cuales tenían que hacer frente a la solicitud de grupos familiares acaso conversos que a su llegada a Venecia pedían ser acogidos en el gueto y admitidos sus componentes como judíos, Silvio G. Cusin ilustra en "La 'Kethubbà smarrita. Un'istituzione marrana poco nota tra diritto pubblico e diritto privato" (pp. 281-95), la argucia legal que permitía forjar un duplicado de contrato matrimonial según el uso hebraico a la pareja que tal vez tenía en cambio a sus espaldas un matrimonio cristiano. Un acto que es indicativo de cómo para muchos cristianos nuevos la llegada a Italia, y en especial a Venecia, constituyó el paso definitivo para reincorporarse plenamente a la comunidad de Israel.

Consignamos por último la aportación con la que Brian Pullan contribuye al volumen colectivo mediante el *divertissement* (según calificación empleada por Ioly Zorattini) titulado "Lo Shylock di Shakespeare. La testimonianza degli Archivi di Venezia" (pp. 297-310). Son páginas en las que se postula el eco que las vicisitudes del converso Gaspar Ribiera, que en 1584 recibió condena póstuma por criptojudasmo, pudo haber encontrado en la trama de *El mercader de Venecia*. Y en verdad, la fama de los marranos peninsulares ilustres establecidos en dominio veneciano y la pujanza económica y cultural de la judería de Cannaregio se propagaron sin duda más allá del área mediterránea.

El volumen coordinado por Pier Cesare Ioly Zorattini es digno colofón de la precedente labor investigadora que hizo posible el rescate de la documentación inquisitorial veneciana, de la que constituye además un modelo de lectura, análisis e interpretación. Es en suma un estímulo que vaticina continuidad.

Jordi Canals Piñas

AA. VV., "Literaturas en contacto y zonas fronterizas: Los Balcanes", *Revista de Filología Románica*, 16, 1999, pp. 13-209.

Nel novembre del 1997 la Facoltà di Filologia dell'Università Complutense di Madrid ospitò i lavori del Seminario internazionale "Cultura y convivencia en los Balcanes", i

cui atti, curati da Eugenia Popeanga Chelaru, vengono pubblicati nella *Revista de Filologia románica*, 16, 1999. Il volume raccoglie, tra altri, alcuni interventi, presentati in queste pagine, che risultano interessanti per gli ispanisti.

Miguel Angel de Bunes Ibarra ne *El mundo balcánico y su recepción en la cultura española del siglo XVI*, pp. 17-27, approfondisce i motivi, gli scopi e gli obiettivi della politica imperiale spagnola nel levante mediterraneo. Alle mire espansionistiche di Carlo V indirizzate a stabilire alcune basi spagnole permanenti sulla costa dalmata, si contrappongono un diffuso disinteresse e una giustificabile ignoranza degli spagnoli per il mondo balcanico. All'epoca le scarse informazioni accessibili su quei popoli provenivano dalla *Silva de varia lección* [I, 12, 14, 15 e II, 28] di Pero Mexía e da qualche breve accenno di Jerónimo Zurita negli *Anales de la Corona de Aragón*. Più copiosa è la letteratura geografica, che è però condizionata dal concreto scopo di fornire notizie di tipo tecnico per facilitare la navigazione lungo le coste dalmate, ioniche e greche.

Anche opere dei primi decenni del '600 come il *Derrotero Universal desde el Cabo de San Vicente, en el mar Océano, costeando Cartagena, Cataluña, Francia, Nápoles, Golfo de Venecia, Archipiélago de Levante...* di A. de Contreras sono effettivamente prive di approfondimenti di natura etnografica. Nel '500 e nel '600 i già sporadici contatti con le popolazioni balcaniche sono vissuti con un malcelato sospetto e con una profonda diffidenza, motivati dai facili tradimenti e dai repentini cambi di alleanze con cui i capi locali conducono la loro politica. Si aggiunga poi il fatto che la maggior parte delle popolazioni di fede cristiana erano di confessione ortodossa e dunque si capisce perché fossero considerate quasi alla stregua degli infedeli musulmani.

La strage dei soldati spagnoli a Castelnovo (Herceg Novi, nell'attuale Montenegro) nel 1539 conseguenza della sconfitta (1538) nella battaglia navale di Prevesa (nell'attuale Croazia), segna la definitiva rinuncia della corona spagnola alla politica espansionistica nelle coste orientali dell'Adriatico e lo stabilizzarsi di una zona di interesse che non oltrepassa il Danubio, che coincide pertanto con i territori imperiali e con l'Ungheria.

All'epoca di Filippo II le notizie e le informazioni sulla situazione balcanica continuano ad essere alquanto scarse, anzi, tranne l'episodio di Lepanto, il maggior interesse per la costa settentrionale dell'Africa acuisce il disinteresse e il disimpegno per il levante mediterraneo sicché le uniche fonti di conoscenza sono legate a documenti militari e a testimonianze di prigionieri. Inoltre le popolazioni balcaniche sono ormai considerate legittimo dominio dell'Impero ottomano e dunque perdono la loro individualità etnica. Anzi anche nella interpretazione di alcuni autori devoti della metà del '600, ad esempio A. del Castillo, *El devoto peregrino, Viage a Tierra santa* (1654) la loro sorte è collegata all'ostinazione nell'osservanza ortodossa e all'atteggiamento volutamente scismatico: in poche parole la conquista turca è considerata una giusta punizione divina. Tralasciando le informazioni sul levante mediterraneo che ci forniscono un testo quattrocentesco come *Las andanzas y viajes* di Pero Tafur ed un'opera complessa come il *Viaje de Turquía*, l'autore segnala che lo studio di alcune opere geografiche poco conosciute sta portando a risultati di estremo interesse, ad esempio nella *Crónica de los Turcos* (sec. XVI), studiata da Fernández Lanza, la causa della rapida conquista della penisola balcanica da parte degli ottomani viene paragonata alla perdita della Spagna visigotica e dunque motivata dalla fellonia e dal tradimento dei principi locali.

Sta di fatto che i prevalenti interessi occidentali della politica di Filippo II, conseguenza della divisione della corona spagnola da quella imperiale, come sottolinea Bunes Ibarra [p.26], faranno sì che: "El otro extremo del Mediterráneo se va desvaneciendo en las fuentes literarias e históricas españolas según se fija una frontera rígida y estable entre los dos grandes imperios que luchan en esta parte del Viejo Mundo. El sultán otomano, la organización de la Sublime Puerta y el carácter de sus súbditos, tanto mu-

sulmanes como cristianos, dejan de interesar a los impresores y lectores hispanos a partir de la mitad del siglo”.

Il contributo di Iván Kánchev, *Solidaridad lingüística y tolerancia religiosa de los sefardíes balcánicos*, pp.59-66, cerca di riassumere in poche pagine alcune delle complesse vicende della diaspora sefardita nei Balcani, argomento sul quale esiste una bibliografia assai copiosa, alle volte di difficile accesso.

Kánchev nel suo intervento sostiene che la *solidaridad lingüística* e la *tolerancia religiosa* sono i due momenti che caratterizzano quello che si definisce Sefarad-3, vale a dire la vicenda sefardita attuale (con Sefarad-1 si indicano gli avvenimenti dei secc.I-XV e con Sefarad-2 le vicende dei secc.XVI-XX). Per quanto riguarda le osservazioni sulla vicenda del giudeo-spagnolo di Bulgaria è messo nell'opportuno risalto il fatto che l'indipendenza ottenuta dal paese nel 1877-1878 comportò una progressiva affermazione del bulgaro in vari settori della vita economica e sociale della popolazione e un progressivo abbandono del giudeo-spagnolo come linguaggio settoriale del commercio, delle banche, dell'industria e dell'amministrazione. Credo che tale affermazione vada intesa come un abbandono del giudeo-spagnolo, da parte degli stessi sefarditi, in contesti esterni a quello familiare. La decadenza del giudeo-spagnolo di Bulgaria dunque è dovuta a fattori extra-linguistici, sociali e culturali, che si ripercuotono “en las correlaciones lengua-sociedad y lengua cultura [p.61]”. Come avviene per molte altre parlate giudeo-spagnole dell'Europa sud-orientale, la decadenza del giudeo-spagnolo inizia dunque in ambito sociale, si espande in seguito in quello culturale e penetra infine nell'ambito familiare. Le principali forze motrici di questo processo sono socio-linguistiche ed etno-linguistiche, fermo restando che anche per il mondo sefardita balcanico le vicende della seconda guerra mondiale rappresentano il punto di un tragico non ritorno.

Gli studi di H. V. Sephiha [dal 1973 al 1998], di I. Hassan [dal 1985 all'atteso *La lengua sefardí en sus textos*], di P. Díaz Mas, *Los sefardíes. Historia, Lengua y cultura*, Barcelona, Riopedra, 1997, di E. Romero, *La creación literaria en lengua sefardí*, Madrid, Mapfre, 1992, i quattro numeri monografici dedicati dalla rivista *Neue Romania* al giudeo-spagnolo [12, 1991; 19, 1997; 21, 1998 e 22, 1999], il ricco volume miscelaneo *Los Judíos de España, Historia de una diáspora, 1492-1992*, Madrid, Trotta, 1992, solo per citarne alcuni, concorrono, nei rispettivi ambiti disciplinari, a determinare con chiarezza e rigore scientifico la situazione del giudeo-spagnolo e il destino della cultura sefardita in tutte le aree geografiche di insediamento. Tali dati andrebbero integrati dai primi concreti risultati ottenuti dal progetto *Sefarad*, con il quale il Governo di Israele tenta da alcuni decenni di rivitalizzare lo studio e la diffusione del giudeo-spagnolo (anche se il progetto è sostanzialmente indirizzato ai Sefarditi originari dell'Africa settentrionale e del Medio-oriente e solo in minima parte ai discendenti degli esuli provenienti dai Balcani).

Per quanto riguarda la *tolerancia religiosa* che avrebbe caratterizzato i rapporti tra il popolo bulgaro e i sefarditi, Kánchev cita una testimonianza di Nissim Mevorah del 1968 [p.65]: “Después de la liberación se les reconoció como ciudadanos de plenos e iguales derechos y vivían con la alegrías y las penas del pueblo búlgaro. Durante años, la vida de esta minoría judía al amparo de una Constitución progresista, transcurría con toda normalidad en medio de un pueblo de los más tolerantes y hospitalarios”. La frase ben fotografa la situazione del 1968, ma, come nel caso dell'Italia, della Croazia, dell'Ungheria, della Romania, dell'Ucraina e di tutti i paesi che si vogliano aggiungere all'elenco, ben altre erano le situazioni nelle epoche precedenti e soprattutto negli anni della II Guerra Mondiale. Si veda, a tale riguardo, R. Hilberg, *La distruzione degli Ebrei d'Europa*, Torino, Einaudi, 1995, per lo specifico della Bulgaria, vol. I, pp.677-736 e 736-751. L'affermazione di Kánchev [p.65]: “Las escasas concentraciones de grupos radicales ultraderechistas durante la última contienda mundial no han podido echar raíces de xe-

nofobia", stride con il dato storico della promulgazione della prima legge antiebraica del 21 gennaio 1941, con il provvedimento del 26 marzo 1942 di Alexandre Belev, capo del KEV (Commissariato per gli affari ebraici) che prevedeva la deportazione in Polonia di 20.000 ebrei e con il fatto che le numerose leggi antisemite varate dai governi collaborazionisti bulgari vennero abolite solo il 30 agosto 1944, alla vigilia dell'invasione sovietica. Parimenti non va dimenticato l'eroismo dimostrato da alcuni politici, intellettuali e prelati ortodossi che si opposero alle deportazioni e soprattutto l'emerita e coraggiosa azione di Dimitar Peshev, che impedì la deportazione di migliaia di ebrei. A Peshev è dedicato il libro di Gabriele Nissim, *L'uomo che fermò Hitler. La storia di Dimitar Peshev che salvò gli ebrei di una nazione intera*, Milano, Mondadori, 1998. Quando si affronta il problema delle corresponsabilità per lo sterminio degli ebrei bisogna procedere con molta cautela: esistono precise responsabilità, oggettivamente verificate, che non inficiano il comportamento coraggioso di migliaia di cittadini di molti paesi d'Europa, ma che in ogni caso non si possono cancellare.

Se, come pare ormai accettato dagli studiosi, la cultura sefardita è una sintesi particolarmente riuscita di ebraismo, cultura ispanica e cultura della diaspora, è indicutibile che, come afferma Isabel Muñoz Jiménez [p.67], "su literatura constituye una rama tan especial como rica e interesante, de la literatura hispánica". In effetti è proprio la prospettiva letteraria quella prescelta nel contributo presentato dalla studiosa: *El testamento de Amán del Purim de las Comunidades balcánicas entre la tradición de testamentos burlescos hebreos y panhispánicos* [pp.67-84]. Il testamento di Amán è un testo poetico assai diffuso nel mondo della diaspora sefardita. Di esso si sono registrate ben 23 versioni diverse (la più antica venne raccolta a Salonicco nel 1798, mentre la più recente a Sarajevo nel 1932). Ricordiamo solo che Amán, per vari motivi, vuole la distruzione degli ebrei, ma per l'intervento di Mardocheo, consigliere del re Assuero e zio della regina Ester, i suoi tentativi cadono nel vuoto. Il giorno prima di morire, vigilia di Purim, chiama al capezzale i suoi 11 figli (10 maschi e 1 femmina) per dettare le sue volontà testamentarie. Amán verrà in realtà poi impiccato nel giorno di *Purim*. Il testo scelto da Muñoz Jiménez (Salonicco 1803) è costituito da 3 strofe iniziali (che in alcune versioni mancano) seguite da altre 22 strofe, costituite da tetrastici di ottonari con rima *zejelesca*: - a, - a, - a, - v, e *vuelta* costante nella parola Purim. L'analisi della variante, condotta sull'edizione critica inedita di Rocio Prieto (*Edición y estudio de la copla judeo-española burlesca de Purim: El testamento de Amán*, Valladolid, 1997, tesi di laurea), permette a Muñoz Jiménez di verificare non solo la stabilità poetica delle versioni esistenti, ma di concludere anche che le varianti sono soprattutto di tipo lessicale e che raramente incidono nell'interpretazione, mentre l'*anacronismo*, l'*uso eufemístico de los referenciales* e la *confusión de voces del relato* [p.74-5] costituiscono i tratti più importanti della valutazione narratologica del testo.

Il testamento di Amán si inserisce a ragion veduta nel sottogenere del testamento burlesco (si veda B. Periñán, *Poeta ludens: disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardini, 1979, pp. 62-4; 145-159) pur mantenendo alcune particolarità che lo discostano dai testamenti burleschi peninsulari. Confrontandolo con il *testamento del gallo*, con il *testamento de la mona*, con quello di *Celestina* l'autrice arriva alla conclusione che [p.80]: "Si comparamos todos estos textos con el testamento de Amán sefardí, apreciaremos diferencias notorias: frente al humor ingenuo, sencillo, que desprenden los textos hispánicos, en el sefardí se respira un resentimiento y un odio auténticamente profundos, expresados mediante un humor cínico, casi «negro»".

Indubbiamente però l'uso del testamento come forma letteraria con funzioni di censura e l'occasione "carnevalesca" sono comuni tanto alla tradizione sefardita quanto a quella peninsulare: Muñoz Jiménez individua negli esempi di testamento precedenti

l'espulsione del 1492 e dunque legati alla tradizione peninsulare, una delle matrici comuni, portando ad esempio il testamento di Alvaro de Luna raccolto nel *Cancionero de Juan Fernández de Híjar*.

In conclusione [p.83]: "El testamento de Amán es un testimonio más de la naturaleza sincrética de la literatura sefardí que ha desarrollado una poderosa personalidad que une la herencia hispánica de la lengua, el estrofismo, los géneros literarios, con los temas, los ritos y la mentalidad judía, además de, por supuesto, con el ocasional elemento diaspórico".

Segnalo infine altri due interventi che richiamano l'attenzione degli ispanisti e dei catalanisti, vale a dire, l'articolo di Juan M. Ribera Llopis, *Presencia de los Balcanes en la cultura catalana*, pp. 85-93 e quello di Denitza Bogomilova Atanassova, *Observaciones sobre el folklore español y el folklore búlgaro. Convergencias y divergencias*, pp.107-128, nel quale si individuano interessanti momenti di contatto tra due mondi apparentemente così lontani.

Andrea Zinato

Lope de Vega, *El acero de Madrid*, edición de Stefano Arata, Madrid, Castalia, 2000, pp. 333.

L'edizione di *El acero de Madrid* proposta da Stefano Arata si segnala per l'ampiezza e la completezza dei riferimenti culturali e teatrali messi in campo. Non si tratta di uno sfoggio di acribia critica e di erudizione, ma piuttosto di un'operazione necessaria a restituire leggibilità e godibilità al testo. Nell'esile e abbastanza prevedibile storia narrata, quella degli amori prima difficili e poi a lieto fine tra Lisardo e Belisa, contrastati dal sospettoso padre e da una zia rigida (ma poco convinta) bigotta, è infatti difficile scorgere la suggestione implicita in alcune commedie lopiane di derivazione novellistica, o in quei drammi dalla complessa ambientazione storica, o ancora in quelli decisamente aperti verso un finale tragico.

Se convenzionale appare la storia d'amore tra i giovani e quella parallela tra la coppia di servitori, tantomeno possono avere molto richiamo sul lettore o lo spettatore di oggi – se non come curiosità – il motivo della *opilación* come fenomeno reale, probabilmente di attualità nel primo secolo XVII, o come stratagemma per evadere dall'oppressione paterna. Anche il tema della finta devozione resta poco sviluppato, sia nella direzione della satira di costume che nel senso di un possibile approfondimento psicologico del personaggio. Non si può certo riscontrare ne *El acero de Madrid* la spregiudicatezza delle soluzioni del primo teatro lopiano e tantomeno mi sembra di potervi ravvisare una pur sporadica intensificazione del registro propriamente poetico (manca, rispetto a tanti drammi anche contemporanei e simili per articolazione, i consueti soliloqui poetici, la prevedibile effusione sentimentale dello scambio di messaggi d'amore, lo slancio descrittivo che precede o segue l'incontro galante, ecc.). Tutto ciò, come ricostruisce opportunamente Arata, è legato alla definizione del sub-genere al quale l'opera è ascrivibile, quello della *comedia de capa y espada*, caratterizzata da una scrittura che rimanda imprescindibilmente a una prassi teatrale ormai definita e perfezionata, a sua volta inserita in un contesto culturale più ampio, in cui giocano un ruolo consistente aspetti cerimoniali e rituali di cui il lettore/spettatore è partecipe e a sua volta protagonista.

Si tratta dunque di una drammaturgia che affonda ancora le sue radici nella dimensione della Festa e che è al tempo stesso ricettacolo e veicolo di quella sorta di teatralizzazione che investe la società spagnola dei secoli d'oro, che trova la sua massima esaltazione proprio nello scenario urbano della capitale. Come nota opportunamente Arata, Lope non si limita a un'evocazione folkloristica ma riesce a "incorporar el sentido ritual de la fiesta a la estructura profunda de su comedia" (pp. 36-37). Il che è vero anche nel senso opposto, ossia di quanto il testo stesso potesse a sua volta essere inserito in un contesto cerimoniale, poiché non solo non è improbabile che Lope abbia scritto la *comedia* proprio per l'occasione della festa delle Vera Cruz che compare all'esordio e che dà il tono un po' a tutta la vicenda, ma è perfino possibile che *El acero de Madrid* sia stata commissionata dal Duque de Lerma e "que se estrenase en la misma huerta del Duque" (p. 29, n. 32), in quello stesso giardino che compare come sfondo di una delle scene. Questa esigenza di contestualizzazione espressa da Arata (ad esempio il lavoro di ricostruzione del fenomeno storico della *opilación* e dei rimedi medici praticati, così come di quello delle *beatas*, con le sue implicazioni sociologiche), viene però distinta da interpretazioni suggestive ma non opportunamente documentate, come il luogo comune per cui l'*acero* del titolo deriverebbe da una fontana di acque ferruginose presumibilmente sita nella zona del Prado, cosa di cui – sottolinea il curatore – pare non ci sia traccia né in documenti antichi, né in ricognizioni recenti.

Sul versante della prassi teatrale, mi sembra particolarmente opportuno da parte di Arata il richiamo alla tradizione della drammaturgia rinascimentale italiana e a quella dei comici della *Commedia dell'Arte*, sulla scia di una serie di studi che finalmente stanno facendo ridisegnare l'immagine cara alla storiografia tradizionalista di un Lope creatore assoluto di una drammaturgia del tutto autonoma e "nazionale". Nel caso specifico, vengono rilevati i legami di almeno due meccanismi drammatici di *El acero de Madrid* – quello del servo che si finge medico e quello del suo successivo travestimento in abiti femminili – con due "soggetti" presenti nei canovacci di compagnie *dell'arte* italiane.

