

RASSEGNA IBERISTICA

69

Giugno 2000

Giovanni Meo Zilio, <i>Una traduzione esemplare del «Nanetto Pipetta» al portoghese-brasiliano</i>	p.	3
Alessandro Scarsella, <i>Fantastico e interdiscorsività sulla zattera di Saramago</i>	p.	11
Roberto Mulinacci, <i>Historía/Estória: note sulla dialettica romanzesca della storia saramaguiana</i>	p.	19
<i>NOTE:</i> G. Bellini, <i>El mundo misterioso e fascinante de la biblioteca</i> (p. 31); J.M. Martínez, <i>Sobre la vida perdida de Ernesto Cardenal</i> (p. 37); D. Ferro, <i>Inés de Castro: un mito universale</i> (p. 41); B. Cinti, « <i>Los trabajos del espíritu</i> » di Angel Crespo (p. 45)		
<i>RECENSIONI</i> : AA.VV., <i>Signoria di parole. Studi offerti a Mario Dipinto</i> (F. Meregalli) p. 51; R. Sánchez Ferlosio, <i>El alma y la vergüenza</i> (E. Pittarello) p. 52; J. J. Millás, <i>No mires debajo de la cama</i> (L. Contadini) p. 55		
AA.VV., <i>La riqueza de la diversidad. Vida, obra y herencia de Miguel Angel Asturias</i> (G. Bellini) p. 57; E. Sábato, <i>Prima della fine. Racconto di un secolo</i> (G. Bellini) p. 58; P. I. Taibo II, <i>Te li do io i Tropici</i> (G. Bellini) p. 59; A. Bryce Echenique, <i>Guia triste de Paris</i> (P. Spinato) p. 61; A. Posse, <i>Los cuadernos de Pragá</i> (F. Rocco) p. 63; Z. Valdés, <i>Café Nostalgia</i> (G. Bellini) p. 64; Yoss, <i>I sette peccati nazionali (cubani)</i> / Yosse, <i>Los pecios y los naufragos</i> (S. Regazzoni) p. 65; I. Bajini, <i>Il Dio delle onde, del fuoco, del vento. Leggende, riti, divinità della santeria cubana</i> (D. Ciani Forza) p. 67;		
F. Guimarães, <i>O Modernismo português e a sua Poética</i> (M. G. Simões) p. 73; P. Gheddo, <i>Missione Amazonia. I 50 anni del PIME nel Nord Brasile</i> (F. Meregalli) p. 75;		
<i>PUBBLICAZIONI RICEVUTE</i>	p.	77

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 88-8319-496-9
Copyright © 2000 Bulzoni editore
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

Finito di stampare nel mese di settembre 2000
Tipolitografia C.S.R. - Via di Pietralata, 157 - 00158 Roma
Tel. 064182113 r.a. - Fax 064506671

GIOVANNI MEO ZILIO

UNA TRADUZIONE ESEMPLARE
DEL “NANETTO PIPETTA” AL PORTOGHESE-BRASILIANO

1. *Premessa*

1.1 La prima traduzione del famoso romanzo semiserio dal veneto-riograndense al portoghese è stata realizzata da Alberto Victor Stawinski con la collaborazione di Maria Adami Tcacenco e pubblicata nel 1988 dalla EDUCS di Caxias do Sul (Rio Grande do Sul-Brasile). Stawinski è lo stesso autore del noto “Dicionário Vêneto Sul-rio-grandense Português”, ivi, 1987, il quale conosceva profondamente l’opera per avervi tratto sistematicamente gran parte dei materiali lessicali utilizzati nel dizionario stesso. Ma va detto fin d’ora che, oltre alle capacità lessicografiche, gli si deve riconoscere, insieme alla co-autrice, una eccezionale capacità di traduttore e di poeta (nel senso lato della ri-creazione del testo originale), soprattutto se si tiene conto che, per questo aspetto, egli fu sostanzialmente un autodidatta. È uno dei casi, piuttosto rari, in cui la linguistica si sposa con la poesia.

1.2 In questo lavoro si alternano, com’è più che naturale, luci ed ombre, pregi e difetti: ma di gran lunga prevalgono le luci. Vediamo alcuni aspetti della traduzione di quest’opera così ardua, scritta in un dialetto rustico di base padovana in cui abbondano, fra l’altro, gli italianismi oltre che i portoghesismi, tenendo conto che i materiali qui esaminati sono stati estratti da un campione che comprende i primi cinque e gli ultimi cinque capitoli del testo: le edizioni utilizzate sono: per il testo veneto-brasiliano quella della Editora São Miguel, Caxias do Sul (Brasile), 1957 (terza), e, per la traduzione al portoghese-brasiliano, quella della EDUCS, cit.

2. *Soppressione*

2.1 Oltre a sopprimere, ovviamente, gli italianismi che pullulano (a volte intenzionalmente, a volte di soppiatto) nel romanzo, dato che nel bras. non c’è

la distinzione lingua/dialetto nel senso italico, pure sopprime, qua e là, certi latinismi pop. come, ad es. “rechie” (deformazione di *requiem*, che si trova pure in port.), p. 184/224, il quale viene sostituito dall’equivalente port. “sossego” (il primo numero, qui come altrove, si riferisce alle pagine del testo; il secondo numero alle pagine della traduzione).

2.2 Inoltre omette spesso parole o frasi o anche interi capitoli che non ritiene essenziali per la intelligenza della narrazione. Così, ad esempio, elimina quasi tutto il capitolo intitolato “Due persone vestie de fantasma...” (pp. 190 ss/232; così come elimina tutta l’ultima parte del cap. “Naneto se representa al mondo” (p. 5/38).

2.3 Il taglio a volte cade proprio su passi particolarmente apprezzabili a livello iconico e stilistico come, ad es., l’inizio del cap. testé citato (pp. 6-8/38) dove si descrive in maniera esemplare il carattere e l’aspetto del nonno, del padre e della madre di Nanetto. Eccolo, per la gioia dei cultori della fisionomica:

“Ma prima domando el permesso de de farve conóssare la parentá de Nanetto:

Sô nonno? On pipon sempre in boca; denti fruádi, nazo grosso a gáncio; rece... dô slavasse che le pareva dô lunáarii, segno de grande ocume intetuále; óci bisi picoleti; testa bislonga, schinsá par da drio; gambe a fórcola; dálmare sempre tei pié. Nome Marco Cuco detto PIPETTA.

Sô pare? Sério, picolóto, grossiero; testa grossa senza colo; óci schisadi in rídare; tafanário in órdene; camisa a quadri, braghe a strisse e fácia tonda. Nome? Neno Moro.

Sô mare? Na dona de media via. Cavigi castagni lizi, fácia da grinta; óci bisi, tondi; boca picoleta con dô récie da gato. Nome? Chéca – e adesso andemo avanti”.

Altre volte sopprime la comicità implicita in una frase sostituendola con un’altra neutra, come nel caso in cui Nanetto, accogliendo il dentista in casa, lo saluta con due espressioni incompatibili fra di loro: “Bon giorno, Sior dottor, bon giorno. A rivederlo” (p. 185/226): tradotto “Bom dia, senhor médico, bom dia! Bons olhos o vejam!” (lett. ‘Buoni occhi vi vedano!’) dove – poiché “Bons olhos o vejam” si suole usare come saluto quando ci si incontra – si perde appunto l’incompatibilità contestuale veneta fra “Bon giorno” (saluto all’incontro) e “A rivederlo” (saluto al commiato) .

3. Aggiunte

3.1 A volte aggiunge qualche chiarimento utile alla comprensione del testo come nella frase “dai a pouco reagiu exclamando” (‘di li a poco reagì esclaman-

do') la quale segue alla descrizione di Nanetto che, di fronte alla fanciulla ambienta, rimase senza parole; e serve da collegamento logico con la frase successiva.

3.2 Altre volte sostituisce una parola che già è mutuata dal port. nel testo (portoghesisimo) con una perifrasi pure in portoghese: "i ga fato na *pándega* da no dire" (dove "pándega" è parola port. equivalente a 'baldoria'), p. 189/230, tradotto perifrasticamente "todos riram e divertiram-se a valer" (lett. 'tutti risero e si divertirono molto'); senza contare certi chiarimenti pure utili a comprendere un modo di dire veneto che viene tradotto alla lettera: "e piff e paff ...! Andove no bate sole!..." (p. 14/46) tradotto "pífete-páfete, pífete-páfete la onde não bate o sol, isto é no traseiro...", dove l'ultimo sintagma (equivalente a ital. 'cioè nel sedere') ha una funzione esplicativa.

4. *Giocbi di parole*

4.1 Spesso riesce a riprodurre efficacemente certi divertenti giochi di parole: è il caso della scena in cui il padre di Nanetto lo porta di fronte all'ufficiale di stato civile il quale gli domanda "Il suo maschieto che nome ci dá?" e lui risponde: "il mio putélo son una creatura mia, e nó un mas-ciéto; galo capio!" (si tenga conto che il ven. "mas-cio" ha anche il significato di 'porco' oltre che di 'maschio': quindi lett. 'il mio bambino è una mia creatura e non un porchetto; ha capito!). Il traduttore mantiene il gioco di parole utilizzando il port. "machinho" che pure è semanticamente bivalente ('bambino maschio' e 'piccolo animale maschio'): "o meu bebê não é um machinho [...] e sim meu filhinho" (p. 6/38).

4.2 Altre volte ne sacrifica alcuni che tuttavia sarebbero perfettamente possibili anche in portoghese come, ad es., quello di "studio *alimentare*" per "studio *elementare*" (ib.) o quello di "testamento" usato al posto di 'testa' (p. 10/41).

4.3 Altre volte ancora si limita a virgolettare la corrispondente parola portoghese la quale, essendo monosemica, non si presta al gioco: è il caso del ven. "suca", che può significare tanto 'testa' quanto 'zucca', tradotto con port. virgolettato "cuca" che solo può significare 'testa' (ib.).

4.4 Ecco un caso in cui, non potendo funzionare con le stesse parole il gioco in port., tenta di sostituirle con altre ma non riesce a far funzionare il gioco stesso rendendo incomprensibile la battuta. È il caso del dialogo fra il parroco e il padre di Nanetto di p. 8/39: il prete domanda "Dica il nome che vuole, *per-*

dici! (vuole dire ‘perdinci!’ che però viene inteso dall’interlocutore come ‘pernici’ e quindi confuso con l’uccello”). E l’altro risponde: “Perdici no me vá[...] Nome de oséi, nó” (‘No, perdici non mi va [...] Nome di uccelli no’). Il traduttore ricorre alla interiezione “Caramba!” che, però in port. non ha significato di ‘uccello’; per cui la risposta “Caramba não me serve. Não quero saber de nome de pássaros” (‘Perdinci non mi serve. Non voglio saperne di nome di uccelli’) non funziona semanticamente (p. 8/39) dato che non si capisce che relazione possa esserci fra “Caramba!” e ‘uccello’.

4.5 A volte sopprime certe battute che considera ridondanti ma che hanno una funzione stilistica o addirittura semantica non trascurabile nell’economia del linguaggio nanettiano. Così, ad esempio, nella frase “Tazéte, tazéte! E non mi secate le secature”, p. 5/38 (‘Tacetete, tacete non mi seccate l’anima’), oltre a sacrificare (inevitabilmente) l’italiano maccheronico dell’ufficiale di stato civile, sacrifica l’iterazione semantematica “secate-secature” (soppressione stilistica); oppure nella frase “Le mie condoliânse! ...o sia méio: a gó proprio caro salo?”, ib.. (‘Le mie condoglianze o meglio: sono proprio contento’), tradotta “Minhas ‘condolências!’”(Le mie condolianeze!) dove viene omessa la seconda parte della frase che invece nel testo assolve a una funzione correttiva (soppressione semantica).