La ricostruzione dell'eredità di esperienze letterarie e spettacolari che Lope riesce a raccogliere e rielaborare non nega, naturalmente, la genialità della sua svolta drammaturgica. Al contrario, serve a restituire un senso e la giusta misura a un grande lavoro di ridefinizione dei linguaggi teatrali che altrimenti apparirebbe insulso o incomprensibile. Per limitarci al caso di *El acero de Madrid*, se è difficile, come si è detto, riscontrarvi nel complesso o in segmenti isolati una propensione a una autonoma letterarietà (magari spendibile – ma non necessariamente – in ambito teatrale, come in altri testi dello stesso Lope) è anche vero che l'intero testo è attraversato da un'intensa dinamica di elaborazione linguistica, che ha però l'imprescindibile referente nella messa in scena. Si tratta anzitutto di quell'*hablar anfibiológico* caro a Lope, che però in questo caso non si limita a scene isolate ma percorre l'intera gamma di interazione tra i personaggi. Ne viene investito e arricchito, anzitutto, il paradigma semantico che Lope modula incessantemente per il suo spettatore. Si ripercorra, ad esempio, con l'ausilio dell'Introduzione e delle note del curatore, il ventaglio di significati in cui si dispiega lungo la commedia il termine *acero*, dall'originale referente del ferro da sciogliere nell'acqua curativa al significato più generale di "cura" per il male d'amore, e nel contempo di simbolo delle scaramucce e delle schermaglie amorose, o ancora della rigidità della donna che si nega all'amore e del "rigor" di colei che si sottrae dopo averlo concesso, o infine della ferita letale che può essere inferta all'onore (di Belisa) o all'amor proprio (di Teodora o di Riselo).

Una delle conseguenze più evidenti, per il lettore odierno, è quella della difficoltà di cogliere questo reticolo di doppi o multipli sensi, che talvolta rinviano a consuetudini e personaggi che oggi non possono che apparire remoti o del tutto sfuggenti, e che il curatore rievoca con precisione e misura, anche se non ha difficoltà ad ammettere che

“diversos pasajes oscuros han quedado sin resolver” (*Nota previa*, p. 82). Si tratta di ambivalenze che probabilmente la stessa messa in scena contribuiva a definire, con l’evocazione di una situazione o ancor più con l’intonazione e la gestualità degli attori.

È immaginabile che una componente non trascurabile della semantica del testo fosse affidata all’interpretazione in scena del *carattere* proposto dal drammaturgo, alla possibilità ad esempio, per l’attrice che assumeva il ruolo di Teodora di accentuarne –in alternativa– il carattere ridicolo o quello patetico, sottolinearne l’ipocrita rigidità giustamente beffata oppure il senso di frustrazione che precede e segue il suo effimero tentativo di liberazione. Ed è proprio in questa prospettiva dell’allestimento, della interpretazione e –in una direzione più ampia– della spettacolarizzazione, che trova un senso “poetico” il gioco di rimandi tra la dimensione drammatica e quella extratestuale. Si veda ad esempio la riscrittura della *seguidilla* “Mañanicas floridas / del mes de Mayo” che introduce il primo incontro amoroso tra le tre coppie di protagonisti, la quale se da un lato gioca sulla suggestione di un “motivo” già noto presso gli spettatori, dall’altro serve a definire e a distinguere i livelli dell’azione, contribuendo inoltre alla caratterizzazione dei personaggi. Analogamente, il bel *romancillo* con cui Belisa narra retrospettivamente a Teodora l’intera vicenda dei suoi amori con Lisardo (vv. 2263-2374) non si limita a colmare l’omissione di eventi che la prassi teatrale dell’epoca non permetteva di rappresentare in scena, ma rinvia lo spettatore a una forma e a un tono poetico diffusi e apprezzati, oltre che a una serie di motivi tradizionali (la Primavera come stagione dell’amore, la fanciulla “fecondata” dal fertile umore della Natura, ecc.). Al centro della costruzione drammatica vi è poi la *glosa* che i musicisti propongono in casa di Prudencio della celebre canzone *Niña del color quebrado*, che svolge nella commedia la funzione di *canción de aviso* (come annota puntualmente Arata, pp. 176-77), ma funziona anche come una sorta di specchio in cui non solo i protagonisti scorgono la propria condizione ma che rifrange anche ulteriormente, verso il pubblico, un’immagine nella quale tendono a sfumare i confini tra l’interno e l’esterno della scena, tra i personaggi e gli ideali spettatori.

Mi sembra opportuno soffermarsi, infine, su quello che è a mio avviso l’aspetto più peculiare e moderno della vicenda rappresentata ne *El acero de Madrid*, che è dato dalla linea azionale del rapporto tra Riselo e Marcela, con la funzionale interposizione di Teodora. Come nota Arata nell’introduzione, si tratta di una situazione anomala, in parte derivata dalla figura del *galán-gracioso* che Lope aveva introdotto in alcune commedie precedenti (ad esempio *La noche toledana*), ma nella quale confluisce anche un altro motivo ricorrente in questa fase drammatica, quello del dilemma di un personaggio della nobiltà tra l’amore legittimo per una fanciulla onesta e le attrattive del rapporto con una cortigiana avida e sensuale. Pur schiacciata in una sorta di “fascia media” tra l’amore d’alto livello della coppia Lisardo-Belisa e quello dai toni parodici tra i servi Beltrán e Leonor, la situazione drammatica proposta dal triangolo –essenzialmente virtuale– che si instaura tra l’aiutante del *galán*, l’esitante pinzochera e la capricciosa cortigiana mi sembra uno spunto di estremamente innovativo.

Il corteggiamento a cui Riselo è obbligato dalla lealtà all’amico ha soprattutto la funzione di rivelare il carattere del suo rapporto con Marcela. Al di là del suo vincolo di complicità con Lisardo, Riselo è un uomo potenzialmente libero, di status non basso, connotato parodicamente solo per il fatto di dovere corteggiare una dama che non gradisce e che lo mette in difficoltà con la sua donna reale. Egli è forse materiale e *travieso*, ma complessivamente non più di tanti personaggi giovani e nobili di molti drammi di Lope e della drammaturgia a lui contemporanea e posteriore, e comunque ben lontano dalla dimensione picaresca di un *galán-gracioso*. Marcela, a sua volta, è caratterizzata da un onore dubbio, ma non dai tratti deformati (avidità, malvagità, bassa furbizia o in alternativa decisa stupidità) che vengono attribuiti nei drammi di quest’epoca alla donna di mondo. Ap-

pare piuttosto intelligente e determinata, disposta a contendere di persona e alla pari con le sue rivali nobili e onorate il rapporto, che dura da più di tre anni, con quell'uomo che in occasione definisce perfino come proprio *marito* (v. 1992).

Privo di un'alternativa "onesta", Riselo resta ostinatamente fedele all'unico rapporto che sembra poter immaginare, non solo resistendo alle bordate aggressive di Marcela, ma accettando la piena e totale sottomissione che la donna gli esige. È su quest'asse azionale, più che nella delicata e maliziosa storia degli amori dei due protagonisti nobili o nel comico idillio tra i servi, che Lope sembra imboccare – come peraltro altrove nella sua poesia e nella sua drammaturgia – la direzione moderna della rappresentazione di un amore che osa manifestarsi anche oltre i confini delle istituzioni sociali, in una dimensione in cui non pochi spettatori suoi contemporanei potevano sostanzialmente identificarsi.

Augusto Guarino

Túa Blesa, *Logofagias. Los trazos del silencio*, Anexos de *Tropelías*, Universidad de Zaragoza, 1998, pp. 247.

Este no es sólo un ensayo sobre la poética del silencio; es también una invitación a reformar la retórica, cuyas clasificaciones tradicionales no registran (todavía) las estrategias discursivas que tienden a deshacer el texto, en vez de construirlo. Buen conocedor de la poesía española contemporánea, Túa Blesa hace de la crítica literaria una práctica política en el sentido amplio del término, llegando a resultados muy personales (es decir locales, marginales) en el camino especulativo abierto por Derrida, Deleuze y Blanchot. Contra el totalitarismo del pensamiento único y del lenguaje homogéneo, que incluye también una concepción unitaria del texto literario, el autor abandona el positivismo a sus ilusiones de omnipotencia, busca y encuentra a artistas des-centrados que paradójicamente dicen callando. Y frente al "inaudito" fenómeno de su amotinamiento, él también se desplaza a un terreno crítico falto de las categorías habituales.

Eligiendo a Hugo von Hofmannsthal (con su famosa *Carta a Lord Chandos*) y Arthur Rimbaud como precursores emblemáticos del actual ejercicio del silencio, Túa Blesa se ocupa de textos poéticos que guardan la huella o el síntoma de la lucha creadora entre lo verbal y su negación, entre «la palabra y la no-palabra» (p.17): poemas escritos que no dejan de remitir a la nada que amenaza y corroe su textura o conexión, es decir su propia posibilidad de existencia. Textos del límite, pues, cuyo discurso aparece siempre en un estado precario, abierto e indefinible. La escritura, por su propia naturaleza, tiende a llevar a cabo la perfección de la práctica, el cumplimiento o cierre del proceso creador. Pero esto es justamente lo que no hacen, escribiendo, los numerosos artistas elegidos por Túa Blesa: Luis Alberto de Cuenca, Ángel Guinda, Eduardo Hervás, Eduardo Haro Ibarras, Jesús Moreno Sanz, Leopoldo María Panero, Francisco Pino, Ignacio Prat, Jenaro Talens o José-Miguel Ullán, entre los más citados.

Más propensos a establecer una relación agónica con la poyesis que a buscar una coherencia entre forma y contenido, estos autores se dedican a la logofagia por medio de una escritura que «se suspende, se nombra incompleta, se queda en blanco, se tacha o, hecha logorreia, se multiplica, disemina el texto en textos, o se dice en una lengua que no le pertenece, o incluso en una que no pertenece a nadie, un habla sin lengua, o, finalmente, se hace críptica» (p.15).

Tomado de un poema de Luis Alberto de Cuenca, el título del primer capítulo – *Óstracon* – condensa, bajo metáfora, la imagen de poemas que parecen testimonios parciales de una unidad perdida e irreparable. Cada texto nace ya como ruina, residuo, corte, por efecto de un desmoronamiento sin causa inteligible, que sin embargo quiere ser visto y leído. Como enseñan los casos paradigmáticos de T.S.Eliot y Ezra Pound, el discurso y su mutilación son simultáneos y recíprocamente necesarios. El silencio no se tematiza, se inscribe en el texto, rompiéndolo. Lo negativo linda así con lo positivo concreta y ambiguamente: es ésta la aporía del *óstracon*, voz griega que indica tanto la «vasija de barro», como un «pedazo de vasija rota» (p.23). No hay comienzos, ni desarrollos, ni finales ciertos: siendo la carencia o el hiato lo que enlaza o separa las palabras, el lector presupuesto por el texto despliega sus facultades hermenéuticas con gran incertidumbre. En este sentido, la logofagia es una interminable frustración paleográfica.

Túa Blesa selecciona numerosas variantes del *óstracon*, acuñando términos de procedencia muy distinta como confirmación de que también el lenguaje crítico puede y debe ponerse en movimiento si resulta inadecuado al fenómeno del que quiere hablar. Bajo el nombre de *Fenestratio*, el autor reúne ejemplos de textos que muestran la acción devoradora del silencio a través de convenciones ortográficas. Son las que los filólogos suelen utilizar cuando transcriben lagunas y abrasiones de manuscritos no enmendables. En el capítulo *Lexicalización* enseña, en cambio, casos de poemas que incluyen el metadiscurso relativo a la conservación o destrucción del texto, como si los autores fueran a la vez inventores (en sentido etimológico) y editores de lo que entregan a la imprenta.

Al desandar el camino de la escritura, al privilegiar lo negativo que precede y acompaña su existencia, Túa Blesa fija figuras que involucran más directamente la vista como facultad perceptiva e interpretativa. En *Leucós*, el uso extenso y dinámico del blanco tipográfico, considerado «metáfora del silencio» (p.50) a partir de una distribución geométrica alterada, muestra cómo la propia página deja de ser un soporte convencionalmente neutro del texto y se convierte en un agente concreto de desgastes semánticos. En *Tachón* la escritura se mezcla con la pintura. En contra de la conocida clasificación de Lessing, aquí se dan «movimientos de convergencia, de espacialización del discurso literario y temporalización del texto plástico» (p.86). Lo (i)legible es lo que queda del texto, tras la aplicación de varias técnicas – por ejemplo rayas, manchas o las propias letras del alfabeto, en el caso del pintor Ramón Bilbao – que lo enmarañan todo. Una vez más, así se tiende a borrar la diferencia entre las artes, en nombre de un mítico sentido anterior al origen.

La metáfora astronómica del *Ápside*, tomada de un poema de Eduardo Hervás, es tal vez la figura más sofisticada bajo la cual el autor reúne distintas versiones de textos sin originales que, como órbitas desplazadas y jamás idénticas, incluyen el silencio en el cambio sin quiebra de sus metamorfosis. Entre lo repetido y lo variado se abre el vacío de la diseminación logofágica. Pero ésta se da también en el texto anotado, que por lo general nace como parodia de una edición comentada tradicional: es la figura de la *Adnotatio*, donde las notas representan una intrusión discursiva que desvía momentáneamente el proceso interpretativo hacia «un colapso, una detención» (p.153).

El silencio late en muchas fronteras, cada vez que se ponen al descubierto las convenciones del lenguaje, siempre infundado. Así, la figura llamada *Babel* indica palabras, versos o poemas redactados en una o más lenguas extranjeras, que producen logofagia si el oyente o el lector es incapaz de interpretarlos. Pero la expresión extrema de la logofagia es la invención de lexemas, sintagmas o textos sin significado: se trata de *Hápax*, la figura de la referencia imposible, del significante radicalmente opaco. En

cambio, *Criptograma*, afecta sobre todo al sistema de representación de la escritura, porque desafía la interpretación con signos gráficos no habituales, que guardan el significado en una estructura oculta, real o virtualmente accesible.

Tras identificar tantos casos de trascendencia literaria, el autor recopila en orden alfabético sus varias figuras y las define sintéticamente para que nuevos manuales de retórica puedan aprovecharlas. Es una actitud racional y a la vez utópica. Si entrara en un canon, la logofagia dejaría de producir auténticas oscilaciones ontológicas. En el territorio de la razón que clasifica (o simplifica) lo extraño para ajustarlo a la estructura de sus relaciones, la logofagia se convertiría en un rehén del orden: un objeto neutralizado en vez de un fenómeno explosivo.

Pero el propio autor admite que no habrá método capaz de contener los trazos ambiguos del silencio, esas huellas siempre inesperadas de significados (tal vez) perdidos, borrados o simplemente inexistentes. Pueden darse y no darse, ser y no ser, como muestra el gozne topológico que los engendra o destruye. Esas formas de discontinuidad que todos los poetas aquí reunidos exhiben e interrogan configuran varios grados de potencia, cuya máxima expresión es la de no producir nada: retirar la voluntad, no pasar al acto, quedarse en la posibilidad absoluta al igual que el enigmático copista de Melville (cf. Giorgio Agamben, "Bartleby o della contingenza", en Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 1993, pp. 47-92).

Entonces, ¿cómo someter a la lógica lo indecible e indecidible? En *Logofagias* poesía y crítica se implican y se contradicen. Túa Blesa sabe que no hay solución y hasta teme encontrarla. Enseñando la raíz pasional de su ética especulativa, el autor se despidе con un gesto artístico que vuelve al punto inicial: un *óstrakon* de su puño y letra, que abisma gran parte del texto entre líneas tachadas, signos de puntuación, las letras de su nombre de pila y la palabra «Firma», escrita a mano. Así tampoco el final de su obra es un silencio convenido.

Elide Pittarello

Federico Borromeo, *Di una verace penitenza (Vita della Monaca di Monza)*, a cura di Ermanno Paccagnini, Milano, La vita felice, 2000, pp. 157.

Il mio "giovane" collega Rinaldo Froldi (seguiva spontaneamente alcune delle lezioni che facevo per incarico gratuito alla Facoltà di Lettere di Milano verso il 1946) mi manda questo volumetto appena uscito, sapendo che causerà una mia viva reazione. Sa che sono nato a poche centinaia di metri dal Convento della Monaca di Monza e che mi laureai (110 e lode; era il 26 giugno 1936) con una tesi intitolata *Da Gli Sposi Promessi a I promessi sposi*: la sventurata rispose, Federico Borromeo e Don Abbondio, e via dicendo. Il relatore, Carlo Calcaterra, non mi era parso un illustre studioso, come non lo pareva al mio compagno Cesco Vian. Io conosco di Calcaterra un unico scritto, pubblicato su *Convivium* nel 1931, e che lo qualificava a fare da relatore. Su Calcaterra (1884-1952), che appunto nel 1936 si trasferì all'università di Bologna e vi ebbe un'ampia attività, si veda la voce in *D.E.I. Treccani*. Invece il correlatore aveva avuto vasti rapporti internazionali: era Luigi Sorrento, che restò a lungo nella mia vita: era un comparatista importante (di cui mi occupai specificatamente in *Signoria di parole*, Napoli, 1998, pp. 375-378).

Questo libretto riguarda tutta la lunga vita della Monaca di Monza (1576-1650). Era figlia di Virginia Marino, della ricchissima famiglia milanese, e di Martino de Leyva, discendente di Antonio de Leyva, cui Carlo V aveva concesso il feudo di Monza. Virginia Marino era morta quando sua figlia non aveva nemmeno un anno. Martino de Leyva si risposò nel 1588 e andò in Spagna. La figlia, che si chiamava Marianna, si fece monaca col nome di Virginia Maria.

Federico Borromeo, milanese, divenne arcivescovo di Milano nel 1595; ma lunghe vicende lo costrinsero a vivere a Roma. Solo nel 1605, cardinale, visitò Monza, il giorno della festività del suo santo patrono, san Gerardo Tintore. (Io fui battezzato appunto nella chiesa di San Gerardo dei Tintori, che era la mia parrocchia).

Già da sei-sette anni era nota a Monza la relazione sessuale tra Virginia Maria de Leyva e un vicino del suo convento, Giovanni Paolo Osio. Questi era molto preoccupato che tale relazione finisse per essere conosciuta dal cardinale Borromeo ed aveva cercato di imporre col terrore alla popolazione di tacere. Aveva rapporto col parroco della vicina chiesa di San Maurizio, Pietro Paolo Arrigone, che aveva tentato di fare all'amore con Virginia Maria, accontentandosi poi di monache meno importanti e di favorire Osio che aveva fatto uccidere qualche donna appartenente in qualche modo al convento di Virginia, e che sapeva troppo.

Per molto tempo suor Virginia ed Osio negarono ogni rapporto sessuale, e tutti, terrorizzati, confermavano. Quando finalmente Federico Borromeo si rese conto dei fatti fece murare Virginia in una cella isolata, lunga tre metri e larga 1.80; in essa visse oltre tredici anni dal gennaio 1608 al settembre 1622; scriveva delle lettere al cardinale, e questi man mano si convinse che la peccatrice si era pentita; che il suo pentimento non era diabolico o naturale; che la sua spiritualità si era fatta "divina". Fece uscire Virginia dal suo terribile isolamento e la lasciò vivere insieme alle altre monache del convento.

Ermanno Paccagnini, che da molti anni con Giuseppe Farinelli si occupa della Monaca di Monza e dei suoi rapporti col cardinale Borromeo, mette ora in evidenza uno scritto di quattro pagine di Federico, redatto da questo in due versioni, in latino e in italiano. Lo aveva già studiato Achille Ratti, colui che poi divenne Papa col nome di Pio XI, e lo fu dal 1922 al 1939; ma Achille Ratti non aveva pubblicato testualmente né questi né altri scritti, che ora vengono editi da Ermanno Paccagnini. Anzitutto gli interrogatori avuti tra la monaca ed incaricati del cardinale Federico nel dicembre 1607 e nel maggio 1608 e la sentenza dell'ottobre 1608. Virginia ammette ora i rapporti sessuali. Paccagnini stampa atti di Virginia Maria de Leyva: uno è del 1596, quando esercitava a Monza un potere politico – amministrativo, in sostituzione di suo padre assente; lettere a Federico e ad altri del 1627, scritte nella cella in cui era rinchiusa; infine una lettera del novembre 1647. I testi sono commentati (pp. 129-136) in modo molto impegnato da Paccagnini, il quale studia anche i rapporti personali tra la peccatrice e il cardinale e con i suoi incaricati.