5. *Eufemismi*

5.1 Nel testo originale le espressioni blasfeme o comunque licenziose vengono sostituite dai rispettivi eufemismi, salvo l’interiezione (ormai neutralizzata) “casso!” (ital. ‘cazzo!’). Ma anche quest’ultima nella traduzione viene sostituita dall’eufemismo port. “Caramba!”(p. 9/39).

5.2 Addirittura il Padre Stavinsky è ancora più morigerato del Padre Bernardi dato che spesso sopprime gli stessi eufemismi del testo: è il caso, ad es., di “ostaria!” (eufemismo di ven. “Ostia!”) alla p. 12/43 che viene omessa; o anche di p. 185/225 dove la stessa parola viene tradotta con “malvado”. Oppure li sostituisce con esclamazioni già prive di riferimenti blasfemi diretti: “Orpo de bio!” (eufemismo ven. di “Porco dio!”) tradotto “Puxa-vida” (p. 37/58); o semplicemente “Orpo!” tradotto “Caramba!” (p. 186-227). Analogamente “Uta” (<Putá [que pariu] = ital. [Quella] puttana [che ti ha partorito!]) p. 187/228, tradotto “Barbaridade!”.

5.3 Anche “parbia!” – che, parlando di Nanetto bambino il quale non riusciva ancora a stare in piedi da solo, l’autore usa nella frase “Gera massa preten-

sion, párbia!”, p. 9/40 (‘era pretendere troppo, Perdio!) – dev’essere un eufemismo(*párbia* < *parbía* < *parbíó* < *par díó*) tradotto semplicemente con l’interiezione asettica “Bah!”.

6. *Slittamenti semantici*

6.1 Si tratta di estensioni o di restrizioni semantiche o anche di intensificazioni o attenuazioni semantiche rispetto al testo: è il caso di “picconade” (lett. ‘picconate’, ‘colpi di piccone’), p. 184-224, che viene tradotto “judiaria (‘maltattamento’, ‘tormento’ e sim.), o anche di “galo capio”, p. 6/38 (lett. ‘ha capito?’), tradotto “Ora bolas!” (imprecazione).

7. *Qui pro quo*

7.1 Non manca qualche *qui pro quo* come, ad es., “Me vien la boca piena de faliva”(p. 184/225) riferito al fatto che Nanetto, a causa di un dente dolorante, sentiva il fuoco in bocca (“faliva” in ven. corrisponde a ital. ‘scintilla’, che qui viene tradotto erroneamente come “saliva” per confusione acustica).

8. *Modi di dire*

8.1 Nell’insieme la traduzione rispetta l’effettiva equivalenza fra i modi di dire veneti e i corrispondenti brasiliani. Così, per es., “a voi magnar de coei bocconi...”, p. 187/228 (letteral. ‘voglio mangiare certi bocconi!’ ma, meglio, ‘voglio mangiare alla grande’, ‘...a più non posso’) trova il suo reale equivalente in “quero comer à tripa forra...”.

9. *Traduzioni particolarmente felici*

Vediamone alcune a titolo di esempio:

9.1 “la se tole in brasso sta creatura e via a cataré il Piovan”, p. 9/40 (‘prende in braccio il bambino e corre a cercare il prete’): “sem mais, agarra a criança nos braços e encaminha-se à procura do Pároco”, dove il sintagma “via a cataré”, non facile da rendere, trova la sua effettiva corrispondenza in “sem mais [...] encaminha-se a procurar” (l’intensificazione dell’immagine motoria contenuta in “via” si ottiene mediante la locuzione rafforzativa port. “sem mais”);

9.2 “Cápita sô mare!”, p. 10/41 (‘capita sua madre’): “Naquilo chega sua mãe”. La difficoltà di rendere quel “Cápita” in port. viene superata egregiamente mediante “Naquilo chega” che corrisponde propriamente a ‘in quel preciso momento arriva’;

9.3 “Eh cossa volio, comare!...”, p. 11/42 (‘Eh cosa volete farci, comare!’): “Ora, que quer fazer, comadre!” dove quel “volio” diventa opportunamente “quer fazer” che significa appunto ‘volete farci’;

9.4 “Nol gá mai buo giudíssio, nol gá...”, p. 11/42 (‘Non ha mai avuto giudizio, mai...’): “Ele nunca teve juízo e não tem mesmo” dove la iterazione pleonastica “nol gá” viene resa con il sintagma rafforzativo “e não tem mesmo” che letter. corrisponde a ‘e continua a non averlo’;

9.5 “e i sá tuto i sá...”, p. 11/42 (‘sanno tutto, sanno...’): “e sabem tudo, não é?” (letteral. ‘sanno tutto, non è così?’);

9.6 “Vien quá bello, vien, [...] da bráo, vien”, p. 12/46 (Vieni qua, caro [...] su, da bravo, vieni’): “Vem cá, querido” dove il traduttore si rende conto che il veneto “belo” non corrisponde semanticamente, in questo caso, all’it. ‘bello’ ma a ‘caro’; tuttavia omette di tradurre l’espressione iterativa “da bráo, vien”;

9.7 “La cana che el gá supá le ze robe grande”, p. 188/229 (‘È incredibile la canna [da zucchero] che egli ha succhiato’): “È difícil de imaginar o montão de cana-de-açúcar que ele veio chupando” (lett. ‘è difficile immaginare la quantità di canna da zucchero che egli e venuto succhiando’);

9.8 “con la coa dell’ócio el se gá nincorto”, p. 188/230 (‘con la coda dell’occhio si è accorto’): “num relance furtivo notou” (lett. ‘con una occhiata furtiva notò’);

9.9 “el ze restá”, p. 189/230 (‘è rimasto di sasso’): “ficou boquiaberto” (lett. ‘è rimasto a bocca aperta’);

9.10 “leonzigno”, p. 189/230 (‘piccolo leone’): “leopardo” dato che localmente non esistono leoni;

9.11 “Par coela notte basta tatu”, p. 189/231 (‘per quella notte non si parlò più di tatú’): “naquela noite não sentiram nem o cheiro de tatús...” (lett. ‘in quella notte non sentirono più nemmeno l’odore del tatú’);

10. *Conclusioni*

10.1 Si tratta, come si è visto, di una traduzione che può essere considerata esemplare e che lo stesso Padre Rovilio Costa, che è uno specialista sull'argomento, definisce, nel risvolto della copertina del libro, una "obra-de-arte".

10.2 Stawinski, dopo di aver esaminato e assaporato, parola per parola, il romanzo con finalità lessicografiche, ora, insieme alla coautrice, lo ha reinterpretato poeticamente e, nell'insieme, magistralmente.

ALESSANDRO SCARSELLA

FANTASTICO E INTERDISCORSIVITÀ SULLA ZATTERA DI SARAMAGO

Con una citazione da Alejo Carpentier: “Ogni futuro è favoloso”, si apre *A Jangada de pedra* (1986)¹, romanzo del quale si vorrebbe azzardare in questa breve lettura un’ipotesi credibile relativa alle strategie d’autore. “Ogni futuro è favoloso” – si tratta di un distico non particolarmente originale e nemmeno interamente significativo della poetica del maestro cubano, proclive in verità a non restringere la dimensione della favola a una determinata sezione di temporalità. Si veda la conclusione del *Ricorso del metodo* (1974): “Una frase. L’ho letta nelle pagine rosa del Piccolo Larousse: *Acta est fabula*”², che vale come degna epigrafe per l’autunnale patriarca di Carpentier.

L’inciso tuttavia serve a Saramago per introdurre la trasgressione ucronica e paradosso spazio-temporale su cui si fonda la narrazione. ‘Ucronica’ perché l’intreccio vi si snoda al futuro anteriore, quindi nel tempo di una sorta di raro esercizio di anticipazione ad altissimo livello letterario, che mette Saramago sul cammino già percorso con esito vincente solo da pochi scrittori, tra cui Ernst Jünger e Guido Morselli. Mentre con *Ensaio sobre a Cegueira* Saramago avrebbe successivamente confermato il talento della propria immaginazione sociologica (più vicina alle forzature della cronaca di Camus e di Hitchcock³, che a quelle della storia di H.G.Wells, di Orwell, di Burroughs, da convocare piuttosto come modelli per il poema profetico *O Ano de 1993*)⁴, l’estratto da Carpentier si basava a ben vedere sullo sviluppo parodistico del luogo comune

¹ Testo cit. d’ora in avanti nella trad. it. di R. Desti: *La zattera di pietra*, Torino, Einaudi, 1997.

² A. Carpentier, *El recurso del método*, trad. it. di E. Clementelli: *Il ricorso del metodo*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 350.

³ A proposito della persecuzione ornitologica della quale è oggetto José Anaíço, prima implicito, quindi esplicito il riferimento alla distopia degli *Uccelli*: “un film classico, ma quelli erano crudeli assassini” (pp. 60-61).

⁴ Scritto in effetti vent’anni prima della data eponima (cfr. la trad. it. di D. Corradini Broussard: *L’anno mille993*, Pisa, ETS, 1993).

che ascrive al passato (infanzia dell'umanità), non all'avvenire, un alone irreal e e fiabesco, valendo altresì come contrassegno programmatico di una scrittura – quella di Saramago – orientata da un'esplicita critica alla pretesa oggettività della narrazione (che appare pertanto golosamente infarcita di digressioni e di giudizi d'autore), nonché improntata, al contrario, da una specifica tattica di riferimenti interdiscorsivi.

Frontiere di genere

In effetti la prima funzione della solida impalcatura intertestuale della *Zattera di pietra* è collocare il testo entro un perimetro di genere letterario contenente al suo interno tutte le forme tradizionali dell'immaginario sociale, dalla fiaba alla fantascienza (per usare la formula sempre efficace di Roger Caillois), attraverso la leggenda, la letteratura cavalleresca e nomadistica, fino alle persuasioni più sfrontate delle comunicazioni di massa. 'Paradosso spazio-temporale', altresì, giacché al filone dell'immaginario sociale quindi si rifà anche la metafora generativa di partenza, quella che paragona la penisola iberica distaccatasi dai Pirenei a una zattera abbandonata alla deriva, prevedendo in un domani non lontano l'alterazione sensibile dell'abituale struttura geografica della percezione.

Alla elaborazione di questo procedimento sembra idonea la penisola definita nella sua tradizionale relazione problematica con l'Europa, che di essa (in forza del proverbiale complesso dei Pirenei) sembra di poter fare a meno. Un altro scrittore iberico, il catalano Llorenç Villalonga aveva d'altra parte proposto prima di Saramago una situazione di analoga alienazione geopolitica, già di un'isola tuttavia, Mallorca, dal continente nel romanzo distopico *Andrea Victrix* (1974), che trasmutava la decadenza di un sistema totalitario. D'altro canto l'argomento di partenza risulta incrociato a quello di una poesia gnomica dell'ultimo Montale, che vale la pena di ricordare per esteso, nonostante il suo carattere più generale:

Si aprono venature pericolose
sulla crosta del mondo
è questione di anni o di secoli
e non riguarda solo la California
(ciò che parrebbe il minore dei guai
perché il male degli altri non ci interessa)
e noi qui siamo poveri dementi
a parlare del cumulo dei redditi,
del compromesso storico e di altre
indegne fanfaluche. Eppure a scuola

ci avevano insegnato che il reale
e il razionale sono le due facce
della stessa medaglia!⁵

Ma la chiave per Saramago (facondo e potente narratore della postmodernità) non può essere ideologica o satirica, bensì – anche rispetto a Montale – esclusivamente poetica, quantunque la precisione in certo modo scientifica dell’osservazione, l’icasticità repentina e a volte violenta della definizione rammentano la trattatistica classica, in particolare il *De terrae motu* di Seneca – assumibile come si vedrà, per comprendere Saramago, quale riferimento più al livello retorico, che su quel piano logico che pure accomuna tematicamente i due testi. Come nel racconto sul *Centauro* pubblicato da Saramago nella raccolta *Objecto Quase* (1984), anche nella *Zattera di pietra* la trasgressione del confine è sublimazione del confine. La fenditura nella terra che si apre alla frontiera tra la penisola, la Francia e l’Europa diviene come la linea che separa all’altezza dei fianchi del centauro le due nature umana ed equina. Dove inizia e dove finisce la natura umana, qual’è la parte razionale e quella reale della medaglia? Questi sono gli interrogativi sui quali il pensiero debole saramaghiano costruisce una cattedrale di vasti blocchi di prosa poetica di erratica compattezza linguistica.