È tutto un ambiente che non conoscevo e riguarda la lunga vita di colei che con le sue vicende fu determinante dei miei rapporti con *I promessi sposi* e col mondo spagnolo dell'epoca.

Franco Meregalli

José Luis Corral, *El Cid*, Barcelona, Edhasa, 2000, pp. 570.

Uscito nel maggio del 2000, in ottobre ha raggiunto la quinta edizione: facile indizio del successo ottenuto dal romanzo pubblicato nella collana «Narrativas históricas» della

casa editrice catalana, ultima fatica di José Luis Corral, professore di storia medievale all'Università di Saragozza e autore di altri tre romanzi storici: *El salón dorado* (1996), *El amuleto de bronce* (1998) su Gengis Kan, *El invierno de la corona* (1999) sugli ultimi anni di Pietro il Cerimonioso.

L'autore manifesta la sua matrice storica nella *Nota del Autor*, posta a chiusura del romanzo, in cui dichiara le fonti dirette dell'opera: il *Carmen Campidoctoris*, composizione di 128 versi latini, scritto verso il 1094, forse nel momento più eroico della vita del Cid, e la *Historia Roderici*, cronaca latina dei primi anni del 1100, dunque appena dopo la morte dell'eroe. Corral ricorda che il Cid viene citato in quasi tutte le cronache del medioevo ispanico e in alcune musulmane, e che l'instancabile Ramón Menéndez Pidal raccolse nella sua monumentale *España del Cid* 63 documenti diplomatici riguardanti il nostro eroe in forma diretta o indiretta.

La serietà della documentazione è indiscutibile: «He manejado no menos de tres centenares de títulos, tanto obras de historia... como de estrategia militar... y sobre los aspectos histórico-literarios» (p. 569). L'ansia della documentazione ha indotto l'autore a percorrere i luoghi cidiani: «Todos los paisajes, castillos, palacios, aldeas y ciudades que se describen en la novela son reales» (p. 569). E continua Corral: «También son históricos todos los personajes que aparecen en la novela, a excepción de uno de ellos, el narrador. Diego de Ubierna es el único protagonista imaginado» (p. 570).

Il romanzo si presenta come un'autobiografia apparente; in realtà è la biografia dell'eroe scritta nel 1110, dopo undici anni dalla sua morte, in prima persona dal narratore Diego de Ubierna, un *segundón* senza diritti sulla misera eredità paterna e affidato dal padre, un *infanzón*, ai monaci del convento di San Pedro de Cardena, scelto dal Cid come *escribano* e *notario*. Da questo momento ci sarà un progressivo avvicinamento del giovane intellettuale alle arti dure e severe della guerra, alle quotidiane imprese del campador di cui diviene inseparabile e valoroso luogotenente e amico devoto.

Il romanzo, in realtà cronaca della vita di Rodrigo Díaz de Vivar, ha la particolarità di presentare le caratteristiche fondamentali del testo epico, cioè l'esposizione molto particolareggiata in un susseguirsi frenetico delle azioni dell'eroe che interpreta i valori riconosciuti dalla collettività del tempo, senza complicazioni di carattere problematico o critico. Il realismo della narrazione, tuttavia, si realizza in una dimensione eroica, quindi estrema: l'eroe è sempre eroe ed è capace di imprese straordinarie anche da un punto di vista fisico, mentre i cattivi, gli antieroi, sono tali fino alle estreme conseguenze. Unica eccezione alla forma epica è, come ho detto, la presenza di un narratore che fa diventare romanzo l'opera.

Rodrigo è il perfetto condottiero simile a Carlomagno («Tal vez se imaginara como un nuevo Carlomagno entrando, ahora sí, triunfante en Zaragoza, ante las aclamaciones de sus moradores» p. 36), sempre impegnato, almeno nel pensiero, nella sua alta missione («mi señor Rodrigo parecía disfrutar con aquella fiesta...pero aunque su rostro denotaba alegría y satisfacción... en el fondo de su mirada todavía parecían estar vivas las escenas de combate vividas en la batalla de Graus» p. 53). Affronta con calma e serenità esemplari anche i momenti più difficili («Contemplé sus ojos; estaban tan tranquilos como si en vez de acudir al encuentro con la muerte, saliera a dar un apacible paseo por sus campos de Vivar» p. 82, e più avanti: «jamás he visto a nadie combatir con la serenidad de Rodrigo» p. 116). Appare saggio e giusto anche nella critica del suo re don Sancho («Rodrigo no parecía conforme con esta actitud del rey, y en alguna ocasión oí que le decía que no era propio de un monarca como él denigrar de esa manera a quien hasta hace unos días había sido rey [Alfonso]» p. 119).

Alle grandi dote di guerriero Rodrigo unisce l'umanità del dolore nel ricordo della madre morta poco dopo la sua nascita («En aquel momento no me pareció el gran

guerrero que era, sino un niño solo y perdido, necesitado del calor del regazo de su madre»p. 96), o della morte di una donna amata («Rodrigo intentó disimular su afección, pero fue la primera vez que ví cómo las lágrimas acudían abundantes a sus ojos»p. 143).

Rodrigo è «una verdadera leyenda viva» (p. 487) protagonista di *cantares* e *romances*, anche se «cantan los juglares por calles y plazas que fue un gran caballero, leal y fiel vasallo de su rey, pero tal vez cantan así porque no lo conocieron. Es notable cómo se alteran los hechos de la vida de los grandes hombres cuando éstos ya han muerto y no queda nadie para desmentir lo que unos inventan y fabulan para deleite de los que escuchan.» (p. 387). Secondo Diego de Ubierna, onestissimo narratore, l'esemplarità di Rodrigo sarebbe stata perfetta «si su espíritu inquieto no le hubiera empujado un paso más allá» (p. 387) e non avesse indotto a varie interpretazioni. Ma anche questo neo contribuisce a creare il raro personaggio «uno de esos escasos hombres que surgen de siglo en siglo y que poseen un alma indómita, una voluntad sólida como una montaña de granito y una fe tal en sí mismos que pueden alcanzar cuantos logros se proponen. En mi larga vida yo sólo he conocido a dos de ellos: uno era Rodrigo, mi señor, y el otro al-Mutamin el rey musulmán de Zaragoza» (p. 387). Questo re nel romanzo svolge il ruolo del Cid in campo moro: ne possiede le doti di coraggio e bravura e il narratore ricorre agli stessi metodi descrittivi nella celebrazione dell'eroe perfetto.

José Luis Corral nella già citata *Nota del Autor* fa doveroso riferimento al suo debito nei riguardi dell'opera più nota sull'eroe di Vivar, il *Poema del Cid*, con queste parole: «He manejado con cierto cuidado.... el *Poema de Mio Cid*.... Este poema había sido considerado por muchos autores, especialmente por Menéndez Pidal, como bastante fiel a la historia, pero en las últimas décadas la mayoría de los investigadores sobre el tema cidiano han relegado al *Poema del Cid* como fuente histórica, catalogándolo como una obra literaria sin apenas fondo real» (p. 568).

In realtà il romanzo si avvicina grosso modo al *Poema* per la materia storica trattata nel primo *cantar* (esilio) e l'inizio del secondo (conquista di Valenza). Ma se prendiamo ad esempio proprio la conquista di Valenza, avvenimento cruciale nella vita dell'eroe, che occupa gran parte del romanzo, notiamo le differenze macroscopiche tra le due opere: il *Poema* celebra l'impresa, ma la sua funzione non è strettamente storica, considerata anche la laconicità della narrazione, ma serve da una parte come coronamento delle *bazañas* del Cid e dall'altra a preparargli la riabilitazione personale e famigliare. Nel romanzo la conquista di Valenza è un'impresa storica matura, logica conseguenza di un susseguirsi di conquiste che non possono portare che alla felice conclusione. Ogni coinvolgimento familiare è totalmente assente. E il Cid ne diventa orgogliosamente il *señor* ma non il *rey*: «No he nacido para ser rey. Cada uno de nosotros debe saber cuál es su sitio. Dios ha dispuesto que el mío sea éste, pero no ha dispuesto que fuera rey. Y no seré yo quien altere el plan divino de las cosas» (p. 539).

È dignitosamente cosciente dei propri diritti, ben lontano dal Cid del *Poema* sempre e nonostante tutto «buen vasallo» di un re che lo ha ingiustamente punito, del quale vuole riconquistare l'amicizia e il perdono.

Il lavoro di ricerca storica condotto da Corral merita ogni elogio per la serietà con cui è stato condotto. Il romanzo è perfettamente calato nella tradizione epica in un susseguirsi di avvenimenti che conservano, pur nella durezza e drammaticità dell'azione bellica, l'incantata ingenuità propria del genere.

Donatella Ferro

Juan Marsé, *Rabos de lagartija*, Barcelona, Lumen, 2000, pp. 354.

La Barcellona del primo dopoguerra spagnolo si ripropone nell'ultima opera di Juan Marsé attraverso strategie narrative e motivi che sono ricorrenti nella scrittura dell'autore, soprattutto a partire dal romanzo *Si te dicen que caí* (1973). Anche *Rabos de lagartija* (Premio de la Crítica, 2001), infatti, presenta una struttura complessa, incentrata principalmente sui racconti fantastici e visionari (che ricordano gli *aventis* di *Si te dicen que caí*) del protagonista del romanzo, David, un quattordicenne con particolari capacità immaginative, che pratica il travestimento e anticipa avvenimenti futuri. Ma le invenzioni di David non servono a far passare il tempo, rispondono ad una precisa necessità: per alleviare il perenne tormento di un acufene, nelle lunghe ore di solitudine, egli dialoga con simulacri di persone scomparse o distanti e con il fratellino non nato, ancora in gestazione nel grembo materno. Ed è proprio il fratello minore del protagonista che assume le vesti del narratore, rinunciando fin dall'inizio ad uno sguardo autorevole, coerente ed omogeneo degli avvenimenti, in bilico tra l'eterodiegesi e l'omodiegesi, non presente ancora nel mondo, ma non del tutto assente: è dal grembo materno, infatti, che egli dice di assistere agli episodi più salienti che riguardano David. Com'è frequente nei romanzi dell'autore, anche qui la voce narrativa è un'istanza fluttuante e assai labile, che giunge da una dimensione sospesa nel tempo, emessa da un personaggio narratore in uno stato embrionale destinato a persistere oltre il dovuto, a causa di una nascita sofferta e prematura che lo condanna irrimediabilmente all'immobilità ("todo está ocurriendo como en un sueño congelado en la placenta de la memoria, en un tiempo suspendido", p. 9). Voce narrante, dunque, che ripete e rielabora teleologicamente le informazioni avute in seguito dal fratello ("Lo que cuento son hechos que reconstruyo rememorando confidencias e intenciones de mi hermano, y no pretendo que todo sea cierto, pero sí lo más próximo a la verdad", p. 20) e, allo stesso tempo, presenza incerta, che fonda il ricordo non sulla testimonianza diretta, ma su presagi di vita percepiti attraverso il grembo materno: lampi di luce, flussi di sangue e di calore, mutazioni del battito cardiaco, groviglio confuso di voci e di suoni ("Lo que veo ahora son pequeñas fogatas en la noche", p. 110).

Il racconto è doppiamente filtrato rispetto alla presunta realtà degli avvenimenti: in primo luogo per la tendenza visionaria del protagonista e in secondo luogo per l'ambivalenza dello stato embrionale del narratore che assume principalmente il punto di vista del fratello maggiore, anche se non esita a ricordare la sua fragile presenza con l'inserimento di enunciati in prima persona, espressi al tempo presente o al futuro come anticipazioni. Il racconto inoltre è disseminato di avverbi dubitativi ed è assiduo l'uso del verbo nel modo condizionale che si alterna con l'indicativo presente, futuro e passato remoto. Le azioni vengono spesso sospese o interrotte e vi sono cambiamenti improvvisi di luogo, di epoca e di focalizzazione. Siamo di fronte ad una struttura complessa, una varietà ampia di riferimenti spaziali, temporali e modali che sta a significare l'impossibilità e l'incertezza di ogni consequenzialità, di ogni ricostruzione omogenea dei fatti. Viene così scardinata ogni pretesa di verosimiglianza e di referenzialità.

Eppure le date sono indicate con chiarezza: la maggior parte degli avvenimenti narrati accade nel 1945 ("el verano de la bomba de Hiroshima", p. 115), con analessi e prolessi che coinvolgono un periodo che va dal 1940 al 1951 (anno in cui David muore precocemente). Anche il luogo è precisato in maniera indiscutibile: la città di Barcellona in cui si riconoscono le conseguenze della guerra civile. Ma all'interno di questo tempo ben delimitato, i fatti si sviluppano in maniera frammentaria e convulsa e il dato forse più rilevante è il costante dubbio sulla veridicità del racconto del narratore rispetto a re-

ferenti realistici che vengono costantemente sottratti, messi in discussione, confusi, grazie all'eccezionale facoltà immaginativa del giovane protagonista. In perenne ricerca della verità (del destino di suo padre, del modo con cui è morto in suo cane, delle intenzioni dell'ispettore di polizia che corteggia sua madre, ecc.) e nella consapevolezza dell'impossibilità di un chiarimento definitivo, David reagisce contro la fragilità delle apparenze attraverso la predizione, l'invenzione, il mascheramento, la menzogna.

Il corpo incompiuto del narratore, inoltre, non può che produrre un racconto incompiuto e reticente ("lo que veo y lo que no veo, son ya la misma cosa", p. 16), il cui svolgimento è costantemente interrotto e il suo epilogo sistematicamente rinviato. Il corpo diventa metafora di uno stato generale di precarietà e indefinitezza che coinvolge persone, paesaggio ed animali, e che sembra destinato a perpetuarsi all'infinito. Ma non solo: oltre all'incompiutezza, è la lacerazione fisica un aspetto altrettanto evidente che, come avviene nel romanzo del 1973, coinvolge la materia animata e inanimata e diventa grido di disagio e di violenza impossibile da soffocare. Il corpo è ferito (come l'udito di David), tagliato (come quello del padre fantasma), spesso contuso e sanguinante (come il volto picchiato di Paulino); il paesaggio squarciato (come il dirupo incolto e abbandonato che fa da sfondo alla narrazione); gli animali mutilati (come le code di lucertola collezionate dal protagonista e il suo cane cieco).

Se in *Si te dicen que caí* è lo sguardo diretto e presente che attiva il racconto (emblematiche sono le scene voyeuristiche), in *Rabos de lagartija* viene messa in evidenza l'impossibilità di una testimonianza partecipe nel luogo dell'azione e la necessità di ricorrere all'immaginazione. Lo sguardo viene quindi negato nel suo valore testimoniale e proiettato su una dimensione simbolica in cui vedere diventa sinonimo di fantasticare, presagire, intuire. È significativa, infatti, la reiterata e paradossale presenza del verbo *ver* al tempo presente, attraverso cui il narratore, paralizzato nel suo letto al momento della scrittura, si inserisce nel racconto evocando fatti accaduti quando era ancora nel grembo materno ("Lo estoy viendo", p. 10; "veo"; p. 229; "puedo ver", p. 301, ecc.). Inoltre, il modo più ricorrente con cui David conosce i fatti (mai completi e definitivi) è il racconto dei fantasmi (il padre scomparso, il pilota di una foto, il cane ucciso, ecc.) con cui continuamente dialoga. E sono proprio questi dati sconnessi e incerti che costituiscono la principale fonte di informazione su cui lo sfortunato personaggio narratore basa il suo discorso, oscillante tra l'impossibilità di sapere e la necessità d'inventare.

I due fratelli risultano esclusi a priori dalla verità (comunque evocata). La visione e il presagio rappresentano l'impossibilità di sentirsi partecipi del sapere condiviso di una società degradata e feroce che non riconoscono come propria.

Luigi Contadini

* * *

Juan Pan-Montojo (a cura di), *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 528.

Come ogni anniversario che si rispetti, anche il 1898 spagnolo nascondeva le insidie che ogni bilancio racchiude se lo si intende come un'occasione in cui la costruzione della memoria pubblica ridefinisce le categorie del discorso storiografico e le modalità della riflessione sul passato. Il volume di cui qui si scrive si è però sottratto – lodevole esempio insieme a molti altri nella messe di pubblicazioni uscite in occasione del centenario del 1898 – alla tentazione del riesame critico che fissava nel rovinoso esito della guerra contro gli Stati Uniti il culmine di un processo storico dominato dall'inevitabilità e dall'immodificabile predeterminazione dello sviluppo storico della Spagna ottocentesca.

Storici e non solo si sono impegnati nel ricostruire le ragioni del perché la *derrota* – che segnò la fine dell'impero coloniale, confermando il declassamento della Spagna al rango di media potenza ai margini dell'Europa – abbia assunto nella coscienza collettiva la valenza pervasiva del *desastre*. *Turning point* emblematico e dai forti connotati manichei, il termine ebbe, negli anni immediatamente successivi, la capacità di imporsi quale univoca chiave di lettura della “crisi” soprattutto ad opera del movimento *regeneracionista*, assurgendo al rango di categoria interpretativa, unanimemente condivisa, della Spagna intera, dei suoi modi di essere e della sua refrattarietà ad omologarsi al resto delle nazioni dell'Europa. Così la valenza manichea del *desastre* assurgeva a simbolo della refrattaria diversità della Spagna e dell'incapacità di una società di “antico regime” a compiere l'ingresso nel XX secolo.

I saggi raccolti in questo volume hanno invece il merito di spiegare, da distinte angolazioni, le modalità specifiche che contraddistinguono tale diversità e, ribaltando molti dei luoghi comuni consolidatisi in proposito, quest'ultima è invece assunta come un concetto che spiega il passaggio traumatico del paese alla modernità. Le vicende del conflitto con gli Stati Uniti e la guerra di Cuba, la mobilitazione sociale, la politica e l'economia, la produzione culturale e l'identità nazionale sono le diverse prospettive da cui si getta nuova luce sul '98 spagnolo. In un quadro d'insieme che fa del *desastre* una sorta di evento-cerniera tra la continuità con il passato e l'accelerazione di fenomeni che si confermano la manifestazione concreta di uno snodo cruciale, di un punto di avvio nel passaggio al nuovo secolo. Se il '98 fu allora visto come l'ennesima prova dell'anomalia spagnola rispetto al percorso compiuto dal resto delle società europee, è perché la crisi di fine secolo assunse per le élites politiche e culturali spagnole una dimensione speciale. La sua manifestazione più eclatante fu la messa in discussione del

fallimento del progetto nazionale e dei resti di un antico progetto imperiale, entrambi visti come la manifestazione dell'obsolescenza del sistema della *Restauración*.

Certo il *desastre* ebbe la capacità di moltiplicare i discorsi sulla Spagna, sul "ser y el estar" degli spagnoli, sulla debolezza della tradizione e delle istituzioni liberali, sull'arretratezza della sua struttura economico-sociale, sull'incapacità di produrre cultura e scienza. Ma i diversi approcci tematici e metodologici del libro ribadiscono – ridimensionando i caratteri di ineluttabilità del *desastre*, perché ne respingono l'uso di categoria determinista dalle connotazioni morali – che il '98 non condusse né al crollo del sistema della Restaurazione, né alla bancarotta finanziaria dello stato, né alla paventata ribellione sociale, né alla dissoluzione del sistema dei partiti "dinastici" (liberale e conservatore) che fin qui avevano retto le sorti del paese attraverso la manipolazione del voto in aperta contraffazione degli ordinamenti liberaldemocratici. Gli elementi che hanno segnato in maniera significativa l'evoluzione del paese nei primi tre decenni del secolo XX (nascita di organizzazioni sindacali e politiche e trasformazioni strutturali di lungo periodo quali l'urbanizzazione e l'industrializzazione, i cambiamenti nella struttura agraria, il consolidarsi di nuove identità sociali e di classe, l'industrializzazione di alcune aree del paese, la contraddittoria coscienza del sentimento nazionale) non sono dunque da intendersi come un'eclatante ma riduttiva manifestazione della crisi del liberalismo spagnolo quanto piuttosto, e assai più efficacemente, come processi che investono la Spagna e che il 98 ha innescato e contribuito ad accelerare.