Canovacci del sublime

La riduzione a una entità mobile di un’intera realtà nazionale o geopolitica (della quale si suppone un principio geologico semieterno di stabilità) assume generalmente una connotazione oscillante tra l’invettiva e la satira. Memore certamente della “nave senza nocchiere” del *Purgatorio* dantesco, Gogol’ nelle *Anime morte* paragonava la Russia a una slitta lanciata in un folle e meraviglioso volo, in una pagina in cui amore per il suolo patrio e forte sentimento di insicurezza per i suoi destini sviluppano una metafora di rara efficacia:

Non così anche tu, Russia, come un’ardita insorpassabile *trojka*, voli via? Fuma sotto di te la strada, rimbombano i ponti, tutto si distanzia e rimane indietro. si ferma, colpito dal divino prodigio, lo spettatore: è un fulmine forse, lanciato giù dal cielo? Che significa, questa terrificante corsa?⁶

⁵ E. Montale, *Quaderno di quattro anni*, Milano, Mondadori, 1977, p. 108.

⁶ N. Gogol’, *Le anime morte*, trad. di E. Villa, Milano, Mondadori, 1974, p. 249.

Sebbene affine, la metafora della *Zattera di pietra* risulta invece spoglia in Saramago di qualsiasi pretesto immediato di polemica, configurandosi come una metafora aperta (forse più poetica, lo si ripeta, che romanzesca) o, per così dire, come un canovaccio del sublime funzionale all'innesto di livelli concentrici della narrazione: dal paesaggio dunque come stato d'animo, al viaggio come macchina del racconto. È interessante notare come mentre la deriva del subcontinente europeo rappresenta una catabasi, un naufragio che è un moto di incontenibile discesa, il movimento degli eroi in questo spazio semantico si configura come un'anabasi, una ritirata verso l'interno, in direzione ciascuno della propria ragion d'essere autentica e delle motivazioni interiori originarie, quali si esprimono in occasioni e gesti divenuti simbolici. Per questo i naufraghi della zattera di pietra somigliano assai poco al gruppo della *Zattera della Medusa* (1819) di Géricault, dove non c'è nessuno che non guardi al di là, al di fuori, verso una salvezza inopinata. Sulla *Zattera della Medusa* nessuno parla più, perché ciascuno crede che solo la disperazione possa sottrarlo al vortice del *mälstrom*, che dunque l'exasperazione del proprio monologo tragico possa assicurargli la sopravvivenza che il fato riserva normalmente a uno solo.

Questo insegnano, a distanza, sia il *Manoscritto trovato in una bottiglia* di Poe, che il *Racconto di un naufrago* di García Márquez. Al contrario sulla zattera di Saramago i protagonisti sembra ritrovare una condizione di paradossale sicurezza: la spazializzazione dell'esperienza funzionante come prelude alla conoscenza – prima parola del dialogo, primo passo verso il destino e preparazione alla buona morte:

Pedro Orce valuta le dimensioni dell'oceano e in quel momento lo trova piccolo, ché quando inspira profondamente i polmoni gli si dilatano tanto che vi potrebbero entrare d'impeto tutti gli abissi liquidi e ancora ci sarebbe spazio per quella zattera che con i suoi spunzoni di pietra si va facendo strada contro le onde (p. 187).

“De antiquissima lusorum sapientia”

Questo per quanto concerne alcuni aspetti dell'organizzazione sintagmatica del romanzo. Alla dimensione dell'immaginario sociale va ricondotto a sua volta il procedimento principale di organizzazione paradigmatica del testo, ovvero il ricorso insistito a quella che Saramago chiama esplicitamente “la grande esperienza del popolo”. Quindi ai proverbi, alle frasi fatte, agli *exempla*, messi confronto con gli idioletti e con i linguaggi settoriali, trasferiti dagli ambienti dell'originaria trasmissione orale e trapiantati sul terreno ondulato del tipo di

discorso indiretto libero, di illustre ascendenza ottocentesca prima, neorealistica poi, che in Saramago conosce un trionfo tardivo ma straordinariamente fruttifero e quasi al limite di un impensabile virtuosismo verbale⁷.

Tra parodia e (come la definisce Manuel Simões) irradiazione semantica⁸, il confronto con il patrimonio delle *forme semplici* della letteratura popolare si configura sia come una sfida della scrittura alla genericità, sia come una variante nell'itinerario di riuso predominante nel romanzo. Secondo una linea che finisce con avvolgere anche la topica più nobile del senso comune occidentale, dalla Bibbia (*l'Ecclesiaste* in particolar modo e le parabole evangeliche) alle cosiddette "antiche citazioni latine".

Ma per comprendere la radicalità del progetto di scrittura di Saramago, si confrontino gli argomenti di una scientificità congetturale, sentenziosa e in fondo timorosa, come quella del *De terrae motu* di Seneca con certe pieghe caratteristiche, classicamente analoghe, del pensiero narrante della *Zattera di pietra*:

Quel che ci è abituale ci fa minore impressione, quel che ci è insolito ci fa più paura. Ma perché poi una cosa ci è insolita? Perché noi osserviamo la natura con gli occhi, non con la ragione e non pensiamo a quello che essa può fare, ma soltanto a quello che ha fatto⁹.

Su questa strada, dopo che avrete esaminato i casi insoliti, dovrete passare ai casi soliti, Casi che, Soliti, Che vuol dire questa parola, Solito è il contrario di insolito, il suo antonimo, Passeremo da quelli insoliti ai soliti, se sarà necessario, dobbiamo scoprire la causa, Avrete un bel po' da esaminare (p. 48) ecc.

Si noti come queste considerazioni affiorano presso i flussi di coscienza (tecnica alla quale Saramago dà indubbiamente del tu), le fantasticherie di Joaquim Sassa, il prodigioso lanciatore di pietre, in una controversia immaginaria sulla ricerca di cause fasulle, giacché intercambiabili con gli effetti, che ha come autoritario interlocutore un inquisitore del governo: un dialogo da rifiutare, perché fondato su una discriminazione linguistica indebita:

⁷ Dovutamente rilevata dai recensori italiani e in particolare da Angela Bianchini, l'omogeneità stilistica tra Verga e Saramago non ha avviato una conseguente indagine su ricezione e fortuna di Verga in terre lusitane, sebbene (a proposito di *Levantado do Chão*): "Come i Malavoglia di Verga, i Mau-Tempo di Saramago (e non è certamente casuale l'inserimento di quel 'male' nei due nomi) avevano bisogno di trovare una voce propria" ecc. (cit. in J. Saramago, *Una terra chiamata Alentejo*, trad. di R. Desti, Milano, Bompiani, 1998, p.VIII).

⁸ M. Simões, *Formas da cultura popular e irradiação semântica em "Levantado do Chão"*, in José Saramago: *il bagaglio dello scrittore*, a cura di G.Lanciani, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 73-82.

⁹ L. Anneo Seneca, *Trattato sui terremoti*, introduzione, testo, traduzione e note a cura di A. Traglia, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965, p. 29.

fece tacere la fantasia, tanto più che il dialogo rischiava di girare in tondo, adesso avrebbe dovuto ripetere, Non lo so, e il resto sarebbe stato uguale, con qualche sia pur minima variante, soprattutto formale, eppure era proprio lì che si doveva cautelare, perchè, come si sa, dalla forma si arriva al fondo, dal contenente al contenuto, dal suono della parola al suo significato (ibid.).

Il *merito* invece dei motti provenienti dal mondo antico, secondo Saramago:

sta nel fatto che contengono un mondo di seconde e terze significazioni, senza contare quelle velate e indefinite, che quando si va a tradurre [...] ne viene fuori una cosuccia debole, insulsa, che neppure merita lo sforzo di tentarla (p. 333).

Il che vale indubbiamente come monito per il traduttore di qualsivoglia testo connotativo (così come intraducibile, sul piano di un'analisi binaria, si configuravano il sopra-senso e la sopra-realtà dell'esperienza insolita di Joaquim Sassa), quindi anche del corpus di proverbi iberici massicciamente presente nella sapienza linguistica di Saramago.

“Bisogna che la funzione dello scrittore – si legge in una conferenza di Carpentier del '67 – si realizzi in vista delle aspirazioni di tutto un popolo”; e più in là:

Il romanzo è assai lontano dall'essere morto; prescindendo dal linguaggio tecnico che forse utilizzerà meglio in seguito, esso dispone comunque del linguaggio di ogni giorno, il linguaggio degli antichi narratori [...] ¹⁰

Assunzioni di questo tenore, così come in genere le prose di poetica, appaiono sottovalutate nel peso probabile della loro influenza. Tuttavia ben sa chi si occupa di letteratura abitualmente quanto, anche a notevole distanza di tempo, possa riemergere dei contenuti rimossi di un dibattito o di una questione di attualità, forse effimera, ma talvolta di natura seminale, anche lungo il percorso di personalità marcatissime. Ma tornando alla citazione incipitaria da Alejo Carpentier scelta dall'autore lusitano come preludio al primo atto della narrazione (“ogni futuro è favoloso”), non si può si può tranquillamente ritenere – visto il trattamento che Saramago riserva ai materiali fraseologici preesistenti – che essa non debba essere scevra di connotazioni parodistiche. Legata allo speciale registro fantastico dell'opera di Saramago, è probabile infatti che la citazione incipitaria più che unire, divida definitivamente Saramago dalla tra-

¹⁰ A. Carpentier, *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1967, pp. 127-131.

dizione del realismo magico latino-americano, così come nel suo romanzo l'Iberia si divide dall'Europa.

L'anabasi progressiva

Maturando all'inizio degli anni Settanta, la ricezione della narrativa saramaghiana soppesa l'inevitabile tara dell'eloquenza efficace, soprattutto sul piano dell'effimera ermeneutica editoriale, della formula di genere letterario connessa alla nozione di realismo magico. E anche a proposito dell'autore della *Zattera di pietra* la critica fece ricorso, forse in mancanza di una chiave d'accesso migliore ad un'opera di difficile definizione, alla categoria ossimorica del realismo magico o fantastico. Lo stesso Saramago avrebbe preso tuttavia personalmente le distanze in alcuni interventi da quest'impropria associazione d'idee.

Non è opportuno ripercorrere in questa occasione le tappe storiche del concetto di realismo magico¹¹. Basta qui precisare che, fiorito a ridosso del surrealismo, il realismo magico europeo si caratterizza per almeno due motivi soggettivi entrambi presenti in Saramago: l'esperienza del sogno e l'intuizione dell'istante. Laddove invece certa narrativa fantastica sudamericana affonda le proprie suggestioni nella lettura di un paesaggio culturale anteriore alla conquista e al persistente, ancora violento impatto della civilizzazione europea con un sostrato differente e irriducibile di mentalità primitiva.

Assai forte anche in Carpentier il fascino dell'anabasi si traduce in un irresistibile e centrifugo movimento regressivo¹². All'anacronismo della ricerca (a ben vedere ancora cripto-colonialistica) dei "passi perduti", dunque, di Carpentier e della scuola del "reale meraviglioso", Saramago contrappone una prospettiva più astratta ma meno pessimistica per le funzioni dell'immaginario, attingendo alle sorgenti invisibili dei mondi resi possibili dall'arte della parola come dal semplice uso (alla maniera di un Guimarães Rosa) di un dizionario dei sinonimi:

¹¹ La categoria non sembra aver ricevuto nuovo interesse comparatistico dopo le indagini definitive di A.-B. Goorden, *Les origines du "realisme magique" dans la littérature ibero-américaine*, Bruxelles, Recto-Verso, 1981, e degli autori del volume collettaneo: *Le réalisme magique: roman, peinture et cinéma*, publié sous la direction de J. Weisgerber, Lausanne, L'Age d'Homme, 1988. Va sottolineata comunque l'implicita diffidenza della M.A. Seixo (*Lugares da Ficção em José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1997) nei confronti della dicitura – alla quale sembra preferire "fantastico" o "meraviglioso". Tuttavia appare impossibile non collegare, se non altro dal punto di vista paratestuale, il 'Saggio sulla cecità' al 'Rapporto sui ciechi' di Ernesto Sábato.