Ben al di là dunque dei molti "ismi" che la riflessione storiografica e la produzione letteraria hanno ereditato dalla "generazione del '98", in essi vedendoci il punto terminale di una crisi secolare, il *desastre* ha invece costituito un momento di avvio, certamente disordinato e frammentario nelle sue manifestazioni, di una modernità che cominciava a lasciarsi alle spalle il secolo XIX. Basterebbe a confermarlo il fatto che il trauma bellico ha avuto la capacità di avviare discorsi e riflessioni che si sono tradotti in una consapevole assunzione della "diversità" spagnola i cui interpreti più lucidi furono gli "intellettuali". Quel che fino a quel momento era un aggettivo passa a essere un sostantivo: esso designa gli esponenti di un movimento di opinione (e di un gruppo di pressione) che crea un campo discorsivo in cui sono compresi gli esponenti qualificati della produzione culturale, il loro pubblico e più in generale il processo di interrelazione con le istituzioni e il potere politico. Intellettuali come gruppo sociale con consapevolezza del loro ruolo e con tratti cosmopoliti e interessato a offrire soluzioni – certamente eterogenee e contraddittorie nelle modalità e nei contenuti – al complesso della società. Nasce così l'opinione pubblica nella sua accezione moderna, che a ridosso degli eventi è percorsa dall'impellente necessità di quella tanto conclamata *regeneración* auspicata dagli interpreti della traumatica transizione verso il nuovo secolo, anche se ancora imprigionata negli schemi di quel regime pseudorappresentativo che aveva prosperato sui brogli elettorali e sul sistema del "turno". Ma è certo che il *desastre* moltiplica quegli interrogativi che se visti retrospettivamente, e non come fecero i contemporanei etichettandoli come la manifestazione terminale della patologia di un organismo malato o come il peccato originale da cui deriverà la crisi del secolo XX, sono la sostanza stessa del *fin-de-siècle* spagnolo. A questo proposito valga tra i tanti l'approccio al tema della "personalidad nacional" che Rafael Altamira ha proposto nel suo *Psicología del pueblo español* del 1902.

Oltre che per i saggi dedicati alle conseguenze della guerra sulla società e sul sistema politico, al dibattito che i *regeneracionistas* avviano sul ritardo dell'economia spagnola, il volume si segnala per i contributi dedicati alla coscienza della crisi e alle "coscienze in crisi" (Carlos Serrano), e all'analisi delle modalità assunte dal dibattito sulla nazione e sull'identità nazionale (José Álvarez Junco). Il primo si apre con la lapidaria af-

fermazione che non c'è letteratura del *desastre*. La vulgata della storiografia letteraria ha fissato nella sconfitta la data di nascita della generazione del '98 che sarebbe stata l'interprete più qualificata della coscienza del tracollo. Ma Serrano sostiene che la coscienza della sconfitta è iniziata prima e al margine dell'evento cruciale (*En torno al casticismo* di Unamuno è del 1895).

Nella "invencción del 98" ha senz'altro influito la categoria di generazione (considerata un "instrumento de una taxonomía rudimentaria" p. 341), ma Serrano la intende come una sorta di contraltare della definizione di un gruppo intellettuale dove impera il naturalismo di derivazione zoliana e che auspica la necessità storica del cambiamento e del rinnovamento intellettuale e culturale nei termini di un'evoluzione biologica. Se *regeneración* marcia di pari passo con le esortazioni all'*euuropeización*, il merito principale di questo gruppo è l'aver posto all'attenzione il problema della Spagna che di lì a poco si traduce nella consapevolezza della Spagna "come problema"; ma il suo limite resta quello di averlo ridotto ad astratte formulazioni su un ipotetico "ser de España" e che trova nella definizione "culturalista del pueblo" da parte di Unamuno la sua più qualificata espressione. Il ripensamento della Spagna a partire dall'Europa dà luogo anche a nostalgiche rievocazioni di un mondo perduto che, proprio alla luce del traumatico passaggio al nuovo secolo, è messo in discussione dall'emergere di nuove stratificazioni sociali e dai conflitti di classe di fronte a cui la proposta ideologica ed estetica degli intellettuali si traduce, oltre che in una meditazione metafisica sull'essenza della Spagna, nel vagheggiamento di un'utopica armonia tra popolo e nazione.

In chiusura il saggio di Alvarez Junco circa gli effetti del trauma del '98 sul concetto di nazione argomenta con molti esempi che, pur volto alla nazionalizzazione delle masse (la vera missione incompiuta del sistema della Restaurazione), il discorso dei *noventayochistas* resta imprigionato in una visione essenzialista della Spagna, considerata come entità eterna, metafisica e non come creazione storica. Nelle proposte che la polisemica valenza del termine *regeneración* include ci sono quella del rafforzamento dello stato, dei sentimenti patriottici del popolo e della soluzione dei problemi politici e sociali del paese. A conferma di quanto, in una Spagna che non è poi molto dissimile da altri paesi europei, il passaggio al nuovo secolo offra un ventaglio di auspici contraddittori e problematici.

Flavio Fiorani

Beatriz Gómez-Pablos, *La cuestión de la alteridad en las crónicas de América. Un estudio comparado*, Bochum, Projekt-Verlag, 1999, pp. 300.

Un lavoro serio, dettagliato, documentato, forse tesi di un dottorato presso l'Università di Vienna. L'autrice spiega introduttivamente la finalità del suo lavoro e i criteri seguiti nell'esame di due cronache d'area peruviana: la *Descripción breve de toda la tierra del Perú, Río de la Plata y Chile*, del dominicano fra Reginaldo de Lizárraga, e la *Historia del Nuevo Mundo*, del gesuita Bernabé Cobo.

In un primo capitolo la studiosa tratta del genere "cronaca", inteso come apporto, attraverso la propria testimonianza, alla conoscenza dei fatti, segnalando, tuttavia, che tale apporto è sottoposto al segno della formazione intellettuale del cronista, ai suoi orientamenti e alle fonti alle quali si rifa. Successivamente la Gómez-Pablos prende in esame la cronaca del Lizárraga, dopo aver ricostruito la biografia del cronista, stabilita la

data dell'ultimazione dell'opera, 1605, quindi tratta del carattere descrittivo del testo, dell'infinità di dati che esso offre in un raggio ampio di materie, tale da dare allo scritto il carattere di una "pequeña enciclopedia de saberes".

Viene sottolineato l'entusiasmo del cronista per la terra peruviana, la posizione di fronte all'"altro", che fa dell'indio un essere sconosciuto e strano, la cui storia al frate sembra non interessare, teso com'è solo ad attendere alle qualità e ai costumi del presente. Una visione nell'insieme negativa, anche se Lizárraga non manca di protestare contro gli abusi degli spagnoli.

Con lo stesso ordine strutturale la Gómez-Pablos ricostruisce la biografia di Bernabé Cobo e ne studia l'opera, vale a dire la cronaca. I dati biografici sono per il Cobo più ricchi di quelli relativi al Lizárraga. La studiosa può anche porre in rilievo la maggior cultura del gesuita nei confronti del domenicano; successivamente si dedica alla datazione della *Historia del Nuevo Mundo*, quindi allo studio della sua struttura e del contenuto.

L'opera dovette essere terminata nel 1653 e intenzione dell'autore era di offrire un testo di gradevole lettura, addirittura ameno, per la studiosa, il che spiegherebbe la presenza di aneddoti, di narrazioni e di proverbi, utilizzati con vivo umorismo.

Anche il Cobo si mostra innamorato del Perù, terra di cui sempre loda il clima e la ricchezza. La sua penetrazione del mondo peruviano è facilitata dalla conoscenza delle lingue indigene, quechua e aimara. Quanto all'"altro", il gesuita considera "barbaro" l'indio, in quanto vive al di fuori della comunicazione, degli usi e dei costumi degli uomini civili. Si tratta di gente ignorante, idolatra e sudicia, anche se ha la capacità di comprendere e di apprendere dai bianchi. Peraltro al Cobo non sfuggono i grandi raggiungimenti degli incas sia nell'ingegneria che nell'agricoltura, nella medicina come nell'arte tessile. Per il cronista "barbaro" significa soprattutto "infedele", condizione che si redime quando l'indigeno si converte.

Beatriz Gómez-Pablos conclude il suo studio comparando la struttura e il contenuto delle due cronache. Quella del Lizárraga è, in sostanza, una descrizione geografica del Perù, seguita da una parte storica, in cui si elencano i viceré, governatori e prelati succedutisi nel tempo, mentre la cronaca del Cobo descrive la natura del Nuovo Mondo e si occupa delle condizioni e dei costumi degli indios. La *Descripción breve...* presenta una narrazione spontanea e vivace, abbondante di espressioni colloquiali e nella parte storica è talvolta appassionata e partigiana. La cronaca di Cobo ha invece uno stile più scientifico ed elaborato, è chiara e sintetica, ricca di riferimenti linguistici indigeni, mentre ne è priva quella del Lizárraga.

Per quanto attiene alla questione dell'"alterità", il domenicano considera l'indio secondo un criterio territoriale ed etnico, mentre il gesuita vi aggiunge quello linguistico. Entrambi i cronisti, comunque, arricchiscono le conoscenze relativamente ad altre etnie presenti nel Perù e manifestano entusiasmo per la cultura inca, attraverso brevi commenti il Lizárraga, in modo notevolmente più approfondito il Cobo.

Quanto alla nozione di "barbaro" il Lizárraga la lega al comportamento immorale dell'indio, mentre il Cobo esprime giusto apprezzamento per i raggiungimenti degli indigeni. Entrambe le cronache sono, infine, in modo diverso, riflesso di un'acculturazione che è manifestazione del meticciato culturale.

Merito non indifferente della Gómez-Pablos è di aver riportato con un discorso serio l'attenzione su due opere cronachistiche della Colonia assai poco frequentate, ampliando il panorama delle conoscenze relative al Perù.

Giuseppe Bellini

Manuel Antonio Arango, *Contribución al estudio de la obra dramática de Sor Juana Inés de la Cruz*, New York, Peter Lang, 2000, pp. 380.

Il libro si presenta bene, rilegato, ben stampato, e su un argomento di sicuro interesse quale è il teatro della Fénix messicana, al quale la critica sembrerebbe aver riservato in genere limitato interesse, eccezione per la commedia arcinota *Los empeños de una casa*, anche per le relazioni con quella dal titolo somigliante di Calderón. È questa una prima impressione, che l'Arango conferma, dichiarando il suo studio il solo che affronti ora l'argomento.

Benvenuto, s'intende, questo lavoro, ma se si osserva con maggiore attenzione la bibliografia critica su Sor Juana e la sua opera nella seconda metà del Novecento la lacuna è molto limitata, anzi, prima del libro dell'Arango altri studiosi si erano già specificamente occupati del teatro sorjuanino, da Marie-Cécile Bénassi a Margo Glantz. Neppure in Italia l'interesse era mancato: penso a Dario Puccini, ma anche il sottoscritto se n'era occupato, non solo nel remoto libro *L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz* (Milano, Cisalpino, 1964), ma successivamente a più riprese e in epoca più recente proponendo nel 1999, in traduzione italiana, tutto il *Teatro sacro* (Edizioni San Paolo, Milano) cui farà seguito in breve quello profano.

Specificamente, poi, anteriormente al libro che ora recensisco, avevano trattato del teatro di Sor Juana altri autori, come María E. Pérez, nell'ormai lontano 1975, in *Lo americano en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz* (New York, Eliseo Torres & Sons) e Guillermo Schmidhuber, autore del libro dal titolo *Sor Juana dramaturga. Sus comedias de "falda y empeño"* (México, Grijalbo). Lo Schmidhuber è stato anche il riesumatore della commedia di Eliseo de Torres, *La segunda Celestina*, la cui ultimazione, in seguito alla morte improvvisa dell'autore, attribuisce alla suora; attribuzione furiosamente contestata da alcuni, come Alatorre, e difesa a suo tempo ad oltranza anche da Ottavio Paz. Ultimata o meno da Sor Juana, la commedia non reca un contributo nuovo al già noto teatro della Fénix.

Ciò premesso, il libro di Manuel Antonio Arango, che prende in considerazione tutto il teatro sorjuanino, si segnala comunque per un certo interesse, là dove più riesce ad esprimersi indipendente il giudizio critico. Meritoria è senza dubbio la ricerca di datazione della composizione come della rappresentazione delle opere, l'individuazione delle fonti, la sottolineatura nella corrente barocca dell'originalità americana del teatro sorjuanino. Una minore preoccupazione di riferire in ogni occasione i vari poveri della critica, avrebbe permesso una maggiore originalità di giudizio, come ad esempio si coglie nella terza e nella quarta parte del libro, con un contributo rilevante specie nell'esame del *Divino Narciso*, tra gli autos sacramentales, e del teatro profano.

Meno convincente è la chiave d'interpretazione psicologica del *Divino Narciso*, con la sottolineatura di un curioso senso di colpa nella suora. Quanto alla parte che riguarda la vicenda terrena della Fénix, il capitolo non costituisce un contributo.

Per quanto riguarda il libro come oggetto in sé, spiace che il testo non appaia più corretto, difetto che si lamenta anche nella Bibliografia, vasta, ma non del tutto aggiornata.

Giuseppe Bellini

Rosalba Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci Editore, 2000, pp. 166.

Laureata in Letteratura Francese all'Università di Córdoba (Argentina), e successivamente all'Università di Roma con una tesi di narratologia, Rosalba Campra ha compiuto successivamente studi di perfezionamento sul teatro e sul cinema presso le Università di Nancy e di Parigi VIII (Francia). Professore ordinario di Lingua e Letteratura Ispanoamericana presso il Dipartimento di Studi Romanzi della Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", è autrice di numerosi studi sulla letteratura ispanoamericana e su problemi di teoria letteraria, nonché scrittrice di testi di finzione. La studiosa, con il saggio qui esaminato, rielabora e completa il percorso di riflessione sul fantastico già intrapreso con contributi quali *Il fantastico. Isotopia di una trasgressione* (1981), *Verosimiglianza e sintassi del racconto fantastico: la costruzione come senso* (1981), *Fantasma, ¿estás?* (1986), *Los silencios del texto en la literatura fantástica* (1991), mentre uno studio più dettagliato alle caratteristiche del fantastico in specifici autori è contenuto in saggi quali *La realtà e il suo anagramma. Il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar* (1978), *Destinazione il nulla: "El otro cielo" di Cortázar* (1980), *"El sueño de los héroes" di Bioy Casares: la classe come destino* (1980) e *"Aura" de Carlos Fuentes: los ritos de la trasgresión* (1980).

Poggiando il proprio studio su un'attenta rilettura di quanto la critica ha prodotto riguardo alla letteratura fantastica, soprattutto dalla fine degli anni Sessanta, in particolare dopo l'apparizione del saggio di Todorov nel 1970, *Introduction à la littérature fantastique* (di recente pubblicato in Italia da Garzanti), la Campra propone la propria disamina sull'argomento affrontando l'aporia della definizione di ciò che si intende per fantastico all'interno di un contesto, la letteratura di finzione, che per sua natura è, già di per sé, "non reale".

Dopo aver ripercorso le definizioni dei dizionari, che, riguardo al fantastico, non possono prescindere dal reale, e le ipotesi classificatorie enunciate da studiosi quali Borges, Vax, Todorov, o la Barrenechea, la studiosa riprende le argomentazioni già elaborate, ne ragiona, e ne offre di originali, introducendo come primo schema di riconoscimento di un testo il concetto di "frontiera", superamento di un limite invalicabile per le forze umane, che nel testo fantastico può trovare la sua espressione più efficace attraverso le possibilità inquietanti del non detto. Va da sé che tale limite è relativo all'ambiente che lo formula e che quindi varia a seconda del tempo, della latitudine o della comunità all'interno del quale il testo viene letto. I termini "fantastico" o "realista" non si riferiscono, infatti, al testo in sé, ma "ne giudicano il grado di adeguamento al mondo extratestuale" in base all'esperienza accettata dal lettore. La studiosa ribadisce come la relazione si stabilisca non in modo immediato tra il testo e la realtà, ma tra una concezione della realtà e una concezione della letteratura.

La storicizzazione del fantastico è una delle idee guida più feconde che consentono alla Campra di mettere a confronto e distinguere la letteratura fantastica con il meraviglioso, il racconto magico e l'assurdo.

Ogni testo finzionale richiede la complicità del lettore: intorno alle condizioni di questa complicità si è andato formando il dibattito sulla verosimiglianza. Il lettore deve identificare il tipo di atteggiamento che gli è richiesto dal testo. Vi sono testi che non problematizzano la propria credibilità. Il fantastico invece non può contare su un'accettazione incondizionata da parte del lettore, in quanto una delle regole di organizzazione del fantastico è la trasgressione (il sogno acquisisce lo stesso spessore della veglia e ha effetti su di essa, i morti si intrufolano nel mondo dei vivi). Il testo fantastico ha,

quindi, bisogno di avalli. Il racconto fantastico deve trovare i modi con cui convalidare ciò che propone come la sua verità. Così il fantastico viene ad essere, paradossalmente, l'ambito narrativo più legato alle leggi della verosimiglianza.

Una di queste convalide è il dato spaziale. La geografia dei testi fantastici suole essere così attentamente disegnata che il lettore, sulle sue carte topografiche, può verificarla con esattezza.

La Campra propone una sua classificazione di temi fantastici di carattere operativo che si basa su distinzioni offerte dal testo stesso in quanto organizzazione di materiale linguistico: analizza quindi sia il livello semantico del testo, determinato dai temi, costituendo questo l'asse più sfruttato dalla letteratura fantastica della seconda metà del Novecento, suggestionata probabilmente dalla nascita delle diverse teorie psicoanalitiche, dalla divulgazione delle ipotesi scientifiche sull'antimateria e dalle elaborazioni teoriche della topologia, sia il fantastico del discorso, caratterizzante la seconda metà del Novecento che va di pari passo con la sperimentazione nata da una coscienza linguistica.

Gli esempi offerti dalla studiosa pur nella sinteticità del riassunto riescono a porgere il gusto del testo originario, e sono tratti principalmente dall'ambito a cui la studiosa è più affezionata, la letteratura ispanoamericana.

La Campra, alla fine dell'esposizione della propria tesi, giunge a conclusioni opposte a quelle di Todorov, in quanto non solo non ritiene il fantastico un genere morto, ma lo iscrive tra le "ricerche e le sperimentazioni" della letteratura contemporanea.

"Un bel libro" lo ha definito Cesare Segre (*Corriere della Sera*, 17 gennaio 2001, Terza Pagina, p. 35), "pieno di spunti critici intelligenti e acuti" osserva Dante Liano (*Diario*, Anno VI, n. 8, p. 63), si tratta, mi sembra, di un testo non prescindibile per chi si occupi di fantastico, soprattutto di area ispanoamericana.

Clara Camplani

Elena Poniatowska (ed.), *Cartas de Alvaro Mutis a Elena Poniatowska*, Bogotá, Alfaguara, 1998, pp. 163.

Eduardo García Aguilar, *Celebraciones y fantasmas. Una biografía intelectual de Alvaro Mutis*, Barcelona, Editorial Casiopea, 2000, pp. 128.

La fama raggiunta da Alvaro Mutis ha originato tutta una serie di libri straordinariamente utili a penetrare l'intimità del grande poeta e narratore colombiano. I due testi che qui segnalo – ai quali andrebbe aggiunto quello di Fernando Quirós, *El reino que estaba para mí* (Santa Fe de Bogotá, Editorial Norma, 1993, pp. 116), pure frutto di interviste – riuniscono, il primo una serie di lettere dirette dallo scrittore all'amica Elena Poniatowska durante il periodo di prigionia nel carcere messicano di Lecumberri, il secondo una lunga e articolata intervista di García Aguilar all'autore ormai affermato e famoso.

Lo spirito che informa i due libri è naturalmente diverso: domina in quello di García Aguilar l'ammirazione per l'intervistato e la curiosità di penetrarne gli orientamenti, la filosofia, le arti del mestiere, mentre nel libro della Poniatowska interessa la materia autoriale, la testimonianza relativa a un periodo particolarmente difficile della vita di Mutis, la rivelazione di stati d'animo, di scoramenti e riprese che dominano la sua detenzione, fino alla liberazione, e non ultimo anche il tema, se così posso esprimermi, sempre ricorrente nella vita, dell'ingratitudine, che è quanto lamenta la curatrice.

Sappiamo che Mutis non era un delinquente, ma solo un sospettato di malversazione per il periodo in cui ricoprì una carica rilevante nella *Esso* colombiana. Alla fine fu prosciolto, ma nel frattempo “malos mestureros”, come ai tempi del Cid, e in tutti i tempi, avevano congiurato contro di lui, con il risultato del carcere. Non mancavano ragioni politiche se, come traspare dalle dichiarazioni al citato intervistatore Fernando Quirós, Mutis ammette di aver usato parte dei capitali a disposizione per sollevare situazioni difficili di gruppi malvisti dal governo colombiano.