¹² Cfr. in particolare la struttura dell'intreccio de *Los pasos perdidos* (1953) con il suo corredo di giustificazioni intertestuali chiuse con la menzione a Senofonte (A. Carpentier, *I passi perduti*, trad. it. di M.V. Dazzi, Milano, Longanesi, 1960, p. 348).

dobbiamo concludere – scrive Saramago – *che una parola, una volta pronunciata, dura più del suono e dei suoni che l'hanno prodotta, rimane lì, invisibile e inudibile per mantenere il suo segreto, una specie di occulta semente sotto terra che germoglia lontano dagli occhi, finché all'improvviso sposta la zolla e viene alla luce, uno stelo arrotolato, una foglia gualcita che pian piano si dispiega* (p. 280).

In principio era il verbo in Saramago, è vero, anche se asserirlo sembra banale – da parte del critico – e come fare il verso a uno scrittore metadiscorsivo che, evidentemente, ha delineato il proprio orientamento originario nei deserti espressivi degli anni Cinquanta¹³. Dalla centralità della parola, entro la quale si spendono gli ultimi gloriosi residui della poesia pura, sembra l'autore aver preso nemmeno tanto implicitamente le distanze, allorché essa gli appare come un'ombra senza corpo alla quale si contrappone:

Ancora una volta infine il mondo e proprio il mondo e alcune cose fatte e raccontate e tante altre no ed esserne coscienti¹⁴.

Per questo Saramago aveva optato per un tipo di poesia fortemente prosastica, azzerando gli effetti congiunti della ragion metrica e del fonosimbolismo. Ma a ben vedere, mettendo in crisi il teorema di Schlemihl, secondo cui possono esistere uomini senz'ombra, ma non ombre senza corpo, e stigmatizzando i vuoti a perdere del linguaggio poetico contemporaneo¹⁵, Saramago purificava in tal modo le suggestioni più estemporanee del suo poema (provenienti dagli incubi gravi dei maestri del surrealismo, da Bosch, a Hoffmann, consumati come nel *Pasto nudo* di Burroughs e rappresentati dall'iperrealismo di Dalí), stipulando una nuova alleanza con la realtà e con il linguaggio.

¹³ Si rinvia al saggio di G. Cruz, "Un'avventura del linguaggio", compreso nella recente antologia *Poeti portoghesi contemporanei*, a cura di M. Simões, Venezia, Centro Internazionale della Grafica, 1999, p. 15: "È in quegli anni che il tema delle parole entra nella poesia portoghese per svolgerci un ruolo dominante" ecc.

¹⁴ *L'anno mille993*, cit., p. 114.

¹⁵ La condizione di oblio della parola ("Lo stesso vocabolario aveva subito trasformazioni ed erano state dimenticate le parole che esprimevano la collera e l'indignazione [...] Perché si conoscevano le sensazioni ma non le parole che le rendessero utili alla vita in comune o almeno supportabili) si afferma nella seconda parte del poema (ivi., pp. 73 e 81), costituendo la premessa per la scoperta della dissociazione dell'ombra dal corpo, della forma e della sostanza del linguaggio, rimediabile solo sul piano dei valori narrativi.

ROBERTO MULINACCI

HISTÓRIA/ESTÓRIA. NOTE SULLA DIALETTICA
ROMANZESCA DELLA STORIA SARAMAGUIANA¹

In un articolo pubblicato qualche anno fa sul *Jornal de Letras*², riferendosi ai consueti procedimenti della storiografia moderna (come, ad es., la selezione delle fonti e dei dati), Saramago concludeva che quella restituitaci dallo storico non è mai *la* Storia, ma soltanto *una* Storia, arbitraria e soggettiva *reductio ad unum* di quell'immenso patrimonio virtuale sedimentato nei magazzini del tempo. Ed è questa consapevolezza, in fondo, che lo ha autorizzato alle sue affascinanti reinvenzioni della Storia, quel vuoto di una Verità assoluta che si lascia colmare dal suggestivo surrogato di una verità relativa, capace di rischiare l'eterna penombra di rare certezze con i vividi bagliori di immaginose ipotesi. Così che il rapporto tra la Storia e la finzione ha finito col diventare, legittimamente, uno dei percorsi interpretativi più battuti dalla critica saramaguiana, coagulandosi addirittura in una formularità stereotipa³, la quale, se da un lato testimonia il rassicurante inquadramento delle letture all'interno di una griglia consolidata, dall'altro ha talvolta conferito loro un carattere parcellare, restio ad una visione più organica dell'insieme.

¹ *Versione riveduta (con aggiunta di note e titolo diverso) della comunicazione presentata nel maggio 1999 alla Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori dell'Università di Trieste, nell'ambito del Convegno Internazionale su José Saramago patrocinato da quell'ateneo, in collaborazione con le Università di Padova e "Ca' Foscari" di Venezia. A tale proposito, colgo l'occasione per ringraziare soprattutto il prof. Manuel G. Simões, uno degli organizzatori del Convegno, per il suo cortese invito.*

² J. Saramago, *História e ficção*, in "Jornal de Letras" n. 400, 6/3 a 12/3 de 1990, pp. 17-20.

³ Mi riferisco ai numerosi studi comparsi sotto l'intestazione "história e ficção", da quello, pionieristico, di T. C. Cerdeira da Silva (*José Saramago. Entre a História e a Ficção: uma Saga de Portugueses*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1989) al contributo miscelaneo di "Vértice" (*História e Ficção em José Saramago*, n. 52, Jan.-Fev. 1993, pp. 5-38), dal volume di Adriana Alves de Paula Martins (*História e Ficção: Um Diálogo*, Lisboa, Fim de Século Edições, 1994) al saggio di Adrián Huici, *História y ficción en História del Cerco de Lisboa*, inserito nella collettanea *José Saramago. Il bagaglio dello scrittore*, a cura di G. Lanciani, Roma, Bulzoni Editore, 1996, pp. 137-161.

Proprio partendo, invece, dalla premessa dello scrittore sulla pluralità delle rappresentazioni storiche possibili, che è un limite della storiografia ma, al contempo, un'opportunità della letteratura, intendo, qui seguito, ricostruire quella pluralità, cercando di delineare in Saramago, attraverso le sue diverse riappropriazioni narrative della Storia, un'idea *in fieri* della Storia che le sot-tenda, rimodulandosi di romanzo in romanzo, come tensione costante tra i due poli antitetici dell'*História* e dell'*estória*. Per illustrare i quali, non sarà forse improprio affidarsi alle parole di Guimarães Rosa, che, in *Tutaméia*, ha saputo magistralmente sciogliere in quella coppia di paronimi l'ambiguità intrinseca del termine di partenza: "A *estória* não quer ser *história*. A *estória*, em rigor, deve ser contra a *História*. A *estória*, às *vêzes*, quer-se um pouco parecida à anedota."⁴ Mi è parso, infatti, che tale binomio, pur senza annullarne la specificità del marchio autoriale, potesse idealmente aspirare a contenere non solo la dialettica saramaguiana tra Storia vissuta e Storia narrata, ma anche quella tra Storia collettiva e storia individuale, con un'intersezione di piani (universale/particolare, colto/popolare)⁵ a più livelli della diegesi. Nello scarto programmatico che iscrive autonomamente l'*estória* entro i domini dell'*História*, non di rado, anzi, in contrasto con essa, si riflette allora quel movimento dal fuori al dentro, in grado di convertire l'oggettiva fattualità dell'evento nella soggettiva potenzialità dell'aneddoto. Lo si vede bene, a mio avviso, soprattutto ripercorrendo – benché per sommi capi – l'intera produzione romanzesca di Saramago fino al recente *Todos os Nomes*, assunto nel presente studio a campo d'indagine privilegiato, in quanto punto d'arrivo di un itinerario esegetico condotto all'insegna di questo particolare dualismo strutturante.

L'avvio, in rigoroso ordine cronologico, spetta, dunque, al *Manual de Pintura e Caligrafia*, dove la *estória* di H., pittore fallito, occupa interamente la finzione, almeno fino alla comparsa di M., una sorta di donna del destino che contribuirà alla palingenesi del protagonista. In effetti, con lei, militante politica rivoluzionaria, l'*História* del Portogallo pre-74 si insinua negli interstizi della narrazione diaristica, aprendola ad una dimensione fino ad allora elusa da un disperato solipsismo e che adesso, invece, segna la fase di una ritrovata consapevolezza: l'*estória* dell'Io comincia a muoversi parallelamente alla *História* del Noi, fino a quel duplice finale in cui l'autoritratto di H. si fa simbolo di una maturazione del tempo interiore che trova l'equivalente nella maturazione del

⁴ La citazione è tratta dal Prefácio intitolato "Aletria e Hermenêutica" in *Tutaméia*, 2ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1967, p. 3.

⁵ Fondamentale, al riguardo, la chiosa di L. Stegagno Picchio (*Guimarães Rosa: le sponde dell'allegria*, in "Strumenti Critici", 1, 1970, p. 11) sul valore semantico-stilistico di questa antonimia: "dove *estória*, nella sua forma-accezione popolare vale per 'fantasiosa ricostruzione o invenzione di fatti' che la *história* vuole invece poggiati su documenti;" .

tempo storico portoghese⁶, giunto al traguardo a lungo vagheggiato del 25 aprile.

Questa distinzione di piani (l'individuo e la comunità nazionale), che il romanzo precedente aveva introdotto, scompare del tutto in *Levantado do Chão*, epica alentejana nella quale si registra una perfetta coincidenza tra *estória* e *História*. E non tanto perché l'*História* sia sempre il risultato delle singole *estórias*, quanto perché i braccianti rurali, che fungono da personaggi dell'intreccio, presentano qui una manifesta paradigmaticità, convertendosi in rappresentanti di un gruppo più che di se stessi. Nello scoperto simbolismo onomastico della famiglia Mau-Tempo, come pure nella significativa ripetitività delle figure del potere si colgono, insomma, gli indizi di una proiezione dell'*estória* al livello dell'*História*, con i singoli elevati non soltanto ad ipostasi della collettività di origine, ma anche di una condizione umana ubiquitariamente uniforme. Si capisce, pertanto, l'ottimismo con cui il narratore accompagna la camminata novecentesca di queste quattro generazioni contadine, dalla miseria al riscatto: in essa, infatti, si riverbera il senso di una Storia hegelianamente intesa, come marcia verso il progresso e la libertà all'ombra di quello spirito universale incarnato nei popoli. Ovvero, l'esistenza dell'uomo, il suo destino individuale di dolore e di sconfitta, lungi dall'essere obliterato da un'idea di necessità storica, sembra però trovare, in *Levantado do Chão*, una sublimazione nella prospettiva della totalità a cui appartiene, convertendosi nella speranza di un tempo nuovo che scaturisce dall'eterno divenire.

Manca di tale speranza, per converso, il capolavoro saramaguiano del *Memorial do Convento*, dove l'*estória* è tornata ad essere narrativamente dominante, con i suoi protagonisti indimenticabili, Baltasar e Blimunda, stagliati sullo sfondo della costruzione del celebre convento di Mafra, epos anti-eroico sottratto all'oblio ma non redento dalla scrittura. Qui, la diacronia dell'*História* si è accorciata – la *fabula* comprende poco più di trent'anni del XVIII secolo – e la sua importanza nella diegesi ridotta, tanto da configurarsi come semplice antagonista dialettico dell'*estória*. In effetti, il loro spazio, coincidente in *Levantado do Chão*, si è adesso divaricato: l'*História* rappresenta il canone invalicabile della norma, la sua massiccia imprescindibilità, la forza della repressione; l'*estória* è il suo contrario, in quanto dimensione alternativa, terreno fertile del sogno, ultimo baluardo della resistenza al reale. L'una si identifica nella maestosa architettura barocca, simbolo di un potere coercitivo che assume i connotati impersonali di ineluttabile fatalità; l'altra, invece, nella straordinaria avventura della *Passarola*, l'aerostato-metafora, emblema di una volontà umana

⁶ Cfr. il mio *Il viaggio come metafora della conoscenza nel Manual de Pintura e Caligrafia di José Saramago* in "Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane" nn.21/23 (1994), pp. 111-121.

che sa trascendere l'angusto limite della propria dimensione. Tuttavia, nella sorte opposta riservata a questi due progetti, si racchiude, io credo, la distanza incolmabile che separa l'*História* dall'*estória*: così, mentre il convento di Mafra, ancorché incompleto e a prezzo di innumerevoli vite umane, realizza l'offerta votiva di D. João V a Dio quale ricompensa per la grazia del tanto sospirato erede, il breve volo della *Passarola* è, invece, come il fiammifero di Guimarães Rosa: "riscado, deflagrada, foi-se a serventia"⁷. Il suo è un bagliore che non dura, che subito si esaurisce, spegnendo anche il sogno, fugace ma intenso, di quei tre argonauti settecenteschi (Padre Bartolomeu Gusmão, Baltasar e Blimunda), destinati poi a perdersi in una diaspora senza ritorno. Ed, anzi, il fatto che, nel testo, la descrizione dell'edificazione del convento di Mafra prenda corpo solo dopo la caduta a terra della *Passarola*, rafforza l'idea di una Storia trionfante, che, indifferente ai bisogni dell'individuo, riprende il suo cammino inarrestabile, reinsediandosi nel posto a lei consono e da cui l'aveva provvisoriamente spodestata, per una parentesi salubre d'anarchia, quella vita sconfitta, che si lascia alle spalle solo le macerie del desiderio. Ma questo naufragio dell'*estória*, completato dal rogo finale in cui trova la morte Baltasar, più che sancire il venir meno della speranza, mette in discussione, come ha ricordato lo stesso Saramago⁸, la nostra capacità di darle un contenuto che non sia semplicemente quello dell'utopia, spingendoci, dunque, a ricercare altre forme di intervento sul piano concreto della realtà storica.

E, appunto, l'*estória* soccombente sotto il peso insostenibile dell'*História* è ancora al centro del romanzo successivo, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, con l'eteronimo di Fernando Pessoa catapultato dalla remota lontananza della sua Arcadia mentale nella terrena contemporaneità del Portogallo salazarista del 1936. Come si vede, con un andamento costante e progressivo, a partire da *Levantado do Chão*, la Storia saramaguiana è diventata più breve: dapprima, quasi un secolo, poi qualche decennio, ora appena un anno. Questo, probabilmente, significa qualcosa, ma vorrei aspettare a tirare le conclusioni. Per intanto, comunque, il taglio in lunghezza è stato sostituito da quello in larghezza e la Lisbona di Ricardo Reis, inzuppata da una pioggia incessante quanto metafisica, se non risulta forse molto dissimile dalla Dublino joyciana dell'*Ulisse*⁹, ne è tuttavia il suo virtuale rovesciamento, almeno nel senso di quell' "epica moderna" che Franco Moretti ha studiato in un importante saggio¹⁰. Difatti, in O

⁷ *Tutaméia*, cit., p. 3.

⁸ Cfr. Baptista-Bastos, *José Saramago: Aproximação a Um Retrato*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1996, p. 25.

⁹ Cfr. L. de Sousa Rebelo, "José Saramago: o realismo maravilhoso" in *José Saramago: il bagaglio dello scrittore*, a cura di G. Lanciani, Roma, Bulzoni Editore, 1996, pp. 49-62.

¹⁰ Mi riferisco, naturalmente, a *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal "Faust" a "Cent'anni di solitudine"*, Torino, Einaudi, 1994.

Ano da Morte de Ricardo Reis è la geografia urbana, e non viceversa¹¹, ad asurgere a metafora della Storia lusitana sotto la dittatura, ritratta nel suo stanco immobilismo: la labirintica *peregrinatio* lisbonese del poeta neoclassico, con le statue di Camões e di Adamastor a segnarne simbolicamente l'orizzonte topografico, traduce, quindi, la fissità di una *História* che ruota sul proprio asse, in un moto privo di sbocchi, di cui rende conto la circolarità speculare dell'affabulazione, incorniciata da un ritorno e da una mancata partenza. Lì, nel *nóstos* di questo "Ulisse del vuoto, un Nessuno che si confronta con l'incomprensibilità e l'irrappresentabilità della vita"¹², l'*estória* ha l'occasione di convertirsi in *História*, di assumersene la responsabilità, di riscattarsi per sempre dalla claustrofobia di un'identità imposta: e, invece, quei due universi si sfiorano senza incontrarsi, ciascuno irriducibile alla misura dell'altro, monadi prigioniere del loro solitario destino. Ma ciò che è più grave, è che questo azzeramento del divenire storico trascina con sé anche l'*estória*, quella del personaggio eponimo, come delle sue muse Lídia e Marcenda, tutti condannati invariabilmente o alla stasi paralizzante di chi non sa e non vuole scegliere (emblematica, al proposito, la paralisi del braccio di Marcenda), oppure alla frustrante insussistenza di chi non può farlo, che è impossibilità di sussistere nello spazio del proprio tempo – e, infatti, Lídia porta in grembo una nuova *estória* come speranza di una *História* nuova.

Esattamente l'analogia della conclusione, quella gravidanza finale ampliata dalla sfera del singolo alla collettività – ora sono tutte le donne iberiche fertili, degne eredi di Lídia, ad essere incinte –, ribadisce, pure ne *A Jangada de Pedra*, l'interminabile attesa di un futuro che sembra non arrivare mai, nemmeno liberandolo dalla zavorra del passato. In effetti, in questo romanzo del 1986, ambientato in un vago presente, la *História* tradizionalmente intesa si è dileguata, tramutandosi in memoria, tradizione, cultura, viatico indispensabile di ogni *estória* che progetti consapevolmente il proprio avvenire. L'isola Iberia staccatasi dal continente e alla deriva nell'Atlantico è, allora, l'allegoria di un oggi in cerca di definizione, sospeso fra la minaccia di un'identità comune che svisciva la differenza e la prospettiva di una differenza che non sa come costruirsi in identità. Da qui le incertezze della rotta, le deviazioni, l'insensato roteare, fino a quell'improbabile quiete, invero feconda di virtualità latenti. Ed è, appunto, questa virtualità inerente alla loro esperienza che innalza i cinque protagonisti di casi insoliti al di sopra della semplice *estória*, portatori di un senso che la trascende nel suo tendersi indefinitamente verso l'*História* ventu-

¹¹ Cfr. *Ibidem*, p. 49: "Bene, per l'epica moderna è vero l'opposto: passa in primo piano la *contemporaneità* del non contemporaneo: il "Dopo" viene trasformato in "Accanto" – e la storia diventa così una gigantesca *metafora della geografia*."

¹² C. Magris, *L'Ulisse portoghese, eroe di carta* in "Corriere della Sera" del 17.5.1986.

ra. Essi non sono ancora la Storia, ma, certo, non sono più soltanto la vita. Tuttavia, l'aver legato questa parabola della *mudança* – nelle sue multiple accezioni di spostamento, crescita, metamorfosi, rinascita – ad un evento straordinario quale la frattura della catena pirenaica sta, in fondo, ad indicare come una nuova Storia continui ad essere impensabile se non in termini utopici, per quanto di un'utopia costruttiva e salvifica da non confondere con un facile escapismo.

Questo schema dialettico di confronto tra un'idea astratta della Storia, che, di volta in volta, si materializza in epoche, fatti, personaggi e le anonime storie di vita che abitano la Storia – e che poi, inconsapevolmente, finiscono per incarnarla e per farla, pur credendo di lottare contro di essa – subisce una prima significativa alterazione nella *História do Cerco de Lisboa*, pubblicata nel 1989. In effetti, qui la Storia ha abbandonato la sua dimensione reale e si è racchiusa tutta nelle pagine di un libro, un ponderoso saggio che narra l'assedio di D. Afonso Henriques alla Lisbona moresca del 1147. A dispetto delle apparenze, però, ciò non impedisce a questa *História* cartacea di valicare i limiti impliciti nel tacito accordo tra autore e lettore – che concede a quest'ultimo la completa libertà dell'interpretazione, ma non, ovviamente, l'arbitrio dell'interpolazione – e, così facendo, di uscire dal testo, per incidere il piano dell'*estória* con una forza inaspettata. Accade, infatti, che il protagonista del romanzo sia un revisore di bozze – funzione a cui è demandato il compito di preservare la verità della scrittura dall'errore – e che, stanco di questo ruolo passivo, di semplice garante della verità altrui, ad un certo punto si converta egli stesso nella minaccia temuta e sempre incombente del refuso, apponendo, con quel subdolo *não*, il sigillo ambiguo della propria verità. Ora, se questo atto, che non saprei in che modo definire – di ribellione?, di protesta?, di sfida? o, forse, puramente ascrivibile alla sfera istintuale? –, non modifica la Storia, cioè la realtà dell'accaduto, né la sua storia, cioè il testo che la racconta (poiché, il falso storico licenziato alla stampa, sarà poi emendato con una *errata corrige*), agisce, tuttavia, sull'*estória* personale di Raimundo Silva (questo il nome del revisore), a cui non solo toccherà l'onore, e l'onere, di farsi autore di una nuova "História do Cerco de Lisboa", ma che, grazie ad esso, scoprirà anche l'amore di Maria Sara, suo superiore nella casa editrice. L'*História*, insomma, piuttosto che ostacolo alla realizzazione individuale, ne è diventata un prezioso ausilio, come coscienza del possibile che dischiude le porte di un mondo gravato dall'ossessione della certezza, senza, peraltro, dimenticare, nel caso specifico, la sua particolare essenza letteraria di *história* scritta (o meglio, riscritta e iscritta nella finzione, quindi doppiamente fittizia) che ne fa altresì una sorta di specchio della realtà in cui quella si riflette, sovrapponendo diacronicamente passato e presente. D'altronde, oltre ad essere emblema di una circolarità del senso, acutamente individuata da un auto-

revole studioso¹³, mi pare che questa sovrapposizione cronologica possa nondimeno considerarsi il portato di una mancanza di senso della Storia, ossia, di una Storia che ha smarrito la direzione ed esiste, perciò, solo quale coincidenza di opposti, in un eterno ritorno dove tutto si confonde, dissolvendosi nell'indeterminatezza di un tempo che insegue se stesso.