Il libro di García Aguilar indaga nella storia personale di Mutis, nel suo modo di vedere e di giudicare persone e avvenimenti, come testimone di un secolo che ha visto cose terribili e sorprendenti, come la caduta del muro di Berlino e il crollo dell'impero sovietico. Ma ciò che più interessa nelle interviste, oltre alla individuazione delle letture e degli autori preferiti, è la filosofia che sottende la creazione della figura di Maqroll el Gaviero, interprete della delusione, “desesperanza”, sono le osservazioni che riguardano il problema dell'esistenza, il concetto della donna, il ruolo dei militari, l'attrattiva dei porti e dell'avventura, di cui è documento tutta l'opera, poetica e narrativa di Mutis.

Una lunga intervista è dedicata anche al problema religioso, alle avventure della storia, ai sistemi di governo, e Mutis torna a ribadire il suo attaccamento alla monarchia e il ripudio per la dittatura. Tornano poi ad emergere i suoi scrittori preferiti, tra essi soprattutto Dickens, che definisce un “monstruo”, con una infinita capacità di immaginazione.

Contemporaneamente, lo scrittore esprime giudizi negativi su affermati autori latinoamericani, come Lezama Lima, che giudica “profundamente detestable”, e *Paradiso* un libro “elefantiásico, vanidoso, que expresa y pone de manifiesto una supuesta erudición que no resiste el menor examen”. Al contrario, apprezza come uno dei migliori libri scritti in America Latina *Yô, el Supremo*, di Roa Bastos, e naturalmente *Cien años de soledad* dell'amico García Márquez.

L'ultima intervista è dedicata a un “Viaje al fondo de la poesía”; da ricordare è la definizione che Mutis ne dà: “La poesía es indefinible en su esencia. La mentira de la poesía es lo inefable. La palabra se acerca pobremente a lo que la poesía intenta y ha intentado siempre”. Si tratta in genere di “un gran fracaso”; Mutis sposa la definizione di Joe Bousquet: “La poesía es la lengua natural de lo que nosotros somos sin saberlo”. Segue la lista dei poeti preferiti: da Lamartine a Blake, da Góngora a Quevedo, Garcilaso, Darío, Silva, Machado...

Molto si apprende dai due libri segnalati.

Giuseppe Bellini

Isabel Allende, *Retrato en sepia*, Barcelona, Plaza & Janés editores, 2000, pp. 344.

Ancora una volta, Isabel Allende offre al suo pubblico la grande saga di una famiglia, attraverso la ricostruzione storica di Aurora del Valle, una donna di trent'anni, fotografa di professione, reduce da un'esperienza matrimoniale fallita.

L'ambiente, teatro di mille avventure rocambolesche, si divide fra la California e il Cile dell'ultimo scorcio del secolo XIX e fra due nuclei familiari agli antipodi. In particolare si seguono le vicende della famiglia del Valle, ricca e borghese che deve la propria fortuna allo spirito imprenditoriale di nonna Paulina: nel 1849 essa ha per prima l'idea di trasportare prodotti freschi, conservati in un letto di ghiaccio, da Valparaíso a San Francisco, divenendo in breve proprietaria di una piccola flotta di navi che facevano la spola tra i due stati. Diversamente i nonni materni i quali vivono nel quartiere cinese,

conducono una vita dignitosa, senza lussi eccessivi. Sono gli stessi personaggi che hanno animato le avventure di *Hija de la Fortuna*: Elisa Sommers, proprietaria di una pasticceria rinomata e Tao Chi'en, il sapiente e stimato esperto in agopuntura, uniti da un amore profondo, resistente ad ogni pressione esterna ed immortale, in grado di superare i confini esili dell'esistenza.

I due ambienti non possono essere più diversi: il primo, retto dal denaro, è ben rappresentata da Paulina, la cui sfida quotidiana consiste nel "ganarlo con astucia, accumularlo con tenacidad e investirlo sabientemente" (p.43). Il secondo ruota, invece, intorno all'amore dentro e fuori la famiglia, capace di contrastare i mille problemi legati all'immigrazione: droga, sfruttamento minorile, prostituzione, mafia... Quasi l'intero stipendio di Tao, termina in mano altrui per far sopravvivere durante un periodo di malattia o disgrazia cinesi poveri, o per riscattare bambine dalla schiavitù.

L'integrazione apparente tra le due realtà avviene con l'unione tra Lynn, figlia di Elisa e di Tao, e Matías, rampollo di Paulina, il quale seduce la bellissima giovanetta, modello virtuosa, per una scommessa fatta agli amici pittori. Dalla passione di un momento, nascerà Aurora "una niña minúscula, con la cara aplastada y la piel azul" (p. 98), mentre la madre muore per un'emorragia inarrestabile, che trova impotente lo stesso Tao. La piccola, allevata dai nonni materni, è consegnata a Paulina, dopo l'agguato in cui il cinese perde la vita, soffre di incubi notturni che cesseranno soltanto quando verrà a conoscere, ormai matura, l'assassinio dell'amato nonno.

Le vicende personali s'intrecciano con quelle politiche, incentrate sulle lotte per l'indipendenza cilena, sulla guerra del Pacifico che vede alleati Perù e Bolivia contro il Cile, ma anche sulla trasformazione economica della California intorno al 1890. Scene raccapriccianti provocate dalla soldatesca nemica, ubriaca ed impazzita di violenza, dopo una prima vittoria, immettono nell'inferno della guerra, in cui saccheggi, case bruciate, donne violentate, uccisioni di vecchi e bambini, sono descritti con crudele realismo. Pagine intere, dedicate a sanguinose battaglie richiamano le grandi azioni di massa che hanno reso famosi i romanzi storici russi per il medesimo afflato poetico, per la corralità dell'azione, ma anche per le imprese di singoli eroi, coraggiosi ed intrepidi. Severo del Valle, in un costante impeto d'amore patrio lotta, infatti, allo stremo delle forze, incurante del dolore e sprezzante del pericolo. Allo stesso modo i guerriglieri dalle uniformi strappate, sprovvisti d'armi, denutriti e disperati reagiscono con coltelli, con lance e con pietre contro un nemico disciplinato e ben equipaggiato, costretto a soccombere, alla fine, dinanzi a tanto orgoglio: nel 1883 il trattato di pace toglierà al Perù tre province e alla Bolivia l'accesso al mare.

Di ampio respiro sono anche le descrizioni che esaltano liricamente le bellezze naturali del Cile e la vita in campagna. Preziosi quadri di sapore "costumbrista", tratteggiano usi e costumi di fine secolo, all'interno di famiglie patriarcali, come quella di Diego Domínguez, conosciuta da Aurora nel periodo del suo matrimonio infelice. La città è presentata sempre come una fucina di attività e di idee, anche nella stessa Santiago, nonostante l'evidente provincialismo. Paulina lo sperimenta sulla propria pelle. Una volta, rimasta vedova di Feliciano, il marito fedifrago, essa ritorna in patria con il nuovo coniuge, William, il maggiordomo dal comportamento signorile e dai sentimenti profondi e con la nipotina Aurora.

Nuove tensioni politiche conducono alla destituzione del Presidente Balmaceda che, dopo cinquantasette anni di governi rispettosi della costituzione, instaura un clima di dittatura. Tra cospirazioni, repressioni, massacri si giunge alla rivoluzione e con essa alla democrazia di un regime parlamentare. Esperimento destinato a fallire in una terra di *caudillos*, per cui la famiglia del Valle perde interesse per ogni forma di politica.

In tale atmosfera, la protagonista inizia la “volcánica transformación de la adolescencia” (p.205), prendendo coscienza del proprio corpo e parallelamente del decadimento fisico, sempre più inarrestabile, di Paulina. L'arrivo di Matías Rodríguez di Santa Cruz nella casa della madre, chiarisce definitivamente i dubbi di Aurora sulle proprie origini, ritrovando il padre, sia pure ammalato senza possibilità di cura, ma deciso a riconoscerla legalmente. Da questo momento in poi la giovane subisce un susseguirsi di avvenimenti tragici in perfetta linea con l'eroina romantica: malattia e morte di Paulina, decesso del padre, matrimonio fallimentare con Diego Domínguez, innamorato da sempre della cognata alla quale non sa rinunciare, abbandono della famiglia del marito. Momenti difficili, superati grazie al lavoro di fotografa, all'amore paterno di William, con il quale Aurora condivide la nuova casa, una fattoria situata nelle vicinanze della città, ma soprattutto grazie alla relazione con il dott. Ivan Radovich, impostata su di un rapporto di fiducia e d'amore maturo.

Con la tranquillità raggiunta, essa recupera la memoria perduta all'età di cinque anni, quando non ha voluto accettare la tragedia che l'ha privata del nonno, rimuovendo il passato felice vissuto nel quartiere cinese. Il ritorno di nonna Elisa dall'Inghilterra, in cui si è affermata come scrittrice di romanzi d'amore, finalmente libera di rivedere la nipote senza rompere la promessa fatta a Paulina tanti anni prima, ricomponi le tessere del mosaico. Proprio come se si trattasse di un romanzo, essa chiarisce ogni cosa. In fondo la memoria è finzione, afferma Aurora (p.343) che, attraverso la scrittura e la fotografia, cerca di vincere disperatamente la condizione fugace dell'esistenza, ma soprattutto di domare le paure e le angosce del vivere.

Anche questo libro di Isabel Allende, come i precedenti, è un inno alla creazione, quella combinazione di verità e bellezza, quello spazio dell'esistenza che solo l'arte sa proporre.

Silvana Serafin

María Elena Llana, *Castillo de naipes*, Ciudad de la Habana, Ediciones Unión, 1998, pp. 100.

Nell'ambito della narrativa cubana attuale che si caratterizza per una particolare pulsione di interpreti femminili, María Elena Llana (Las Villas 1936) offre un contributo originale e di sicuro interesse letterario. Essa è riuscita ad affrontare con destrezza il tema del fantastico “sfidando”, all'interno della narrazione breve, autori quali Cortázar e Borges, tanto per citare esempi significativi, senza esserne sopraffatta. Al contrario, la scrittrice/giornalista si è imposta per il dominio espressivo, per la fantasia dalle risorse infinite e insospettite, per lo stile particolarmente asciutto ed efficace che dà ritmo incalzante alla narrazione.

Già con le precedenti raccolte di racconti – *La reja* (1865), *Casas de vedado* (1983) – essa aveva riscosso in patria un meritato successo, consacrato ufficialmente dal Premio della Critica. Ora, *Castillo de naipes* riconferma le doti di affabulatrice matura anche da un punto di vista tecnico, evolvendo il concetto stesso di racconto tradizionale. Se nel racconto classico l'episodio ha risolto finale ed in quello moderno il personaggio si scontra con una forma di verità, nel racconto di Llana si crea una situazione spesso tesa, un conflitto che non si risolve ed i personaggi non imparano nulla: viene presentata “semplicemente” una situazione, descritta con ammirevole sapienza.

I tredici racconti selezionati (*"Alondra pasa"*, *"Mariposa de noviembre"*, *"Cuestión de tiempos"*, *"El Bumerang"*, *"Infarto"*, *"Muma"*, *"Castillos de naipes"*, *"Prefijos"*, *"Desvelados"*, *"Ford T"*, *"Sabor a níspero"*, *"Elegua spray"*, *"Los cuartos"*) hanno una struttura circolare che annulla i concetti di tempo e di spazio. Tutto ciò immette nell'assurdo di situazioni vissute per lo più da personaggi femminili ben connotati: la sedicenne dal cuore "demasiado antiguo", fragile e risoluta, Arcadia "loca como una cabra", ma dotata di pollice verde in grado di fare crescere e profumare fiori artificiali come quelli veri, Amalia rinata dalla profondità del mare per amore del marito, Sila che vive in anticipo gli avvenimenti della vita, Lula che muore per essere stata "liquidata" dall'uomo da sempre amato, Muma la piccola dotata di fervida fantasia, la cartomante aperta ad ogni forma di imponderabile, Laura bella prima attrice che trasporta nella vecchia Ford i due antenati morti in un incidente avuto proprio con la stessa auto, Adele la ragazza che consulta la fattucchiera per debellare la malattia della madre...

Si tratta di donne differenti per età, per aspetto e per condizione sociale, ma legate da una forza che supera le debolezze di fisici minati o di menti, apparentemente deviate dalla "normalità". Tutte sono descritte dettagliatamente a partire dall'aspetto fisico, sino a penetrare nel labirinto della psiche, dei pensieri più profondi e delle aspirazioni recondite. Ed ancora oltre per confondersi con altre identità del passato o del futuro in una continuità temporale dagli inquietanti sviluppi.

Tra premonizioni e magie, le protagoniste si trovano coinvolte in situazioni paradossali, drammatiche per l'evoluzione dei fatti anche se sovente la tensione è attenuata dal sottile umorismo. Immagini che forgiavano la visione del mondo al femminile, e sono dotate di potenza liberatrice in grado di raggiungere la pienezza della forma e della profondità psicologica. Proprio per la loro forza visiva, tali immagini sostituiscono descrizioni oggettive rivelando della realtà concreta solo momenti isolati, ma decisivi per l'individuazione della peculiarità cubana. Espressioni, dialoghi, costruzioni idiomatiche tipiche della classe popolare o della borghesia immettono nella realtà nazionale, costituita da miti e da magie, ma anche da aspetti concreti.

Una buona dose di *suspense* risucchia il lettore in un vortice di aspettative e di misteri per cui è difficile interrompere la lettura del libro che, al contrario, si assorbe avidamente anche per l'elevato coinvolgimento nella costruzione stessa della creazione. Se lo scopo di un buon narratore è quello di divertire tenendo desta l'attenzione del destinatario dell'opera, sicuramente María Elena Llana l'ha raggiunto. Spero solo che queste brevi riflessioni siano da stimoli per chi desidera approfondire lo studio di una scrittrice interessante e che meriterebbe maggiore considerazione dall'editoria italiana.

Silvana Serafin

Antonio Skármeta, *La boda del poeta*, Madrid, Areté, 1999, pp. 307.

Le epigrafi ed il prologo posti ad introduzione dell'ultimo romanzo dello scrittore cileno annunciano una trama originale ed intrigante, che prende le mosse dai ricordi familiari di Skármeta. I nonni paterni, originari della Dalmazia, forniscono il canovaccio su cui imbastire le vicende, esplicitamente rielaborate dall'estro artistico del nipote.

Fin dalle prime righe è palese l'intenzione di collocare in una dimensione spaziale mitica gli eventi: se citazioni dotte da una parte e puntuali riferimenti cronologici dall'altra stabiliscono una cornice solida e credibile, piena libertà è data alla materia che in essa si agita. Skármeta, oltre a rielaborare i ricordi familiari, si documenta storicamen-

te ma non attraverso le fonti che cita al lettore: infatti, una volta fissati i riferimenti temporali, vorrebbe indurre a credere che anche quelli geografici siano degni di fede. All'uopo cita per ben due volte un tale Antun Damic, che avrebbe scritto una *Breve historia de Costas de Malicia* e una *Historia de la isla de Gema*, teatro dei fatti, nonché una lettera di uno dei protagonisti del romanzo, conservata addirittura nella biblioteca di Ancona in microfilm.

Stabiliti i riferimenti ed ottenuta la piena fiducia del lettore, alla fine del prologo lo scrittore insinua i «primi» dubbi: «lo único que puedo fehacientemente avalar del relato que sigue, es el vértigo de esa mirada azul, aún más inible que todas las aproximaciones que se intentan en mi ficción» (p. 22). Skármeta dedica il romanzo ai nonni, «pues muertos y enterrados en el norte de Chile, ya no pueden desmentir lo que aquí se cuenta» (*ibidem*); infine chiede la comprensione del suo pubblico: «Como mis avezados lectores saben, las imprecisiones se las arreglan para organizarse y constituir ese tiempo y espacio soberano de la novela» (*ibidem*).

Poste le premesse di veridicità storiche, ed immediatamente annullate dalle affermazioni appena citate, il romanzo ha inizio con il più classico «Érase una vez un tiempo pleno en una lejana isla» (p. 25), che subito introduce nella dimensione favolosa della narrazione. È presto chiaro che Skármeta intende applicare allo spazio europeo i moduli vincenti del realismo magico, e con questo procedimento vivificarli verificandone il successo su una scala più ampia. La relativa indeterminatezza geografica consente all'autore di muoversi liberamente e di attribuire all'isolotto della costa dalmata prescelto attributi eccezionali, ricorrendo all'anagramma come onomanzia. Dal nome, Costas de Malicia/Dalmacia, si ricava una definizione basata sulle sue qualità specifiche: la «lejana isla», indeterminabile nello sterminato arcipelago croato, risulta originale soprattutto per le caratteristiche umane della popolazione. Se da una parte l'autore sottolinea la decorosa povertà della gente, dall'altra, con lo scherzo toponomastico, pone l'accento sull'animalesca istintualità che ne domina le azioni: uomini poco acuti ma dall'incontenibile esuberanza sessuale, donne pure ma nel contempo sboccate e peccaminose («vírgenes calientes», p. 122) si contendono una scena lascivamente morbosa. Gli appetiti sensuali maschili vengono scatenati dalle bellezze locali e sfogati sulle disponibili straniere in vacanza sull'isola, mentre la «ferrea» moralità femminile cede, senza per ciò macchiarsi, solo al matrimonio o alle note della danza locale; la *turumba* («grosera, piccante, repulsiva e idiotizante», p. 150) sancisce la gratuita volgarità della narrazione ed insinua legittimi dubbi circa il carattere parodico del romanzo. Solamente in questa luce potrebbero spiegarsi l'insistenza un po' morbosa sui testi delle canzoni popolari, tanto scurrili quanto improbabili, e sulle modalità della danza (p. 219), l'abbondanza di connotazioni erotiche anche in contesti apparentemente casti, l'aggettivazione ostinatamente sessuale (addirittura i libri hanno «hojas orgásmicas», p. 183).

L'intenzione di affermare e di descrivere un mondo alla rovescia darebbe una giustificazione anche ad altre incongruenze individuabili fin da una prima lettura del testo. I personaggi sono un po' statici, fedeli alla maschera che viene loro assegnata da Skármeta, sebbene nel corso della narrazione non manchino digressioni che, con la pretesa di gettar luce, non fanno che ingarbugliare e indebolire i caratteri presentati. Don Jerónimo, ad esempio, è al tempo stesso colto e ignorante, avido e disinteressato, avaro e prodigo, calcolatore e spontaneo, impenetrabile e vulnerabile: il ritratto che ne deriva è poco credibile, incongruente, inconsistente. Si annulla qualsiasi identificazione, se non parziale e momentanea, tra personaggi e lettori, e con ciò vacilla il coinvolgimento emotivo.

Anche la concatenazione degli eventi è a volte incoerente: il caso più eclatante è isolabile al trentaseiesimo capitolo, dove il giornalista di turno, nel giro di circa venti-

quattro ore, consegna la cronaca delle nozze, viene licenziato, assunto da un'altra testata, inviato a Genova; fa persino in tempo ad andare a giocare al casinò di Sanremo e a programmare una gita a Rapallo. Contemporaneamente, il gruppo di fuggiaschi partecipa alla festa di nozze, attende il ritorno degli sposi a casa, sequestra la loro imbarcazione e a mezzanotte è già a Pescara; in compenso, viene loro concessa qualche ora in più per raggiungere Rapallo.

La boda del poeta è, in conclusione, un'opera vivace e scorrevole, di agile lettura e di facile diffusione. Delude un po' sapere che Skármeta abbia tenuto in serbo per un decennio una storia così originale per poi sciuparla in un romanzo eversivo, carnevalesco, di cui il lettore finisce per ricordare soprattutto l'imperiosità dei sensi, la lingua sovente scurrile, le contraddizioni nel tratteggiare personaggi e fatti, gli incontri di voci equivoci, le meschinità di questo microcosmo parallelo, l'artificialità di alcuni atteggiamenti. Se parodia vuol essere, che parodia sia: Skármeta si fa beffe non solo degli stereotipi del romanticismo, del *real maravilloso*, ma della letteratura in generale. E noi attendiamo dunque, impazienti, i successivi due volumi della trilogia, che evidentemente ambiscono a segnare una nuova tappa per le lettere dell'Occidente.

Patrizia Spinato Bruschi

Mario Benedetti, *Poesía, alma del mundo*, Madrid, Visor, 1999, pp. 50.

L'elegante strenna della Colección Visor de Poesía per il Natale 1999 consisteva in trecento copie di un volumetto dedicato a Mario Benedetti. Le cinquanta pagine che lo compongono comprendono due discorsi pronunciati dallo scrittore uruguayano nel novembre dello stesso anno e sei tra le sue composizioni poetiche più rappresentative.

Il primo discorso, letto in occasione della consegna del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, dà titolo all'intero volume. «Poesía, alma del mundo» fissa la concezione poetica di Benedetti con chiarezza e concisione. Questo genere letterario, pur godendo di una esigua fortuna commerciale, è destinato a sopravvivere in quanto indipendente da mode e pressioni editoriali. «Es el género de la sinceridad última, irreversible» (p. 9), svincolato dalle leggi sociali: la libertà che lo caratterizza gli consente di formulare domande senza attendersi risposte e, viceversa, a fornire risposte senza che nessuno l'abbia interpellato.

I poeti coltivano le parole in quanto esse stanno alla base del loro gioco: essi esercitano un «cuidado corporal de la palabra; sólo así ésta podrá dar lo mejor de sí misma» (p. 15). Una caratteristica della poesia di questi ultimi anni è il tono quotidiano che, oltre ad avvicinare l'autore al lettore, ha permesso alla realtà di fare irruzione nel testo poetico, imprigionando l'autore nella sua rete di sentimenti: da qui sorgono affetti, interrogativi, risposte.

In questa direzione, la poesia ispano-americana, che secondo lo scrittore a differenza di quella spagnola si contraddistingue per l'insicurezza, la tensione interna, la ricerca di un'identità, attinge a piene mani dalla realtà per chiarire e comunicare. Nonostante sia stato decretato il sentimento fuori moda, Benedetti chiama a raccolta i maggiori poeti americani per affermarne l'importanza: sotto forma di amore, di affetto, di solidarietà, esso rinvigorisce le parole e, attraverso di esse, la poesia tutta. Esempi di queste sue convinzioni sono le liriche «Bostezo», in cui denuncia l'aridità dei sentimenti, e «No te salves», in cui rifiuta rilassatezza e indifferenza in nome della vitalità e del coinvolgimento attivo in ogni piccolo gesto quotidiano.

Il secondo saggio, «Nombrar las cosas», nasce come presentazione dell'antologia poetica *Los espejos y las sombras*, sempre presso il Palazzo Reale di Madrid nel novembre del 1999. Dalla citazione di Eliseo Diego sorge una nuova riflessione sulle peculiarità della poesia ispano-americana, che dalla sua essenza eterogenea e dalla sua sostanziale indipendenza dalle mode letterarie del momento trae forza e vitalità. Fondamentale in proposito si rivela il contesto socio-politico del continente, in continuo fermento, e di conseguenza carico di stimoli per gli scrittori: il meticciato etnico, *in primis*, ma anche la precaria situazione politica degli Stati, alla continua ricerca di riferimenti stabili. Benedetti polemizza con la critica, soprattutto europea, che rifiuta il «compromiso» artistico, negando, con le ideologie, il peso della storia, e propone quattro suoi testi, di epoche distinte: «Los formales y el frío», «Quiero creer que estoy volviendo», «Una mujer desnuda y en lo oscuro», «Despábilate amor».

Io credo, forse per la prima volta, di non essere pienamente d'accordo con le posizioni dello scrittore: «el horror a la mera palabra «compromiso» non mi pare necessariamente un appello al ritorno alla poesia pura, o alla reintegrazione del postmodernismo. Sembra piuttosto trattarsi di una richiesta di prendere le distanze, di elaborare il problema contingente che evidentemente coinvolge lo scrittore e di dargli una consistenza universale, non legata a nomi, date, avvenimenti che al momento suscitano interessi e adesioni immediate, ma poi si perdono, come le mode, nella memoria letteraria. La poesia, per eternizzare, deve essere in grado di dire qualcosa attraverso il tempo e non svanire in pochi decenni, con gli uomini che l'hanno accolta: dello stesso Neruda citato, ad esempio, rimangono attuali i versi in cui la politica risuona come un'eco remoto, ovattato, mentre la sua partecipazione attiva ha maggiore interesse per il biografo, o lo storico.

Inoltre, e non andrebbe mai dimenticato, la realtà politica europea è ben diversa da quella ispano-americana, pertanto non è possibile applicare indifferentemente le categorie dell'uno all'altro continente, sebbene il pubblico non dimostri coscienza delle sostanziali differenze e accetti senza gli adeguati filtri le problematiche specifiche in nome di facili adesioni ideologiche.

Ritengo quindi importante e spesso doveroso per ogni artista vivere i conflitti che lo turbano e farsene portavoce, giacché ha il genio e gli strumenti che gli permettono di farlo; ma, al tempo stesso, se vuole che quanto interiorizzato sopravviva non solo alle generazioni sue contemporanee ma anche ad interessi locali e caduchi, allora che il nome che dà alle cose non sia quello di personaggi e partiti orecchiabili, bensì quello che la coscienza umana riconoscerà per il suo valore intrinseco nei secoli.

Patrizia Spinato Bruschi

* * *

O Livro de Marco Polo, prefácio de Irene Martins, tradução de H. Ferreira Alves, Sintra, Colares Editora, 2000, pp. 322.

Uma nova tradução portuguesa de *O Livro de Marco Polo* é, à partida, uma operação cultural de assinalável importância, considerando as implicações que este texto mítico estabeleceu com a cultura lusitana já desde o século XV, visto que, segundo a tradição, o Infante D. Pedro – o das Sete Partidas – teria levado de Veneza, em 1428, uma cópia manuscrita da tradução latina da obra (a primeira versão é em francês ou franco-italiano), possivelmente o exemplar que existia na biblioteca do rei D. Duarte, já em parte traduzida para português pelo próprio D. Pedro. O mesmo exemplar manuscrito da versão latina de *Il Milione*, feita por Frei Francesco Pipino de Bolonha, a mais difundida na Europa – a edição impressa só começou a circular a partir de 1485 –, deve estar na base da tradução portuguesa publicada por Valentim Fernandes em 1502, com o título *Livro de Marco Paulo*, de que se desconhece o tradutor, embora haja boas razões para supor, como aliás sugeriu Francisco Maria Esteves Pereira, que o impressor tenha utilizado uma cópia da antiga versão portuguesa que figurava na biblioteca real, versão modernizada de acordo com o uso linguístico dos finais do séc. XV.

Qualquer que tenha sido a proveniência da oficina portuguesa, constata-se, porém, que a ed. de Valentim Fernandes é a tradução literal do texto latino. Outro tanto não se conhece relativamente à recentíssima edição de Colares Editora, pela simples razão que não se indica a versão a partir da qual se efectuou a tradução (do francês?, do latim?, do italiano?), pelo que, desde logo, não nos permite uma análise dos critérios tradutológicos de H. Ferreira Alves e um consequente discurso crítico sobre a validade da operação.

A história textual da obra é, como se sabe, complexa. Em 1298, durante a guerra entre Veneza e Génova, Marco Polo foi feito prisioneiro e encerrado no cárcere de Génova. Aí ditou a Rustichello da Pisa as suas memórias que este converteu, em prosa franco-italiana, no livro chamado *Divisament dou monde*, logo a seguir conhecido com o título *Il Milione* (alcunha da família Polo, formada por aférese de *Emilione*, nome de um antepassado da família). O livro teve uma enorme difusão, sobretudo depois da tradução latina, já referida, e dele muitos nobres e príncipes procuraram obter cópias. A partir do original franco-italiano foi feita uma tradução toscana, vulgarização que data do primeiro decénio do século XIV e cuja versão conheceu inúmeras edições. Já do séc. XX é a edição crítica do original franco-italiano (Firenze, 1928) e, mais recentemente ainda, foi publicada a primeira edição crítica da versão toscana, executada pela conhecida estudiosa V. Bertolucci Pizzorusso (Milano, 1975).

Em face destas considerações de ordem textual, desnecessário se torna referir a gravidade da lacuna, a todos os títulos indesculpável, da nova tradução portuguesa. A autora do prefácio diz-nos apenas que “ em 1477 saiu a primeira edição do livro de relatos divulgado com o título de ‘Viagens de Marco Polo’ (p.8), informação que ainda por cima se revela errónea porque, como se viu, a primeira ed. (de Antuérpia) é de 1485. E já que se fala do prefácio registre-se o desencontro entre a transcrição de algumas formas (por exemplo “Grande Cã”, em nítido contraste com as que encontramos na tradução do texto (neste caso o mais aceitável “Grão-Kan”).

Quanto à tradução, já se referiu a impossibilidade de empreender uma análise pertinente e susceptível de iluminar a sua eventual validade. Registe-se, entretanto, para além de erros de revisão, as deformações dos nomes dos Polo, repetidas ao longo do texto, os quais são designados como “Nicolo” e “Maffeo”(!) em lugar de Nicolò e Matteo; a incompreensível transcrição de “maese” Rusticiano em lugar de “messer” (p. 19); a não menos incompreensível referência à mulher de Nicolò Polo, que este “deixara embaraçada ao partir”, em que, como é evidente, o “embaraçada” está por “grávida” (p. 25); ou a designação inaceitável de “Frei Nicolás de Vicenza”, em lugar de Nicolau ou Nicolò (p. 25). A este respeito, uma maior atenção deveriam ter merecido a onomástica e a toponímia, a exigirem aqui e ali notas explicativas, de modo a fornecer um sentido de orientação no meio da aridez dos nomes de personagens ou de lugares irreconhecíveis pelo leitor moderno.

Idêntica desinformação é evidenciada pela “nota biográfica” (pp. 13-17) de que, aliás, não se conhece o responsável. Para além das indecisões “república-monarquia de Veneza” (p. 13) ou «Grão-Duque de Veneza » (p.14), informa-se que um ramo da família Polo se estabeleceu em S. João Crisóstomo e que, na segunda metade do século XIII, o dinâmico Andrea (avô de Marco Polo), “sentindo as robustas asas tolhidas em S. João Crisóstomo, desferiu voo para Veneza” (p. 13). Ora S. João Crisóstomo (S. Giovanni Crisostomo) é uma zona de Veneza, ainda hoje existente, precisamente junto à “corte del Milione”, bairro onde morava a família Polo. E a título de reposição da verdade biográfica, deve dizer-se que Marco Polo faleceu em 1325 (e não em 1324) e foi sepultado na igreja de San Lorenzo (e não em S. João Crisóstomo).

Manuel G. Simões

José Saramago, *A Caverna*, Lisboa, 2000, Ed. Caminho, pp. 350.

A Caverna, il nuovo romanzo del nobel portoghese, chiude ideologicamente e idealmente il cammino già intrapreso nel 1995 con la scrittura di *Ensaio sobre a Cegueira* e proseguito nel 1997 con *Todos os Nomes*. Da essi sorgono nitidi i temi più cari allo scrittore lusitano, che con la realtà e la Storia sembra ormai intrattenere un filo diretto e sempre più indissolubile. Sono opere grandi come macigni, che scendono a scandagliare nell'intimo della natura umana, nei sentimenti più profondi e nell'ormai contemporaneo disagio dell'uomo a confrontarsi con un sistema sociale sempre più mercificato, burocratico, intangibile e occulto, perché sempre più economico.

A Caverna, infatti, è il tentativo disperato dell'uomo di resistere alla mercificazione soffocante. Ma, contrariamente a ciò che si può pensare, e lo si afferma sin d'ora, il romanzo non è pervaso da un pessimismo universale; il suo finale aperto alla speranza – anche se è critica feroce e diretta alla globalizzazione e alla omologazione – è segno tan-

gibile di uno scrittore che è parte della Storia e che con la realtà intrattiene un legame di profonda compartecipazione.

Ancora una volta gli ingredienti di un successo collaudato e sorprendentemente nuovo ci sono tutti: la Storia – colta nella quotidianità di chi la fa –, l'irreale insito nella realtà stessa delle cose; il narratore onnisciente che con il suo lettore imbastisce un dialogo serrato. E la narrazione, all'apparenza semplice e dall'andamento sinuoso e lento, si svolge tra dialoghi e descrizioni, proverbi e sentenze. I personaggi, poi, vengono presentati al lettore senza fretta e con discrezione; e dall'inchiostro fluido e scorrevole dello scrittore si delinea semplice e schematica quella originale e pur personalissima *weltanschauung* che trova compimento nell'organizzazione spaziale con il nome di Cintura Agricola – e anche, per analogia poetica, quello di Cintura Verde – che si oppone alla Cintura Industriale. A venti chilometri da questa, nella sua casa con fornace annessa, ai margini di una cittadina mai nominata, e perciò luogo che si assume come segno di universalità, Cipriano Algor, vasaio, si è costruito una vita su misura, abituato com'è a descrivere contorni e proporzioni del vasellame che, con sua figlia Marta e l'aiuto saltuario del genero Marçal, vende al Centro, struttura privilegiata e autosufficiente che si trova all'interno della città. Una sorta di città nella città, luogo altamente controllato e organizzato, il Centro rifiuterà l'acquisto del vasellame di Cipriano, e ci sarà un arresto delle vendite. Per Cipriano questo fulmine a ciel sereno è l'inizio di una ricerca fuori e dentro di sé, che lo porterà ad operare scelte fondamentali.

E con la pervicacia di chi per tutta la vita ha fatto il vasaio e si è mosso in un mondo ristretto, familiare, in cui il lavoro individuale finisce laddove comincia l'esigenza della collettività, Cipriano si muove tra la fornace e quel malefico Centro, simbolo di una vorace e tentacolare globalizzazione. La sua vita resiste, nonostante il Centro – si noti l'omissione dell'aggettivo commerciale – detti la sua filosofia di una vita disumanizzante e disumanizzata, inquadrata in canoni predefiniti, al di fuori dei quali nulla è possibile.

“Ti venderemo tutto quello di cui hai bisogno se non preferissimo che tu abbia bisogno di ciò che vendiamo” è scritto in un brillante cartellone sulla facciata del Centro. E comincia allora la strenua difesa di una individualità che abbarbica il vasaio alle abitudini, ai ricordi, alle statuine che ora sostituiscono il vasellame, segno di una potenzialità demiurgica di chi sa farsi da solo giorno dopo giorno.

A Cipriano, a sua figlia Marta, e al genero Marçal si aggiungono altri due personaggi: Isaura, innamorata del vasaio, e il cane Achado. Animale sensibile e intelligente, dotato di quella umanità che è assente in molti esseri umani, Achado interseca i suoi pensieri con quelli dei suoi padroni, in un miscuglio di comunicazioni e incomprensioni, un nuovo Virgilio a guida del genere umano.

Con *Ensaio sobre a Cegueira* Saramago aveva cominciato a descrivere la notte della morale, gettando un intero mondo e la sua gente in una strada senza via d'uscita. Il sonno dell'uomo contemporaneo e la sua incapacità di vedere “oltre”, continuano con *Tó-dos os Nomes*, laddove la coscienza dell'individuo resiste solo nell'archivio del Signor José, unica vera memoria di un mondo che si dissolve. L'autore con il suo nuovo romanzo conferma la sua adesione ad una letteratura dell'assedio esistenziale, contrassegnata però da una forte resistenza interna, una volontà ferma che si pone come un baluardo a difesa dell'individualità degli uomini.

In *A Caverna*, per liberarsi di quel Centro spaventoso, dove il vasaio è andato a vivere con la figlia e il genero, Cipriano deve comprendere il terribile e misterioso segreto racchiuso nelle profonde viscere del Centro stesso. E quando si trova di fronte a quella misteriosa caverna con i suoi uomini incatenati e alienati, metafora della condizione umana, solo il recupero di una capacità visiva interiore – proprio come insegna Platone – potrà permettergli di fuggire. Solo un forte e impellente desiderio di “tra-

sportarsi sulle spalle il proprio corpo” potrà liberare l’uomo dalle tenebre in cui è sprofondato.

Lo scrittore premio Nobel della letteratura 1998 non pretende più ri-costruire attraverso la finzione narrativa la realtà storica, ma vuole farla ri-vivere in una profonda dimensione allegorica, dove gli eroi hanno smesso i panni degli Eroi per diventare uomini semplici, e Polifemo giganteggia come una sorta di Mondo che anestetizza volontà e coscienze per imporre la sua forza, ahimè puramente economica. A questa forza, però, l’autore contrappone il potere di convocare la parola concreta – “como um bando de aves que se cansasse de voar e descesse das nuvens” (p. 127) –, usandola, come nel caso specifico, con la funzione di riempire i vuoti determinati dal Caos e di riordinare i sensi perversi della omologazione del pensiero dominante.

Ambrogio Raso

Manuel Alegre, *O homem do país azul / L'uomo del paese azzurro*, trad., cura e introduzione di Maria Luisa Cusati, Napoli, Liguori Ed. (“Lusitana Italica”), 1999, pp. 143.

É sempre de saudar o aparecimento de uma nova colecção dedicada exclusivamente à difusão, em Itália, de textos da área portuguesa; e ainda mais, como neste caso, em que a edição é bilingue, mesmo tratando-se de textos em prosa: a colectânea de contos do grande poeta Manuel Alegre, publicada em 1989, e com a qual o Autor, depois da prova excelente do romance *Jornada de Africa*, confirmava a validade de uma experiência não casual, através dum conjunto de narrativas cuja escrita evidencia aquela densidade que concede à obra literária a especificidade de acto criativo irrepetível.

Escolha feliz, portanto, a de M.L.Cusati para inaugurar a “Lusitana Italica”, até porque optou por uma dimensão menos conhecida, mas nem por isso menos apreciável, do autor de uma monumental obra poética. Em boa verdade estes contos de Manuel Alegre, aproximando-se da poesia por uma relação de contiguidade genética, estabelecem uma interrelação profunda com algumas das isotopias da sua poética, com a qual mantém uma estreita afinidade intertextual. E não raro o discurso evidencia marcas autobiográficas, implícitas ou explícitas, como de resto deixa entender a responsável pela edição quando afirma, na sua breve mas informada introdução (pp. 1-8), que os contos permitem entrever momentos da sua formação (pp. 3-4); o que quer dizer que o tecido narrativo percorre etapas de uma errância dolorosa, experimentada pelo Autor, e narrada com o filtro de uma escrita densa e susceptível, pelo seu poder evocativo e emotivo, de recriar eventos ou alusões denotativas que desaguardam nas dobras de uma História perfeitamente contextualizada. É o que acontece, por exemplo, com o conto “O homem do país azul”, de conotação alegórica pelo seu carácter simbólico ou alusivo, aproximando-o da esfera da fábula, por vezes até do apólogo, onde o significado “de base” conduz a um diverso nível de sentido. Com efeito assiste-se à constante metamorfose do protagonista (Vladimir, Abdul, Albuquerque, Che Guevara) a ponto de se fundir com a figura do narrador autodiegético, com a consequente transposição do ponto de vista: “Já nada me podia espantar, nem sequer se ele me dissesse que se chamava o meu próprio nome e não era ele mas eu” (p.28). E outros contos revelam a sua colocação no âmbito da ficcionalização de eventos que aludem ainda a um pacto autobiográfico, como no caso de “A grande

subversão”, “A última noite”, “O Outro Lado”, “O aviso” ou até “A senhora do retrato”. Tudo lugares textuais de dimensão prevalentemente introspectiva, com incursões memorialistas onde o « eu » se insinua no corpo textual com a função de balizar o tempo e o espaço, isto é, para se colocar no núcleo das acções que invocam e evocam determinados momentos histórico-políticos: “o turbilhão do mundo entrou comigo. Portugal e suas lutas, os barcos que partem para a guerra e os estudantes levados para Caxias” (“A última noite”, p. 66).

Mas é talvez a dimensão ontológica a que mais de perto liga estas narrativas à poética de Manuel Alegre porque também aqui a incessante e obsessiva operação de “conhecer” invade um discurso com estilemas perfeitamente reconhecíveis já desde as primeiras obras do Autor. Basta analisar a belíssima alegoria da “pedra” que conduz o sujeito indagador do sentido das coisas ou de si próprio à perplexidade da reflexão que deixa tudo em suspenso: “Talvez não houvesse outra verdade senão essa: buscar uma pedra que não se encontra. Talvez a própria pedra fosse esse buscar” (p.98). Este processo cognoscitivo, conduzido à radicalidade extrema, é posto em evidência sobretudo no magnífico conto “Pessoa e Nenhum” onde o pessoano Nenhum interpela a voz narrante (autobiográfica) sobre o que lhe parecia o programa privilegiado da aventura poética do interlocutor: “achar o porto por achar, descobrir Portugal em Portugal, fazer ao contrário a viagem do Gama (p.126), quer dizer, como afirma o rosa-cruz Nenhum, escrever a “epopeia da anti-epopeia” (p.138). Isto só confirma o supremo objectivo do “conhecer” que se inscreve como operação obsidiante da poética do Autor e que sempre envolveu a escolha simultânea do risco de viver coerentemente ligado a uma escrita de grande oficina.

Manuel G. Simões

João Guimarães Rosa, *Il che delle cose*, a cura di Giulia Lanciani, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 190.