Non dissimile, nel complesso, rispetto alla *História do Cerco de Lisboa*, la dialettica in esame presenta un'interessante caratterizzazione in *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Non si tratta, infatti, appena di intrudersi entro i confini inviolabili del sacro, bensì di rileggerlo alla luce di una razionalità atea capace di smontarne impietosamente l'impalcatura mitologica, in un abbassamento che non è quello contestualizzante della secolarizzazione¹⁴, ma piuttosto quello sovversivo della parodia. La rivelazione neotestamentaria della *kenosis*, ovvero dell'incarnazione di Dio, diventa, allora, oggetto di una riscrittura che invece di limitarsi a intaccare la *fabula* evangelica, si riappropria altresì della Scrittura, in quanto scrigno della Verità rivelata. Anziché, dunque, mera integrazione finzionale delle fonti canoniche, plurime e discordanti (senza, del resto, sottovalutare l'apporto dato a questa ricostruzione biografica dai Vangeli apocrifi), quella di Saramago è un'operazione letteraria complessa, la quale, come suggerisce il titolo medesimo, più volte contestato e frainteso, intende porsi nel solco di una tradizione, risemantizzandola, però, giustappunto a partire dal linguaggio. Lungi, evidentemente, dall'affermare la commensurabilità del testo narrativo con il messaggio biblico, ciò significa, quindi, che, al di là della sua irriverenza contrappuntistica nei confronti della vulgata, l'eresia del "Vangelo" saramaguiano si materializza soprattutto al livello discorsivo "dos sintagmas, do ritmo frasal, da seleção vocabular"¹⁵, cioè sul piano di quella letterarietà che riduce la Storia per antonomasia a storia qualunque. Qui non c'è più, insomma, il tempo storico con cui si confrontano le esistenze individuali, giacché quel tempo si è tramutato in un altro tempo, quello narrato della parola scritta, esposta al rischio della lettura, ossia soggetta all'azione della temporalità: in tal senso, perciò, a parte l'ambientazione d'epoca (scenario obbligato e, dunque, analiticamente irrilevante), l'*História* non costituisce in *O Evangelho* uno spazio contrapposto all'*estória*, ma assurge, invece, a suo fonda-

¹³ Cfr. E. Finazzi-Agrò, "Il circolo terribile. I raggiri del senso nella *História do Cerco de Lisboa*" in José Saramago. *Il bagaglio dello scrittore*, a cura di G. Lanciani, Roma, Bulzoni Editore, 1996, pp. 121-136.

¹⁴ Cfr. G. Vattimo, *Credere di credere*, Milano, Garzanti, 1996, soprattutto il cap. "Incarnazione e secolarizzazione", pp. 29-36, da cui ho tratto anche il termine sottostante di *kenosis*.

¹⁵ T. C. Cerdeira da Silva, *O Evangelho segundo Jesus Cristo: ou a consagração do sacrilégio* in José Saramago. *Il bagaglio dello scrittore*, cit., p. 165.

mento, come schema ipotestuale che si rinnova nell'infinita potenzialità dell'ipertesto moderno.

Con *O Ensaio sobre a Cegueira*, al contrario, si ritorna a quella convergenza di *História* e *estória*, già vista a proposito di *Levantado do Chão*, per quanto adesso, secondo un vezzo piuttosto frequente nell'ultimo Saramago, l'identità racchiusa nel nome – inutile in un mondo di ciechi – sia stata sostituita dall'impersonale categoria della professione (per es., il medico), del ruolo sociale (per es., la moglie del medico) o dell'aspetto fisico (per es., il ragazzino strabico), accentuando, così, ulteriormente il carattere di universalità della narrazione. I personaggi in questione, tuttavia, sono simboli di un'umanità che ha ormai concluso la sua gloriosa marcia storica, arenandosi in un presente miserabile, sul quale si riversano i molti errori e le contraddizioni irrisolte del passato, sebbene le nubi fosche della cecità collettiva lascino ancora trasparire all'orizzonte un tenue raggio di speranza. Solo che la Storia involutasi a incubo visionario, regredita ad allegoria della barbarie irrazionale che ci circonda, annientando l'individuo e costringendolo alla più vile abiezione, ha cessato di essere un luogo redimibile da qualche misteriosa tensione utopica, come ne *A Jangada de Pedra*, subordinando, invece, il suo eventuale riscatto, nonostante tutto, all'eticità della nostra condizione. Spetta, perciò, all'*estória*, o meglio all'insieme delle singole *estórias*, la responsabilità di far rinascere questa *História* impazzita e degradata, evitando di rendersene conniventi e svincolandosi, dunque, dal suo abbraccio mortale, per recuperarla, davvero, ad un'idea di giustizia e di civiltà.

Ebbene, considerando retrospettivamente tale itinerario, credo, allora, che l'ultimo (per il momento) romanzo di José Saramago, *Todos os Nomes*, rispecchi in modo compiuto quella sinuosità del discorso storico che la mia analisi ha inteso mettere in risalto, cercando altresì di sottolinearne la problematicità di un approccio univoco, non soltanto in chiave terminologica. Senza, del resto, anticipare considerazioni che mi piacerebbe risultassero, alla fine, in qualche misura consequenziali, avanzo semplicemente l'ipotesi che, nella prospettiva sia pure parziale del *work in progress*, *Todos os Nomes* possa offrire una verifica attendibile di come il rapporto *História/estória* funzioni e di come, soprattutto, sia andato negli anni alterandosi. La prima spia, al riguardo, ci è offerta da quel luogo eminentemente saramaguiano – cioè, dall'autore restituito alla sua pienezza di senso – che è l'epigrafe, dove campeggia una citazione tratta dal *Livro das Evidências*, un'altro repertorio immaginario di sentenze, a seguire l'omologo *Livro dos Conselhos*: “Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens”. Questa frase, apparentemente sibillina, posta sulla soglia del testo, ne sintetizza, difatti, la dinamica generativa, ovvero quell'evento subito che mette in moto la ricerca di una risposta e che, secondo meccanismi oramai collaudati, si traduce sempre in Saramago nell'avventura della

scoperta, della quale rendono conto, con piccole varianti, le opere precedenti. Ed è perlopiù in relazione ad esse, che occorrerà, dunque, tracciare il reticolato intertestuale di *Todos os Nomes*, in particolare verso quell'*História do Cerco de Lisboa*, a cui rinviano non poche analogie, a cominciare dalla figura del protagonista, il Sr. José, scritturale ausiliario dell'anagrafe. Questo ridicolo travet di mezz'età, dimesso e sottomesso, che conduce un'esistenza frustrante, scandita dalla monotonia dell'orario d'ufficio e incupita dalla solitudine, ricorda, infatti, assai da vicino Raimundo Silva, rappresentanti, entrambi, di una condizione impiegatizia interiorizzata in struttura di coscienza e accettata come marginalità consapevole. Tale paradigma anti-eroico, però, che personifica al massimo grado l'inadeguatezza alla vita e, al contempo, la nostalgia della sua assenza, contempla solitamente nella narrativa saramaguiana lo spazio della trasgressione, quel punto di discontinuità che scombinava il modello prefissato e lo ricomponne in forma diversa. Forse è questo il momento della Prova¹⁶, ciò che consegna un individuo qualunque a quella specie di narrazione "aneddotica" evocata da Guimarães Rosa. Peraltro, similmente a Raimundo Silva, anche il Sr. José – meravigliosa antifrasi quella di assegnare un nome a quest'unico personaggio, in un libro che sembrerebbe voler contenere i nomi di tutti – è un diligente codificatore della verità, tutto compreso della responsabilità del suo ruolo di burocrate preposto alla certificazione della vita e della morte, con il rischio, quindi, che un solo errore di trascrizione possa trasformarlo in un involontario e improprio arbitro dei destini altrui. Anzi, a conferma della riverenza che nutre nei confronti della propria professione e, in generale, delle storie (ossia, *estórias*) che in quella veste maneggia, il Sr. José si diletta nel tempo libero a collezionare ritagli e notizie di persone celebri, che poi costantemente aggiorna con dedizione certosina. Come per Raimundo Silva, dunque, anche qui mancano segnali che annuncino la svolta del personaggio, quella deroga prevista, eppur imprevedibile, ad una normalità avvolgente, che sembra occludere la dimensione del possibile. E, in effetti, questa svolta, nel senso di atto consapevole, non c'è – a meno di non voler considerare tale quelle innocenti e quasi fanciullesche scorribande notturne nella Conservatoria, al fine di reperire informazioni più dettagliate per il proprio archivio –, rimpiazzata, si direbbe, dalla casualità, che si manifesta nell'intrigante enigma di una donna sconosciuta, la cui scheda anagrafica finisce inspiegabilmente tra le carte private dello scritturale. Ecco l'accadimento, invero banale, che stravolge un'esistenza ordinata e onesta, sospingendola sul terreno dell'illegalità, costringendola alla necessità della menzogna, assoggettandola al dominio del caos e tutto ciò solo per ricomporre il mosaico di una piccola storia personale assurda a misteriosa ragio-

¹⁶ Cfr. L. Stegagno Picchio, *op. cit.*, p. 12.

ne di vita. Il fatto, però, che questo disperato inseguimento non si arresti nemmeno di fronte alla morte della donna, cioè del suo oggetto, testimonia chiaramente come l'Altro sia, in realtà, un pretesto per cercare se stessi – da intendere altresì nel significato letterale, qui pertinente, di testo che ne anticipa un altro, di una *estória* che scrive un'altra *estória* –, oppure un modo per perdersi definitivamente. In ogni caso, tuttavia, quel che mi preme evidenziare è che la causa di questa radicale trasformazione del protagonista, comunque la si voglia giudicare, ricade, stavolta, per intero, sull'*estória*, addirittura su una sua quasi fantasmatica riduzione, ma senza alcuna interferenza dell'*História*, la quale, al contrario, si trova a beneficiare pure lei di questa situazione inattesa. Basti vedere come la ricerca del Sr. José, ancorché infruttuosa, finisca per rivoluzionare le tradizioni immobili di quella metafora della Storia – una Storia ridotta ad immensa Anagrafe – che è la Conservatoria, dove l'austero Capo, stimolato proprio dall'esempio del suo scritturale, decide di abolire la distinzione, da sempre vigente, tra vivi e morti. In base a quest'atto, che non cambia le storie, ma che certo cambia la Storia, proiettandola nel presente, ovvero facendola diventare presente alle nostre esistenze – l'unica maniera, in cui la Storia possa sperare di influire su di esse –, la donna sconosciuta verrà, nel finale, reinserita nello schedario dei vivi, a sottrarla, per l'eternità, non alla morte ma all'oblio.

Passaggio fondamentale, questo, che appare, tuttavia, *a posteriori*, preannunciato nell'episodio del cimitero, allorché il Sr. José, imitando la prassi di un improbabile pastore, scambia i numeri di identificazione delle tombe: "A troca estava feita, a verdade tinha-se tornado mentira"¹⁷. In tale gesto – che inverte la situazione topica della *História do Cerco de Lisboa*, dove era stata la menzogna ad ergersi momentaneamente a verità¹⁸, per prenderne il posto nel suo illusorio santuario della storiografia – sembra infatti consumarsi l'ultima funambolica piroetta di questa dialettica saramaguiana, mettendo in discussione non più soltanto l'intangibilità del discorso storico, ma addirittura la pertinenza medesima di quelle due categorie che ad esso presiedono. Ed è, appunto, la loro fertile con-fusione che, tracimando dall'alveo della vita (dopo aver violato il tabù della morte), va ad inondare il solenne giardino della *História*, con il suo ordine stantio e precario, a cui quella offre un'imprevista possibilità di riscatto, un'indispensabile restituzione di senso. Sì, perché se anche l'*estória* abdica, quasi borgesianamente, al riconoscimento fattuale di verità e menzogna, riducendosi perciò al rango di letteratura, allora anche la Storia, alla quale veniva

¹⁷ J. Saramago, *Todos os Nomes*, 7ª ed., Lisboa, Caminho, 1998, p. 243.

¹⁸ Cfr. J. Saramago, *História do Cerco de Lisboa*, Lisboa, Caminho, 1989, p. 50: "Assim está escrito e portanto passou a ser verdade, ainda que diferente, o que chamamos falso prevaleceu sobre o que chamamos verdadeiro, tomou o seu lugar, alguém teria de vir contar a história nova, e como".

rimproverata la propria irriducibile essenza letteraria, può finalmente uscire dai polverosi scaffali per ritornare ad essere vita.