Il terzo volume della collana “Lusobrasílica: i protagonisti del racconto”, diretta da Giulia Lanciani – i due precedenti erano dedicati a Jorge Amado e José Saramago –, dedica al grande scrittore mineiro una riflessione che, per completezza di approccio e qualità dell’analisi, potrebbe essere definita paradigmatica: esemplare è, infatti, sia la scelta tematica ed epistemologica, “il che delle cose” costituisce un ineludibile asse intorno a cui ruota la ricerca e la creazione scrittoria di Rosa, di ogni sua opera e di tutta la sua opera; sia la multiformità e la coerenza delle prospettive critiche dei singoli saggi, la cui cifra comune è la visione dell’atto interpretativo che sia un accostarsi al testo come ad un *mondo*, ad un universo in cui la descrizione di un luogo – inteso qui come *locus* tanto verbale quanto storico-esistenziale –, corrisponda alla sua scoperta ed alla sua invenzione. Particolare e universale, unità e molteplicità, allora, assumono la continua funzione di polarità differenti, ma non disgiunte di un’opera, dell’opera letteraria rosiana come infinita costruzione e come “enredo”, che fa del continuo slittamento semantico e verbale, della creazione che è, al contempo, invenzione e memoria, il suo luogo d’elezione, il suo territorio, la sua condizione di esistenza.

In questa prospettiva, è particolarmente rilevante la polarizzazione dialogica tra le due forme della visione storico-letteraria dell’opera, una marcatamente critico-ideologica ed una filologico-ermeneutica, che costituiscono quasi i due fuochi, le due linee pro-

spettiche di un'analisi che trova fondamento soltanto nel continuo rovesciarsi del senso, del passaggio metamorfico di ciascuna condizione nel proprio contrario. Questo è un procedimento caratteristico della narrativa rosiana ed i saggi del volume ne indagano, con modi e stilemi sempre accuratissimi, forme e possibilità, manifeste o nascoste, o, ancor meglio, tanto più nascoste quanto più manifeste. E così nel saggio di apertura, "grandesertão.br ou: A invenção do Brasil" – vero e proprio atto di ri-pensamento della categoria fondativa di nazione e di identità del Brasile attraverso l'atto rosiano di riscrittura, riscrittura intesa come dialogo e creazione infinita, come continua reinvenzione –, Willi Bolle delinea una lettura di *Grande sertão: veredas* come un testo costitutivamente dialogico. Strumento di questa esplorazione è il linguaggio, visto nel suo continuo, retorico e stilistico, farsi e disfarsi, tanto nella prospettiva storico-sociologica, quanto in una visione politico-identitaria, segnando così un rovesciamento totale rispetto all'altro grande testo letterario dedicato al *sertão*, e al *sertão* visto come luogo di una possibile identità: *Os Sertões* di Euclides da Cunha. Il linguaggio rosiano è, dunque, lo strumento fisico e metafisico, reale e allegorico, attraverso cui la ricerca di una corrispondenza tra tempo e spazio, tra storia e nazione diviene possibile, è l'atto che descrive il mondo, creandolo.

La costante tensione mimetica della scrittura rosiana diviene, così, forma di rappresentazione della condizione ossimorica dell'esistenza, nelle sue infinite e cangianti manifestazioni, tanto nell'analisi del racconto "Orientação", da *Tutameia – Terceiras estórias*, proposta da Walnice Nogueira Galvão in "Mínima mímica", nel quale, attraverso precise quanto chiare notazioni storico-lessicali e retorico-linguistiche, si mostra come il senso riposto della alterità possa essere una differenza continuamente interiorizzata, e non tradizionalmente esteriorizzata, anche se non percepita; o come in "Transtornado incerto" di Silviano Santiago, dedicato ad un altro racconto di Guimarães Rosa, "Um moço muito branco" tratto da *Primeiras estórias*, in cui la relazione ed il passaggio tra "história" ed "estória" mostra la natura incessantemente polisemica della costruzione testuale, in un continuo rimando tra tempo reale e tempo finzionale, tra senso logico e parallelismi di carattere anagogico, e in cui il processo di formazione e di intreccio della narrazione è, ancora una volta, un incessante farsi e disfarsi della continuità, perché "ao mesmo tempo em que enreda, o texto também «desenreda»"; o, ancora, nella parallela contaminazione tra spazi e tempi della marginalità, come propone Eduardo de Assis Duarte in "Entre sertão e subúrbio: Guimarães Rosa e Paulo Lins", attraverso una riflessione che accosta *Cidade de deus*, romanzo dell'eccesso espressionista metropolitano della contemporaneità all'affresco rosiano del *sertão*.

Elizabeth Hazin, con "No nada, o infinito (da gênese do *Grande sertão: veredas*)", e Sônia Maria van Dijck Lima, in "Guimarães Rosa em demanda do texto" dedicato a *Sagarana*, affrontano più direttamente il versante della questione filologico-genetica della formazione del testo, di quel processo di costruzione infinita che abbiamo indicato come una delle costanti fondamentali del progetto e della pratica testuale dell'autore mineiro. Si pone così in risalto come, nella scrittura rosiana, la intertestualità si rifletta costantemente nella intratestualità; come, attraverso l'invenzione verbale, la natura passi da ambiente a personaggio; in quale modo la composizione sia una modulazione infinita, una sorta di variazione di carattere quasi musicale, di temi ed immagini che si riflettono specularmente e che, in questa specularità misteriosa, acquistano sensi ancor più evocativamente oscuri; come la natura magmatica e tellurica di questa scrittura unisca *praxis* e *poiesis* in un interminabile dialogo di significati, sempre evidenti e sempre inafferrabili; in quale modo, infine, questa scrittura si costruisca sempre, da parte dell'autore, sull'atto riflessivo della auto-lettura.

In Guimarães Rosa, dunque, l'atteggiamento congetturale della riflessione critica, sia autoriale che interpretativa, atteggiamento che ha una profonda assonanza con la congetturalità borgesiana, pare essere strettamente legato alla sua pratica testuale ed è contenuto nell'opera stessa: non solo, cioè, l'opera contiene in sé la critica, ma l'opera stessa tenta di essere, di strutturarsi come *discurso critico*. Compito dell'esegeta, perfino dell'autore come esegeta, sembra dire Guimarães Rosa, una delle possibilità dell'interpretazione critica, allora, sarà quella di portare la storia dentro il testo, *dentro* le parole e *attraverso* le parole, fare in modo che esse indichino la "cosa" e siano al contempo la "storia" di quella cosa, il suo accadere: che ogni parola, cioè, possa essere allo stesso momento, tempo e luogo di ciò che descrive e racconta. "Il che delle cose", allora, sarà un atto di fedeltà, umanissima e senza sicura meta, ad un improvviso accadere del mondo e dell'opera, dell'opera come atto dell'operare, del libro come "operamondo" e come "mondo-opera", una possibilità di improvvisa unità della dispersione, dell'essere infinito della dispersione: "estou sempre trabalhando, acumulando, cogitando. De repente cristaliza a idéia de fazer um livro. Então junto coisas... que nasceram separadas, mas que agora se completam".

Vincenzo Arsillo

Antologia de Poetas de Macau, selecção e organização de Jorge Arrimar e Yao Jingming, Macau, Instituto Camões – Instituto Cultural de Macau – Instituto Português do Oriente, 1999, pp. 313.

A expressão « Poetas de Macau » é, à partida, complexa e deixa entrever as dificuldades de quem se propõe organizar uma antologia poética a partir de critérios que não são exclusivamente literários e que levantam a questão, desde logo, da existência de uma « Literatura de Macau » ou de « Literatura macaense ». A esta questão procura responder Ana Paula Laborinho, na sua apreciável introdução "Por uma Literatura de Macau" (pp. 17-21), texto que, por sua vez, levanta uma série de problemas sobre a definição de nacionalidade em literatura. Também concordo que a diversidade linguística não constitui um critério – lembremos os inúmeros casos de bilinguismo em diversas literaturas – mas defendo que dentro de cada sistema literário deve existir um princípio de identidade que unifica esse sistema. Já não estou completamente de acordo com Ana Laborinho quando, na atribuição de um autor a uma dada literatura nacional, considera mais determinante o lugar onde viveu e morreu o autor do que propriamente o lugar onde nasceu. A casuística é muito diversificada, como se sabe, bastando referir o caso de Jorge de Sena (e muitos outros exemplos se poderiam aduzir no âmbito da literatura portuguesa), que viveu no Brasil e nos Estados-Unidos, onde morreu, mas nem por isso lhe pode ser atribuído outro estatuto que não seja o de escritor português.

É claro que no caso específico de uma antologia dos "Poetas de Macau" as dificuldades são acrescidas pelo simples facto de que os poetas provêm de duas comunidades distintas, de expressão chinesa e de expressão portuguesa, e essa circunstância determina modelos culturais que pressupõem uma diversa tradição poética, riquíssima em ambos os casos, mas com uma evolução perfeitamente diferenciada. Daí que os organizadores tenham optado pelo critério fundamental da "residência em Macau ... por, pelo menos, alguns anos" ("Nota dos Organizadores", p.28), critério aceitável pelos motivos

aduzidos mas que não tem em conta um aspecto essencial: o da identidade, que não significa “inspiração macaense”, muitas vezes epidérmica ou de matriz exótica.

De qualquer modo esta antologia representa uma etapa importante no âmbito da poesia que se produz em Macau, até porque vem no seguimento de um trabalho notável que determinou um salto qualitativo depois do I Encontro de Poetas de Macau, intitulado *Macau na Poesia Portuguesa e Chinesa* (1994), o qual deu então origem à preparação duma antologia publicada pela *Revista de Cultura de Macau* (n.º.25, 1995), precursora da presente antologia e que contemplava 16 poetas de expressão portuguesa e 13 de expressão chinesa. Diga-se, de passagem, que este número da revista, integralmente dedicado à Poesia, se reveste de excepcional interesse, visto que, além da citada antologia, publica ensaios fundamentais sobre a *Ars Poetica* da China, iniciando o leitor de língua portuguesa na matéria e dando-lhe um quadro compreensivo da urdidura de um poema e das vias possíveis da sua tradução” (Luís Sá da Cunha, “Apresentação”, p.3), para além do excelente ensaio de Yao Jing Ming, “Os Poetas Chineses de Macau”, que trata especificamente da historiografia poética de língua chinesa em Macau a partir das décadas de 70 e 80.

Voltando à *Antologia de Poetas de Macau* que, como dizem os organizadores, pretende ser apenas “a poesia escolhida por poetas” (p.27), a selecção é limitada ao século XX e regista, desta vez, igual número de participantes de cada expressão linguística, num total de 40 poetas, que vão de Camilo Pessanha (1867-1926) até ao jovem poeta de expressão chinesa, Feng Qing Cheng, nascido em 1975. É uma antologia totalmente bilingue (incluindo os textos de apresentação e índices), com a particularidade de os 12 últimos autores mais jovens serem todos da área chinesa, o que se explica pela evolução sócio-cultural de Macau dos últimos anos, que está na origem do aparecimento, no âmbito da comunidade chinesa, duma autêntica vanguarda poética (veja-se o caso de Wei Ming, por exemplo) que já a partir da “Nova Poesia” lançava as bases para um novo discurso e para novas formas poéticas.

Manuel G. Simões

* * *

Joan Roís de Corella, *Prosa profana*, traductor Vicent Marines Peres, Madrid, Gredos, 2001, pp. 312.

Nell'elegante collana dei «Clásicos medievales» è appena uscita quest'ultima fatica di Vicent Martines Peres che si affianca alla precedente traduzione della lirica di Roís de Corella pubblicata nella «Revista de Filología Románica», 16, 2000.

La traduzione è accompagnata da un'introduzione che inizia con alcune note biografiche su Joan Roís de Corella, "el menos conocido de los clásicos de la literatura catalana" (p. 7), nato nel 1435 e morto nel 1497, di ricca famiglia, parente di Ausiàs March, in stretta relazione con i letterati del tempo. Studiò e insegnò teologia, fu *asesor* dell'edizione della Bibbia Valenzana. Dedicò trentasei anni a una vivace attività letteraria durante i quali spaziò dalla lirica alla prosa con temi profani, religiosi e con traduzioni.

Delle opere di Roís de Corella ci sono state varie edizioni, tutte del XX secolo, sintomo del poco interesse di cui è stato oggetto lo scrittore nei tempi passati. Ora si verifica un recupero di attenzione con la programmazione di altre edizioni.

Nella bibliografia di Roís de Corella meritano un cenno speciale le traduzioni di sue opere in spagnolo, italiano, inglese che facilitarono, anche grazie all'ottimo livello dei traduttori e commentatori dei testi, la conoscenza dello scrittore e del contesto in cui operò.

Un aspetto importante dell'opera di Corella è rappresentato dallo stile, soprattutto per quel che riguarda la morfosintassi dove domina l'ipotassi; le connessioni in senso lato, insieme con la coerenza testuale, permettono la comprensione del testo e la sua lezione morale.

Il suo modo di narrare è stato giudicato dalla critica come *poética ficción*, come creazione letteraria dove non si possono dissociare concettualmente la prosa dalla poesia nate da una profonda cultura libresco. Tuttavia la sua poesia, con elementi tipicamente rinascimentali, presenta le maggiori modernità rispetto ai suoi coetanei, anche se mostra caratteri profondamente moralistici e religiosi lontani dalla concezione rinascimentale. Indubbiamente le opere stilisticamente più innovative sono le profane dove si avvicina ai temi dell'antichità classica che gli permettono acrobatiche esibizioni sintattiche e stilistiche.

Il fenomeno della *valenciana prosa*, stilisticamente pre-barocca, scomparsa nel XVI secolo proprio poco dopo la sua morte, si manifesta in Corella, forse il maggior rappresentante, in forme originali di prosa umanistica con influenza classica.

Le opere profane costituiscono un corpus di particolare interesse per critici e studiosi, dal momento che presenta gli elementi più caratteristici della produzione del no-

stro autore. Il suo punto di partenza è costituito dalla tradizione classica (soprattutto Ovidio) e dalla tradizione umanistica italiana che egli rielabora e riutilizza. La mancanza di originalità, caratteristica della maggioranza degli autori medievali e rinascimentali, è corretta dalla profondità psicologica dei suoi personaggi e per lo stile personalissimo. Ne è esempio la *Tragedia de Caldesa* sintesi delle caratteristiche stilistiche e compositive dell'autore, vero e proprio esercizio letterario in cui la letteratura è intesa come terapia. E proprio per capire la sua concezione della letteratura è importante il *Debate epistolar de Roís de Corella con el príncipe de Viana*, una relazione epistolare che ci mostra i topici essenziali nella creazione di Roís de Corella e nella produzione del principe de Viana.

Il *Parlamento o colación en casa de Berenguer Mercader*, sebbene sia un mero esercizio letterario, è interessante per l'ambiente culturale della Valenza del XV secolo. Nell'opera concorrono elementi propri della cultura medievale e modi e gusti di provenienza italiana. I saloni della residenza di Berenguer Mercader, *Bayle general* del Regno di Valenza, ospitarono il *Parlamento*, una riunione simile a quelle che si celebravano nei possedimenti italiani del Regno d'Aragona, tra un pubblico di ricchi mercanti e aristocratici valenzani e catalani che accettava con simpatia i nuovi modi italiani corretti dall'autore per raggiungere gli scopi desiderati di moralizzare e condannare l'amore inteso come passione dei sensi.

Si evidenziano ancora il classicismo e lo spirito moralistico nella *Historia di Leandro y Hero*, interessante per la sua connessione o episodio di intertestualità con il *Tirant lo Blanch* che ci permette di scoprire come le ricreazioni di Roís de Corella siano in realtà *extensiones* delle fonti rivisitate con uno sguardo moraleggiante. La stessa base moralistica ha il suo interesse per le donne protagoniste delle sue opere; solo in questa chiave si può leggere il *Triunfo de las mujeres* o *Triunfo de les dones*, forse risposta, con la *Vita Christi* di sor Isabel de Villena, all'opera misogina *Spill (Espejo)* di Jaume Roig. In realtà Roís de Corella difende le donne con le armi che gli ha fornito la sua formazione: con gli argomenti concettuali dell'*Auctoritas* divenuta personaggio e della Sacra Teologia, la signora di tutte le scienze.

Il Corella traduttore di opere profane e religiose presenta aspetti molto interessanti. La più lunga e ambiziosa delle sue traduzioni è la versione catalana della *Vita Christi* di Ludolfo di Sassonia, conosciuta come *Cartoixa*, in quattro volumi di cui l'ultimo pubblicato postumo. Secondo Martines Peres in questa traduzione Roís de Corella si allontana dalla *valenciana prosa*, per essere più vicino all'originale. Anche la traduzione del *Psalteri (Libro de los Salmos)* presenta uno stile equilibrato lontano dalle acrobazie stilistiche di altre sue opere, forse per i limiti imposti dall'Inquisizione già attiva in quegli anni a Valenza. Il traduttore si rifugia spesso in una lingua artificiale che si avvale del calco lessicale e sintattico per assicurare l'autenticità, ma osa dare anche una traduzione interpretativa e introdurre elementi di nuova retorica.

L'attività di traduttore fu importante per Roís de Corella perché gli permise di entrare in contatto con opere che poté rielaborare, adattare e in parte anche copiare. Ciò avvenne soprattutto nella prose profane di tema mitologico, come nel caso di *Lamentaciones de Mirra y Narciso y Tisbe*, la cui storia è presa dalle *Metamorfosi* di Ovidio e ampliata secondo un fine moralizzatore.

Roís de Corella ebbe un'ampia recezione nel suo tempo e fino agli anni '30 del XVI secolo, come dimostra Rafael Mérida che individua due tappe nella diffusione/recezione della sua opera stampata. La prima vissuta direttamente e molto attivamente dall'autore vero "agente cultural"; la seconda ci rimanda alla fortuna del nostro dopo la morte avvenuta nel 1497, in declino per la sparizione fisica dell'uomo e il progressivo oblio delle sue opere, il tutto favorito dal nuovo interesse di un pubblico poco colto soprattutto

per i libri di cavalleria, e da una forte crisi economica che favorì la stampa di libri con poche pagine.

Una *Bibliografía selecta* (*fuentes lexicográficas, ediciones, estudios, estudios bibliográficos y bibliografía*) e una *Cronología* di fatti riguardanti i regni di Castiglia e di Aragona chiudono l'introduzione.

Nella traduzione il curatore dimostra una grande abilità interpretativa sempre giustificata dalla citazione di testimonianze che ne avvalorano la scelta. Nulla è lasciato, come spesso accade, alla pura intuizione filologicamente non chiarita.

Donatella Ferro

FRANCO MEREGALLI CURRICULUM VITAE

Franco Meregalli, nato a Monza il 25 marzo 1913, vi frequentò il liceo classico, si laureò all'Università Cattolica di Milano il 26 giugno 1936 (110 e lode) con una tesi su *Da gli Sposi Promessi a I Promessi Sposi*; occupò la cattedra di Lingua e Letteratura Italiana del Liceo Statale di Tortona (avendo ottenuto il primo posto dei 106 esami scritti approvati del concorso nazionale); fu lettore d'Italiano all'Università di Oviedo (Spagna) nel biennio 1941-43, occupandosi prevalentemente di Unamuno e di Ortega y Gasset. Rientrato in Italia, fu professore di Liceo nella sua città natale ed incaricato di Lingua e Letteratura Spagnola all'Università Bocconi. Nel 1948 divenne Libero Docente di Lingua e Letteratura Spagnola, avendo superato il recentemente istituito concorso di Libera Docenza. Nel 1950 si trasferì a Madrid al servizio del Ministero degli Affari Esteri italiano e vi insegnò Lingua e Letteratura Italiana nella Facoltà di Lettere dell'Università di Madrid. Qui approfondì gli studi sui cronisti castigliani del Quattrocento, continuazione di una antica serie di sue ricerche intreccianti con altri interessi (Menéndez Pelayo storico dell'estetica, Calderón, Cervantes, Modernismo ispanico, ecc.). Fu per tre anni (1953-56) in Germania (Gottinga, Università; Colonia, Istituto Italiano di Cultura). Nel 1956 vinse il concorso per la Cattedra di Letteratura Spagnola all'Università di Ca' Foscari, che occupò fino a collocamento in pensione chiesto nel 1978. Dal 1971 al '73 fu Preside della Facoltà di Lingue. Promosse la fondazione degli *Annali di Ca' Foscari* e nel 1978 fondò, diresse (e tuttora dirige) la quadrimestrale *Rassegna Iberistica* (Bulzoni, Roma).

Nel 1961, per incarico del Ministero degli Affari Esteri, fece un giro di tutte le capitali dell'America Latina, dando conferenze: una forma di celebrazione del centenario dell'Unità d'Italia che lasciò tracce nella sua produzione e nelle sue relazioni personali. In quell'occasione fu eletto Corrispondente dell'Academia Argentina de Letras: il più vecchio dei tre italiani che lo sono. Fu poi Corrispondente della Real Academia Española. Fu Visiting Professor a Los Angeles – UCLA (1964-65) e a Cambridge, Mass. – Harvard (1973). Fu Presidente dell'Asociación Internacional de Hispanistas (1983-86).

La sua bibliografia, di oltre 290 numeri, è contenuta in *Aspetti e problemi delle Letterature Iberiche*, Roma, Bulzoni, 1981, e negli aggiornamenti pubblicati nei numeri 45 e 66 di *Rassegna Iberistica*.

Si possono porre in rilievo *Cronisti e Viaggiatori Castigliani del Quattrocento* (Cisalpine, 1957), *Parole nel Tempo* (Mursia, 1969), *La Civiltà Spagnola* (Mursia, 1972), *Cervantes: Tutte le opere*, traduzione diretta da F.M. (Mursia, 1973), *Storia della civiltà letteraria spagnola* diretta da F.M. (UTET, 1990), *Introduzione a Cervantes* (Laterza, 1991), *Introduzione a Calderón* (Laterza, 1993), *Introduzione a Ortega y Gasset* (Laterza, 1995).

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Anales de literatura española contemporánea*, University of Colorado at Boulder, 25-3° (2000)
Annali, Sezione Romanza, IUON, 42-1° (2000)
Anuario de estudios americano, C.S.I.C. Sevilla, 57-2 (2000)
Cadernos de Estudos Lingüísticos, Universidade Estadual de Campinas, 37 (1999)
Dispositio/n, University of Michigan, 51 (1999)
Estudios, ITAM, 59 (2000)
Estudos ibero-americanos, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 26-2° (2000)
Iberoamericana, 78/79 (2000)
Incipit, SECRIT, Buenos Aires, 19 (1999)
Iris, Université Montpellier III, 2000
Letras, Universidad Católica Argentina de los Buenos Aires, 38-39 (1999); 40-41 (2000)
Letras de Deusto, Universidad de Deusto, 89 (2000)
Letras de Hoje, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 121 (2000), 122 (2000)
Litterae. Revista del idioma español. Fundación Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Literarios de Buenos Aires, 24 (1998), 25 (1999), 26 (2000)
L'Ordinaire Latino-américain, IPEALT, Université de Toulouse-Le Mirail, 182 (2000)
Palaver, Università degli Studi di Lecce, numero speciale 10 anni, 2000
Quaderni Ibero-americani, 87-88 (2000)
Revista complutense de historia de América, Universidad complutense de Madrid, 26 (2000)
Revista de Cultura, Instituto Cultural de Macau, 38/39 (1999)
Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, C.S.I.C., Madrid, 55 (2000)
Revista de Lexicografía, Universidade da Coruña, 6 (1999-2000)
Revista Iberoamericana, University of Pittsburgh, 192 (2000)

Espanya contemporània, Institut de Història G. Salvemini, 18 (2000)
Instrumentes crítics, 95 (2001)
Studium, Universitat de Saragoça, 6 (1999)

Libri:

- AA.VV, *Dal testo alla scena* (Atti del Convegno di studi *Drammaturgia e spettacolarità nel teatro iberico dei Secoli d'Oro*, Napoli 22-24 aprile 1999), cura di G.B. De Cesare, Napoli, Edizioni del Paguro, 2000, pp. 319
- AA.VV, *Les origines de la féodalité. Hommage a Claudio Sánchez Albornoz*. Actes réunis et présentés par Joseph Pérez et Santiago Aguadé Nieto, Madrid-Alcalá, Casa de Velázquez – Universidad de Alcalá, 2000, pp.253
- J. Albèiz Fornells, *Escriptors llatins a l'Antiga Roma*, Terrassa, Mirall de Glac, 1997, pp. n.n.
- A. Bartra, *Los temas de la vida y de la muerte en la poesía de Antonio Machado, Federico García Lorca y Miguel Hernández*. Conferencia pronunciada en la Universidad de Yale el día 12 de abril de 1961, Terrassa, Mirall de Glac, 1998 pp. n.n.
- A. Cassol, *Vita e scrittura, Autobiografia di soldati spagnoli del Siglo de Oro*, Milano, LED, 2000, pp.258 «Il Filarete», Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano
- G. Chastagnaret, *L'Espagne, puissance minière dans l'Europe du XIX^e siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2000, «Bibliothèque de la Casa de Velázquez», volume n°. 16
- J.R. de Corella, *Prosa Profana*, traductor V. Martínez Peres, Madrid, Gredos, 2001, pp.312
- B. Florit, *Obras completas*, VI, editado por L. González del Valle y R. Esquenazi Mayo, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2000, pp. 126
- J. Gil de Biedma, *Le persone del verbo* (a cura di G. Calabrò), Napoli, Liguori Editore, 2000, pp.384
- J. Isaacson, *Veinte poemas posmodernos y una canción deshilvanada*, Buenos Aires, Marymar, 2000, pp. 65
- R. L. Krueger (ed.), *Medieval Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp.290
- J. Parramon, *Ausiàs March al volant i altres poemes*, Terrassa, Mirall de Glac, 1997, pp. n.n.
- J. Pérez, *De l'humanisme aux Lumières. Etudes sur l'Espagne et l'Amérique*, Madrid, Casa de Velázquez, 2000, pp.449
- J. R. Resina (ed.), *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, pp. 248
- M. Serra, Verbalia. *Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literarios*, Barcelona, Península, 2000, pp.560

PUBBLICAZIONI

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

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

RASSEGNA IBERISTICA

Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

n. 1 (gennaio 1978)	L. 5.000	n. 38 (settembre 1990)	L. 14.000
n. 2 (giugno 1978)	L. 5.000	n. 39 (maggio 1991)	L. 14.000
n. 3 (dicembre 1978)	L. 5.000	n. 40 (settembre 1991)	L. 15.000
n. 4 (aprile 1979)	L. 5.000	n. 41 (dicembre 1991)	L. 15.000
n. 5 (settembre 1979)	L. 5.000	n. 42 (febbraio 1992)	L. 15.000
n. 6 (dicembre 1979)	L. 5.000	n. 43 (maggio 1992)	L. 15.000
n. 7 (maggio 1980)	L. 7.000	n. 44 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 8 (settembre 1980)	L. 7.000	n. 45 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 9 (dicembre 1980)	L. 7.000	n. 46 (marzo 1993)	L. 25.000
n. 10 (marzo 1981)	L. 8.000	n. 47 (maggio 1993)	L. 15.000
n. 11 (ottobre 1981)	L. 8.000	n. 48 (dicembre 1993)	L. 15.000
n. 12 (dicembre 1981)	L. 8.000	n. 49 (aprile 1994)	L. 15.000
n. 13 (aprile 1982)	L. 9.000	n. 50 (agosto 1994)	L. 15.000
n. 14 (ottobre 1982)	L. 9.000	n. 51 (dicembre 1994)	L. 15.000
n. 15 (dicembre 1982)	L. 9.000	n. 52 (febbraio 1995)	L. 15.000
n. 16 (marzo 1983)	L. 10.000	n. 53 (giugno 1995)	L. 15.000
n. 17 (settembre 1983)	L. 10.000	n. 54 (novembre 1995)	L. 15.000
n. 18 (dicembre 1983)	L. 10.000	n. 55 (febbraio 1996)	L. 15.000
n. 19 (febbraio 1984)	L. 10.000	n. 56 (febbraio 1996)	L. 30.000
n. 20 (settembre 1984)	L. 10.000	n. 57 (giugno 1996)	L. 15.000
n. 21 (dicembre 1984)	L. 12.000	n. 58 (novembre 1996)	L. 20.000
n. 22 (maggio 1985)	L. 12.000	n. 59 (febbraio 1997)	L. 20.000
n. 23 (settembre 1985)	L. 12.000	n. 60 (giugno 1997)	L. 20.000
n. 24 (dicembre 1985)	L. 12.000	n. 61 (novembre 1997)	L. 20.000
n. 25 (maggio 1986)	L. 12.000	n. 62 (febbraio 1998)	L. 20.000
n. 26 (settembre 1986)	L. 12.000	n. 63 (giugno 1998)	L. 20.000
n. 27 (dicembre 1986)	L. 12.000	n. 64 (novembre 1998)	L. 20.000
n. 28 (maggio 1987)	L. 12.000	n. 65 (febbraio 1999)	L. 20.000
n. 29 (settembre 1987)	L. 12.000	n. 66 (giugno 1999)	L. 20.000
n. 30 (dicembre 1987)	L. 12.000	n. 67 (novembre 1999)	L. 20.000
n. 31 (maggio 1988)	L. 13.000	n. 68 (febbraio 2000)	L. 20.000
n. 32 (settembre 1988)	L. 13.000	n. 69 (giugno 2000)	L. 20.000
n. 33 (dicembre 1988)	L. 13.000	n. 70 (novembre 2000)	L. 20.000
n. 34 (maggio 1989)	L. 14.000	n. 71 (febbraio 2001)	L. 20.000
n. 35 (settembre 1989)	L. 14.000		
n. 36 (dicembre 1989)	L. 14.000		
n. 37 (maggio 1990)	L. 14.000		

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

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

1 - *Serena ogni montagna. Studi di Ispanisti amici offerti a Beppe Tavani*, a cura di G. Bellini e D. Ferro; **2** - L. Silvestri, *Cercando la via. Riflessioni sul romanzo poliziesco in Spagna*; **3** - S. Regazzoni, *Osvaldo Soriano. La nostalgia dell'avventura*; **4** - *Un lume nella notte. Studi di iberistica che allievi ed amici dedicano a Giuseppe Bellini*, a cura di S. Serafin; **5** - A. N. Marani, *Inmigrantes en la literatura argentina*; **6** - S. Serafin, *Studi sul romanzo ispano-americano del '900*; **7** - C. Bollentini, *Libro di Chilam Balam di Chumayel*; **8** - *Para el amigo sincero. Studi dedicati a Luis Sáinz de Medrano dagli Amici Iberisti italiani*, a cura di G. Bellini e E. Perassi; **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)	L. 12.000	Vol. XVIII (1986)	L. 18.000
Vol. II (1969)	L. 12.000	Vol. XIX (1987)	L. 12.000
Vol. III (1971)	L. 10.000	Vol. XX (1988)	L. 30.000
Vol. IV (1973)	L. 10.000	Vol. XXI (1990)	L. 20.000
Vol. V (1974)	L. 12.000	Vol. XXII (1991)	L. 15.000
Vol. VI (1975)	L. 10.000	Vol. XXIII (1992)	L. 15.000
Vol. VII (1976)	L. 10.000	Vol. XXIV (1993)	L. 15.000
Vol. VIII (1978)	L. 15.000	Vol. XXV (1994)	L. 16.000
Vol. IX (1979)	L. 15.000	Vol. XXVI (1995)	L. 16.000
Vol. X (1980)	L. 15.000	Vol. XXVII (1996)	L. 20.000
Vol. XI (1981)	<i>esaurito</i>	Vol. XXVIII-XXIX (1997)	L. 25.000
Vol. XII (1982)	L. 15.000	Vol. XXX (1998)	L. 20.000
Vol. XIII-XIV (1983)	L. 25.000	Vol. XXXI (1998)	L. 20.000
Vol. XV-XVI (1984)	L. 32.000	Vol. XXXII (1999)	L. 20.000
Vol. XVII (1985)	L. 15.000	Vol. XXXIII (2001)	L. 25.000

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

diretto da *Giuseppe Bellini*

Edizioni facsimilari :

1 - *Libro di Benedetto Bordone*. Edizione facsimilare e introduzione di G.B. De Cesare; **2** - D. Ganduccio, *Ragionamenti*, a cura di M. Cipolloni; **3** - G. R. Carli,

Lettere Americane, a cura di A. Albònico; **4** - G. Botero, *Relazioni geografiche*, a cura di A. Albònico; **5** - G. Fernández de Oviedo, *Libro secondo delle Indie Occidentali*, a cura di A. Pérez Ovejero; **6** - B. de Las Casas, *Istoria o brevissima relatione della distruzione dell'Indie Occidentali*, a cura di J. Sepúlveda Fernández; **7** - D. Mexía, *Primera parte del Parnaso Antártico de Obras Amatorias*, introducción de T. Barrera; **8** - G. Cei, *Viaggio e relazione delle Indie (1539-1553)*, a cura di F. Surdich; **9** - *Historie del S. D. Fernando Colombo*, introd. di G. Bellini; **10** - Gambara L., *De navigatione Cristofori Columbi*, a cura di C. Gagliardi; **11** - B. de Las Casas, *Il supplice Schiavo Indiano*, a cura di C. Camplani; **12** - B. de Las Casas, *La Libertà Pretesa dal supplice Schiavo Indiano*, a cura di C. Camplani; **13** - Lope de Vega, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, a cura di S. Regazzoni; **14** - J. Sepúlveda, *Bartolomé de las Casas. La primera biografia italiana*.

Atti:

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

CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE
«LETTERATURE E CULTURE DELL'AMERICA LATINA»
 Collana di studi e testi diretta da Giuseppe Bellini

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

Nuova Serie.

“Saggi e ricerche”:

1 - L. Zea, *Discorso sull'emarginazione e la barbarie*; **2** - D. Liano, *Literatura y funcionalidad cultural en Fray Diego de Landa*; **3** - AA.VV., *Studi di Iberistica in memoria di Alberto Boscolo*, a cura di G. Bellini; **4** - A. Segala, *Histoire de la Littérature Nabuatl*; **5** - AA.VV., *Cultura Hispánica y Revolución francesa*, edición al cuidado de L. Busquets; **6** - M. Cipolloni, *Il Sovrano e la Corte nelle “Cartas” de la Conquista*; **7** - P. L. Crovetto, *I segni del diavolo e i segni di Dio*; **8** - J. M. de Heredia, *Poesia e Prosa*. Introduzione, scelta e note di S. Serafin; **9** - D. Liano, *La prosa española en la América de la Colonia*; **10** - A. N. Marani, *Relaciones literarias entre Italia y Argentina*; **11** - AA.VV., *Las Vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, a cura di L. Sáinz de Medrano; **12** - AA.VV., *El Girador. Studi di letterature iberiche e iberoamericane offerti a Giuseppe Bellini*, a cura di G. B. De Cesare e S. Serafin; **13** - *Descripción de las Grandezas de la Ciudad de Santiago de Chile*, a cura di E. Embry; **14** - AA.VV., *Maschere. Le scritture delle donne nelle culture iberiche*, a cura di S. Regazzoni e L. Buonomo; **15** - M. Cipolloni, *Tra memoria apostolica e racconto profetico. Il compromesso etnografico francescano e le “cosas” della Nuova Spagna*; **16** - L. Bonzi - L. Busquets, *Compagnie teatrali italiane in Spagna (1885-1913)*; **17** - *Narrativa venezolana attuale*, a cura di J. Gerendas e J. Balza; **18** - AA.VV., *Dalle armi ai garofani. Studi sulla letteratura della guerra coloniale*, a cura di M. G. Simões e R. Vecchi; **19** - G. Bellini, *Amara America meravigliosa. La Cronaca delle Indie tra storia e letteratura*; **20** - F. Graffiedi, *Juan Ramón Jiménez e il Modernismo*; **21** - AA.VV., “Por amor de las letras”. *Juana Inés de la Cruz, le donne e il sacro*, a cura di S. Regazzoni; **22** - G. Meo Zilio, *Estilo y poesía en César Vallejo*; **23** - J. del Valle y Caviedes, *Diente del Parnaso y otros poemas*, a cura di G. Bellini; **24** - AA.VV., *Sor Juana Inés de la Cruz*, a cura di L. Sáinz de Medrano; **25** - S. Millares, *La maldición de Scherazade. Actualidad de las letras centroamericanas (1980-1995)*; **26** - AA.VV., *Italia, Iberia y el Nuevo Mundo - Miguel Angel Asturias*. Atti del Congresso Internazionale Milano, 9-10-11 maggio 1996, a cura di C. Camplani, M. Sánchez, P. Spinato; **27** - J. de Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, estudio, transcripción y edición facsimilar de J. C. González Boixo; **28** - M. Craveri, *Rabinal Achí. Una lettura critica*; **29** - Fray Servando Teresa de Mier, *Apología. Estudio*, edición y notas de G. Fernández Ariza; **30** - AA. VV., *Del Tradurre - 3*, a cura di D. Ferro; **31** - G. Bellini, *Mundo mágico y mundo real. La narrativa de Miguel Angel Asturias*; **32** - M. A. Asturias, *La arquitectura de la Vida Nueva*, Estudio introductivo y edición facsimilar por D. Liano; **33** - Fray Servando Teresa de Mier, *Relación de lo que sucedió en Europa al Dr. Servando Teresa de Mier*, estudio, edición y notas de G. Fernández Ariza.

“Memorie Viaggi e scoperte”:

1 - P. Tafur, *Andanças e viajes por diversas partes del mundo avidos*. Ed. facsimile. Studio introduttivo di G. Bellini; **2** - A. Boscolo, *Saggi su Cristoforo Colombo*; **3** - G. Caraci, *Problemi vespucciani*; **4** - F. Giunta, *Nuovi studi sull'Età Colombiana*; **5** - G. Foresta, *Il Nuovo Mondo*; **6** - P. Fernández de Quirós, *Viaje a las Islas Salomón (1595-*

1596). Edizione e introduzione di E. Pittarello; **7** - F. d'Alva Ixtlilxóchitl, *Orribili crudeltà dei conquistatori del Messico*, nella versione di F. Sciffoni. Edizione, introduzione e note di E. Perassi; **8** - J. Rodríguez Freyle, *El Carnero*. Estudio introductivo y selección de S. Benso; **9** - F. de Xerez, *Relazione del conquisto del Perù e della provincia di Cuzco*. Edizione e introduzione di S. Serafin.

LETTERATURE IBERICHE E IBERO-AMERICANE

Collana di studi e testi diretta da *Giuseppe Bellini*

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

- 25 - Regazzoni S., *Spagna e Francia di fronte all'America. Il viaggio geodetico all'Equatore*, pp. 1990.
 - 26 - Galzio C., *L'altro Colombo. A proposito di "El arpa y la sombra" di Alejo Carpentier*, 1991, pp. 208.
 - 27 - Ciceri M., *Marginalia hispánica*, 1991, pp. 504.
 - 28 - Payró R. J., *Viejos y nuevos cuentos de Pago Chico*. Selección, introducción y glosario de Laura Tam, 1991, pp. 252.
 - 29 - Graña M. C., *La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX*, 1991, pp. 252.
 - 30 - Stellini C., *Escrituras y lecturas: "Yo el Supremo"*, 1992, pp. 200.
 - 31 - Paoli R., *Tre saggi su Borges*, 1992, pp. 196.
 - 32 - Ferro D., *L'America nei libretti italiani del Settecento*, 1992, pp. 96.
 - 33 - Antonucci F., *Città/campagna nella letteratura argentina*, 1992, pp. 168.
 - 34 - Monti S., *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub*, 1992, pp. 200.
 - 35 - Liano D., *Ensayos de literatura guatemalteca*, 1992, pp. 96.
 - 36 - De Cesare G. B., *Oceani classis e Nuovo Mondo*, 1992, pp. 192.
 - 37 - De Sigüenza y Góngora C., *Infortunios*. Estudio y edición de Jaime J. Martínez, 1993, pp. 128.
 - 38 - Lorente Medina A., *Ensayos de literatura andina*, 1993, pp. 152.
 - 39 - Cusato D. A., *Dentro del Laberinto. Estudios sobre la estructura de "Pedro Páramo"*, 1993, pp. 124.
 - 40 - Rotti A., *Montalvo e le dimenticanze di Cervantes*, 1994, pp. 180.
 - 41 - Rodríguez O., *Ensayos sobre poesía chilena. De Neruda a la poesía nueva*, 1994, pp. 132.
 - 42 - Rossetto B., *Manuel Mujica Láinez. Il lungo viaggio in Italia*, 1995, pp. 168.
 - 43 - Cusato D. A., *Di diavoli e arpie. L'arte narrativa di José Antonio García Blázquez*, 1995, pp. 176.
 - 44 - 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 Tezozómoc 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.

PUBBLICAZIONI APERIODICHE IN PRENOTAZIONE

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

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE E IBEROAMERICANE

diretti da 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 dicembre 2001
Tipolitografia C.S.R. - Via di Pietralata, 157 - 00158 Roma
Tel. 064182113 r.a. - Fax 064506671