Con l'estrema intuizione di un "aneddoto", dunque, José/Saramago – lo scritturale e lo scrittore, dove la coincidenza dei nomi tradisce lo spunto autobiografico¹⁹ del romanzo – ci consegna in *Todos os Nomes* la plausibile conferma dell'ipotesi, finora implicita in queste note, di una costante deriva dell'*História* saramaguiana in *estória*, ossia di una progressiva rarefazione del tempo storico a vantaggio del tempo soggettivo, recuperato perfino ad una funzione di filtro e di compensazione di quello. Rispetto, insomma, ai primi grandi romanzi, "storici" pur senza essere, *ipso facto*, romanzi storici – da *Levantado do Chão* fino a *O Ano da Morte de Ricardo Reis* –, dove, cioè, la Storia veniva riletta nella sua concreta immanenza e nell'impatto che essa aveva sull'individuo, le opere successive, invece, tendono a smaterializzarla, trascendendola in un'attualità minacciata, convertendola in un testo scritto, riducendola, infine, ad allegoria di se stessa. Così che, insomma, in questa mutata visione prospettica della Storia, che ha cessato di essere un alibi per diventare una meta da riconquistare, il punto forte residuale resta l'individuo come valore e come unica esperienza possibile della Storia.

¹⁹ Alludo alla storia di Francisco, il defunto fratello di Saramago, la cui morte non figurava nei registri dell'anagrafe. Al riguardo, cfr. anche C. Reis, *Diálogos com Saramago*, Lisboa, Caminho, 1998, p. 85.

NOTE

GIUSEPPE BELLINI

EL MUNDO MISTERIOSO Y FASCINANTE DE LA BIBLIOTECA¹

Cuando de Bibliotecas tratamos, inmediatamente nuestro pensamiento corre a la trágica destrucción de la mítica Biblioteca de Alejandría, y en épocas más recientes a las quemadas de libros realizadas por los nazi, hasta la todavía reciente destrucción de la Biblioteca de Sarayevo, pérdidas irreparables para la humanidad. Pero no solamente se nos ocurren estas fechorías, sino que nuestra memoria va a los muchos casos en que, en nuestras lecturas o estudios, hemos dado con una Biblioteca que hemos ido mitizando: la de don Quijote, por ejemplo, de la que nos da noticia el escrutinio que hace su buen amigo el cura, separando lo bueno de lo que él consideraba malo. Y así seguidamente: Bibliotecas a las cuales nos remite a veces un solo libro, como es el caso de ese *Gargantua et Pantagruel* con el que viaja a París el último de los Buendía en *Cien años de soledad*. Otras veces es la Biblioteca de un prócer, como Bolívar o Bello, otras de un dictador, como el Doctor Francia en *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos; o la imponente realidad de la Biblioteca de don Marcelino Menéndez y Pelayo, o la Nacional de Madrid, o la “Gran Bibliothèque” parisina que quiso realizar Mitterrand.

Y tanta es la necesidad de una Biblioteca que de ello se daba muy buena cuenta hasta en la Nueva España del siglo XVII el obispo de México, fray Juan de Zumárraga, quien legó al Colegio Imperial de Santa Cruz de Tlatelolco, que él había fundado, todos sus libros, más de cuatrocientos volúmenes, imitado en 1646 por el obispo y luego virrey de la Nueva España, don Juan de Palafox y Mendoza, el cual dotó el Seminario de Puebla de los Angeles de una Biblioteca de más de doce mil volúmenes, en varios idiomas y varia ciencia. La semilla que en su lejanísima época había plantado, y no sólo para el mundo ibérico, el Rey Sabio, ha seguido dando extraordinarios frutos en España y en América.

Todo esto a nosotros, amantes del libro, nos parece maravilloso y justifica el hecho de que consideremos la Biblioteca como un mundo de gran atractivo. Borges nos ha dado páginas extraordinarias sobre el tema, en *La Biblioteca de Babel* y en otros numerosos pasajes de su obra, prosa y poesía. En “El guardián de los libros”, de *Elogio de la sombra* (1969), un guardián que no sabe leer se consuela pensando que lo imaginado y lo pasado “ya son lo mismo”. En los altos anaqueles están, “cerca y lejanos a un tiempo, / secretos y visibles como los astros”, los libros y las maravillas que encierran:

¹ Es éste el texto, salvo pequeñas modificaciones imprescindibles, de mi intervención en Milán al inaugurar la Biblioteca del Instituto Cervantes (1999).

Ahí están los jardines, los templos y la justificación de los templos,
la recta música y las rectas palabras,
los sesenta y cuatro hexagramas,
los ritos que son la única sabiduría
que otorga el Firmamento a los hombres,
el decoro de aquel emperador
cuya serenidad fue reflejada por el mundo, su espejo,
de suerte que los campos daban sus frutos
y los torrentes respetaban sus márgenes,
el unicornio herido que regresa para marcar el fin,
las secretas leyes eternas,
el concierto del orbe;
esas cosas o su memoria están en los libros
que custodio en la torre.

Dimensión de la suprema sabiduría, dimensión del misterio. ¡Cuántas veces los libros nos encantan sin que los hayamos todavía leído, con la perspectiva de una próxima lectura, o bien con el recuerdo de lecturas anteriores, a lo mejor de tiempo remoto, como son las que han contribuido en el tiempo a nuestra formación!

El encanto de la Biblioteca es éste: ella permite no sólo que se la consulte, sino que se la contemple, y en la contemplación de los tomos y los títulos emprende su fantástico devaneo el pensamiento, reviven los encantos de las primeras lecturas. Neruda recordaba con nostalgia a “Sandokan y Sandokana”, sus lecturas juveniles salgarianas, *Los trabajadores del mar* y *Notre-Dame de Paris* – para él seguía circulando en la “gótica anatomía” de la catedral parisina el jorobado de Victor Hugo –, autores de más categoría, como Charles d’Orléans, los poetas españoles del Siglo de Oro, los contemporáneos franceses.

En el “Poema de los dones”, de *El Hacedor* (1960), Borges interpretaba su ceguera como una “magnífica ironía” de la maestría de Dios, puesto que al mismo tiempo le había dado “los libros y la noche”, haciendo dueños de una “ciudad de libros” “unos ojos sin luz”, que sólo podían leer en las “bibliotecas de los sueños / los insensatos párrafos que ceden / las albas a su afán”. Él veía viajar todavía – como declara en el poema “Ariosto y los Arabes”, de *El otro, el mismo* (1967) –, por los cielos al hipogrifo, revivía los amores de Angélica y Medoro, el mundo fantástico de “la famosa gente / que habita los desiertos del Oriente / y la noche cargada de leones”. Para Borges el libro “viaja en el tiempo” y permanece eterno sobre la brevedad del vivir, “este sueño presuroso”.

Nuestras lecturas nos acompañan durante toda la vida. No hace falta volver a leer los libros: cuando uno entra en la Biblioteca cobran inmediatamente vida autores, personaje y pasajes a los que debemos lo que somos. No deja para mí de marcharse de Burgos el Cid, convencido por las palabras de una niña “de nuef años”, que atrevidamente desde una ventana le amonesta: “en el nuestro mal vos non ganades nada”. Berceo está todavía tendido a la sombra de su virtuoso prado “bien cencido”, eternamente verde, “lugar cobdiciadero para omne cansado”, abundante en flores “bien olientes”, en fuentes “claras corrientes, / en verano bien frías, en yvierno calientes”; y un faile impudico no deja de pasar frente a la imagen de la Virgen haciéndole el “inclín”, camino de sus aventuras.

El Rey Sabio teje incansable su “loor de España cómo es bien sencida de todos bienes”, y defiende la justicia, virtud por la que “se mantiene el mundo”. Patronio no deja de proponer al Conde Lucanor sus “enxiemplos”, donde la queja del pobre que comía atramuces se disuelve frente a quien recoge gustoso las cortezas que él va tirando; y un

valiente “mancebo”, que se había atrevido a casarse con una mujer “muy fuerte et muy brava”, todavía goza de la buena atmósfera que su conducta ha instaurado en su casa.

En sus aventuras por las resacas tierras castellanas acecha el arcipreste a las hermosas serranas y no se cansa de celebrar la singular belleza de doña Endrina, “alto cuello de garza”, de la que pondera con transparente erotismo las prendas, el talle, el donaire, los cabellos, la “boquilla”, el color, la “buenandanza”, y su mirada, tal que “Con saetas de amor fyere, quando los sus ojos alça”.

Las trágicas crónicas del Canciller Ayala anuncian ahora el mensaje de Jorge Manrique: las coplas de este último resuenan en nuestro adentro y nos siguen enseñando el camino de las vidas que, como los ríos, “van a dar a la mar / que es el morir”.

La violencia entra de nuevo con la espada que espera a los incautos amantes, sorprendidos en su sueño por el padre de la princesa; no ha dejado todavía el rey don Rodrigo – pecado y punición – de ir trastornado en su caballo tras la pérdida de su reino. En tanto el Conde Arnaldos, en una ya eternizada mañana de San Juan, va intentando vanamente descifrar el mensaje del marinero que, en una galera que “traía las velas de seda, la ejarcia de cendal”, se acerca a la playa cantando un mágico cantar

que la mar façía en calma, los vientos face amainar,
los peces que andan ‘nel hondo arriba los face andar,
las aves que andan volando en el mástel las face posar.

Y que le reta declarándole: “Yo no digo esta canción sino a quién conmigo va”.

En tanto entra la Trotaconventos acompañada por Celestina y asoman los trágicos amantes, Calisto y Melibea; el viejo padre no pone fin a su lamento por haber quedado solo “*in hac lacrimarum valle*”. De pronto el panorama cambia: las ninfas están todavía bañándose en las “corrientes agua, puras, cristalinas”, al amparo de frondosos árboles y frente a un “verde prado de fresca sombra lleno”; lloran los desolados pastores por las “dulces prendas” por su mal halladas.

Contrastando con quien llora penas de amor, fray Luis de León contempla con su amigo Olarte la “noche serena”, el cielo “de innumerables luces adornado” y no se cansa de celebrar la “vida solitaria”; a su lado San Juan elabora en la “noche oscura” su mensaje de la “Amada en el Amado transformada”.

Y aquí irrumpe Lazarillo conduciendo al malvado ciego, la mala planta de los pícaros, y la aventura americana, con Colón que interpreta en las Antillas un mundo fascinante y cree encontrar en la Tierra de Gracia el paraíso terrenal. Ahora es la aventura que atrae; Cortés sigue con su asombro frente al mundo azteca; Díaz del Castillo defiende por sus valientes hazañas a los viejos conquistadores y sus pretensiones personales; Motolinía no termina de celebrar la feracidad de la tierra mexicana y de denunciar las fechorías de los conquistadores, a quienes jaguares providenciales les quitan la vida; el padre Las Casas prosigue su lucha en defensa de los indígenas y de la conquista pacífica.

La deslumbrante época de Carlos V inaugura el derecho de gentes y una nueva visión del “otro”, cuyo valor ensalza *La Araucana* y a quien Cieza de León defiende, proponiéndonos sus reservas éticas y sus instancias morales. El “Caballero de la triste figura” anda todavía acompañado por su escudero Sancho, difundiendo sabiduría y humanidad en todo el mundo hispánico.

El gran teatro del Siglo de Oro, de Lope a Calderón no hace más que ilustrar el período áureo del imperio, en el que introducen sus preocupaciones el “rey prudente”, y un Quevedo que desde los *Sueños* sigue desvelando la comedia de la vida, la brevedad de la existencia humana, que Góngora expresa cantando a la rosa, la cual “anticipa [su]

ser, para [su] muerte”, y no deja de resonar “formidable y espantoso” el quevedesco “postrer día”.

Para mí ahora el mundo de los libros se extiende de España a América. Una figura extraordinaria sigue viva, la de sor Juana Inés de la Cruz, sobre todo por su *Respuesta*, inigualable defensa de la mujer y de sí misma, denuncia amarga de la envidia humana. Y de un salto llegamos al siglo XIX, cuando no ha terminado Larra de proponer su “Día de difuntos”, y al siglo XX, rico en determinantes presencias: Darío con su ideal de un múltiple amor y su canto a la juventud “divino tesoro” que pronto se pierde; Silva con su valoración de las cosas “viejas, desteñidas”, que guardan el recuerdo de épocas muertas, Martí con su rosa blanca para el amigo sincero. El “limonero lánguido” suspende siempre su “pálida rama polvorienta / sobre el encanto de la fuente limpia”, en la que no han despertado todavía de su sueño los “frutos de oro”; en un viejo parque “Ramas y hojas se han movido” revelando el misterio:

... una rosa fantástica,
cuyo suavísimo cuerpo
se adivina, eterno y solo,
tras mate y flotante velo.

Colores juanramonianos inéditos, malva y oro, verde, azul y blanco, eternizan para siempre en nuestro adentro el paisaje, donde a veces se recogen los árboles, “verdes, rosados y verdes / de brotes primaverales” y un “suave olor a heno” sigue viniendo de las praderas, mientras se duermen los pinares bajo un cielo “tiernamente violeta” y “Canta un ruiseñor despierto”. Con nota sentimental le hace eco de repente el acordeón barojano, con su “melodía, vulgar, monótona, ramplona, ante el horizonte ilimitado”. En tanto Lorca llora la muerte de Ignacio “con palabras que gimen” y recuerda “una brisa triste por los olivos”.

Irrumpe a este punto el Señor Presidente, siempre de luto, cara de calavera, sombrero puesto, intento a comer una miserable “papa frita”; y un remolino de figuras perennecientes a la literatura más reciente lo siguen, entre ellas el onettiano doctor Gray, Artemio Cruz, el coronel a quien nadie escribe, Aureliano Buendía encerrado en el círculo que con tiza trazan sus edecaden doquiera que él se encuentre, doña Bárbara y Úrsula... Y el soldado de Vallejo, que escribía y firmaba “¡Viba los compañeros!, Pedro Rojas”; Neruda con sus utopías y su fundamental llamado a “la pobre cosa que somos”; Paz con su concepción del mundo como “desierto circular”, de la vida del hombre, breve entre dos paréntesis, de la muerte dominándolo todo.

No seguiré con estas evocaciones que atestiguan de manera incompleta la sugestión y el papel que los libros han tenido en mi orientación. Sólo quiero subrayar una vez más que a través de los libros la Biblioteca nos pone en contacto con lo imperecedero, lo eterno, de por sí fascinante aventura. En el famoso soneto que enviaba a su amigo González de Salas desde la Torre de Juan Abad – donde estaba desterrado –, Quevedo celebraba del libro la función consoladora en el desierto de su retiro, pues le permitía vivir “en conversación con los difuntos”, “escuchar” con sus ojos a los muertos. Declaraba el poeta que los libros hablaban “despiertos” al “sueño de la vida”, y sobre la irrevocable fuga del tiempo dignificaban y hacían meritoria la hora, puesto que “aquella el mejor cálculo cuenta / que en la lección y estudio nos mejora”.

Borges en su juicio acerca del valor de los libros está muy cerca de Quevedo, implícita su valoración positiva. Hacia ellos Neruda, en el poema “Los libros”, protesta su deuda, declarando que en él “tejieron, cavaron, / deslizaron su serpentina”, y poco a poco “surgió como un olor amargo / con la claridad de la sal / el árbol del conocimiento”.

La pasión del poeta chileno por los libros fue siempre grande; en su vida reunió una extraordinaria biblioteca, que más tarde regaló a la Universidad de Santiago, junto con sus colecciones de mariposas y conchas. Estaba enamorado sobre todo de los clásicos, de los poetas italianos y franceses, además que de los españoles, de Garcilaso a Quevedo; le gustaban especialmente las ediciones pulcras para bibliófilos y las de Bodoni, que buscaba y compraba gastando sumas relevantes. En 1962 había conocido a Alberto Tallone, el famoso impresor de Alpignano, un pueblo cerca de Turín, y le dio generosamente a editar varios de sus libros, pretendiendo sólo algunos ejemplares. En el prólogo a uno de ellos, *Sumario. Libro donde nace la lluvia*, anticipación del *Memorial de Isla Negra*, declaraba a Tallone “rector de la suprema claridad, la del entendimiento”, y añadía que en las soledades que le habían dado origen nunca había pensado posible alcanzar el honor de ser editado por tal maestro.

Fuente de la sabiduría, el libro es también revelación y espejo del lector. A veces las Bibliotecas abren su misterio, revelan tesoros escondidos, que no consisten únicamente en los libros sino en lo que los libros a su vez encierran: dedicatorias, comentarios de lectores, identificaciones sorprendidas, páginas o cartas olvidadas, señales que indican lecturas repetidas. Esto ocurre en las Bibliotecas públicas y en particular en las privadas. A mí me ocurrió con la Biblioteca particular de Miguel Angel Asturias y fue la revelación de sus lecturas cuando la enfermedad ya no le daba esperanzas. Señales puestos por el escritor encontré en textos de Quevedo, como *La cuna y la sepultura*, *La constancia* y *la paciencia del Santo Job*, *La Providencia de Dios*. Significativo el pasaje siguiente en el último texto citado:

Las calamidades dan mejor cuenta del seso humano que la prosperidad.
Son deste sentir las palabras de San Agustín: *Nulla felicitas frangit, quem nulla infelicitas corrumpit*. Hombre bueno a prueba de la felicidad, de los trabajos hace defensa, y con la batería que le dan se pertrecha y fortalece.

Conecté entonces mi hallazgo con la situación física del maestro, y me vino a la memoria una dedicatoria lejana en el libro al alimón entre Asturias y Neruda, *Comiendo en Hungría*: “A nuestro Bellini, desde el extremo de este instante fugaz que retenemos con palabras”. Estábamos de sobremesa en mi casa y de repente Miguel Angel se levantó y fue a buscar en mi Biblioteca su libro para escribir la dedicatoria mencionada: ya por entonces – era el final de 1970 – habían empezado sus preocupaciones físicas, que lo llevarían a acentuar una filosofía personal, que se manifestaría más concretamente en unos textos últimos, *Tres de cuatro Soles* y *El árbol de la Cruz*.

Las dedicatorias tienen frecuentemente un gran significado. El camino de los libros dedicados desde las Bibliotecas particulares hasta las públicas es azaroso, precario, pero es allí donde se conservan. A veces se trata de frases de escaso significado, otras, al contrario, documentan una historia, que es difícil llegar a conocer cuando ya no existe el destinatario, con lo cual se acentúan su misterio y su encanto.

Pondré fin a estas desilvanadas argumentaciones. Misterio y fascinación acompañan siempre las Bibliotecas. Y un extraordinario amor por parte de quien las frecuenta. Es otra casa, más recatada, silenciosa, donde sólo la fantasía y la reflexión trabajan. Construcción preciosa que se va realizando paulatinamente y a la que a veces nos dedicamos construyendo nuestra Biblioteca particular, fuente de indecible consuelo y con los años de preocupación por su permanencia. Juan Ramón Jiménez exclama en el poema “Biblioteca mía”:

¡Ay, libros
solos, cuando me voy de ellos
– el sol se queda, lento y ciego, iluminándolos
y no los uno con mis ojos –!

Pero no es eso, o es también eso, que preocupa a quien ama su Biblioteca: es sobre todo su integridad, temeroso el que la ama de que se disperse, como casi siempre ocurre.

JUAN MANUEL MARTÍNEZ

SOBRE LA VIDA PERDIDA DE ERNESTO CARDENAL

Vuelve a sorprendernos el sacerdote, poeta y revolucionario Ernesto Cardenal con esta primera parte de su autobiografía, titulada tan significativa y místicamente *La vida perdida*¹, esta vez en una prosa personalísima que en tantos pasajes nos recuerda su peculiar estilo poético. Abarca esta rememoración suya desde su infancia hasta 1961, año en el que dejó Cuernavaca “para ir a un seminario en una región montañosa de Colombia, en las estribaciones de lo Andes, y para después fundar una pequeña comunidad en el Lago de Nicaragua”².

No obstante, Cardenal deja aquí y allá personajes, argumentos y retazos de acontecimientos que van más allá de esa fecha, pues en su torrencial desenvolvimiento memorístico no respeta la tradicional línea cronológica. Su autobiografía es principalmente emotiva. Un emotivismo que podríamos denominar providencialista, porque es precisamente la presencia de Dios en su vida y el seguir su voluntad lo que va guiando su devenir y por tanto el hilo conductor de su relato. De ahí que comience su historia con la narración del vuelo que le condujo desde Nicaragua a Estados Unidos para ingresar en un monasterio Trapense. Gran parte de la biografía restante está dedicada a aclarar los motivos de esta decisión, al igual que a describir la vida de novicio en el Monasterio trapense de Gethsemaní, en Kentucky, la etapa más feliz de la vida de Cardenal. La biografía se completa con la narración de sus días en el convento benedictino de Cuernavaca (México), antes de su ordenación sacerdotal, y se cierra con la rememoración de su infancia.

El suceso fundamental de la vida del posterior Ministro de Cultura del gobierno sandinista nicaragüense, y el motivo último de su autobiografía³, es la experiencia mística, punto de partida de una vida que hasta entonces se había debatido entre la dicotomía del amor carnal o el divino, “y es que yo sentía una atracción irresistible a la unión conyugal; obsesión sería mejor decir. Al mismo tiempo sentía dentro de mí, no con atracción sino con repulsión más bien, un llamado irreprimible a una entrega total a Dios en la vida religiosa”⁴.

En el capítulo, tan significativamente denominado “muchachas en flor”, nos cuenta

¹ E. Cardenal, *Vida perdida*, Barcelona, Seix Barral, 1999, pp. 459.

² *Ibi*, p. 92.

³ Cfr. *Ibi*, p. 92: “Ahora debía contarle todo al escribir memorias; o no habría tenido sentido escribir memorias. Para mí lo importante era todo lo que me llevó a este encuentro, y todo lo que ha ocurrido después a consecuencia de él. Tengo 72 años y quería dejar escrito esto antes de mi muerte”.

⁴ *Ibi*, p. 21.

de un gran número de mujeres a las que amó (Sylvia, Adelita, Claudia, Julieta, Miriam, Martha, Conchita, Meche, Cristhine...), incluyendo algunos de los epigramas y otros poemas que dicho amor humano inspiró. El sábado 2 de junio de 1956, al mediodía, es que tuvo lugar la experiencia mística unitiva de Ernesto Cardenal, y que él se encarga de relatar con un lenguaje de clara filiación con el místico segoviano, aunque mucho más crudamente sexual. Pese a que este hecho ya lo conocíamos en su obra poética, tanto en *Canto Cósmico* (1989) como de una manera más explícita en *Telescopio en la noche oscura* (1993), no deja de sorprendernos y emocionarnos su descripción.

Hay que resaltar también, dentro del contenido, otros aspectos interesantes de la memoria histórica contemporánea para aquél que se acerque a esta voluminosa primera parte (y que se encuentran principalmente en los dos últimos capítulos, “Días de Cuernavaca” y “Primeros años”) como son la aparición de las drogas en Estados Unidos, la generación ‘beat’ y la relación de sus poetas con Cardenal; la aparición del psicoanálisis y su influjo en la vida monástica del convento benedictino de Cuernavaca; las relaciones y datos intrahistóricos de la familia de Cardenal con el poder político nicaragüense. Este último aspecto, enhebrado con los recuerdos infantiles del poeta, constituye un relato casi novelesco, al estilo de Gabriel García Márquez, y en sí mismo, aparte de darnos datos sobre los orígenes históricos y el desarrollo de la república centroamericana, nos muestra una vez más cómo la realidad hispanoamericana es tan fácilmente novelable.

Para los estudiosos de la obra de Cardenal esta autobiografía es una obra de referencia ineludible, aunque de una gran parte de los datos que aparecen ya tuviéramos conocimiento en sus poemas – debido al peculiar estilo exteriorista de Cardenal, heredado de Ezra Pound, que gusta de utilizar los materiales biográficos como un elemento más para la elaboración poética – y en otros escritos⁵. En estas páginas, que incluyen varios poemas que ejemplifican la unión vida-obra de Cardenal, nos da cuenta y nos aclara cómo empezó la publicación de sus primeros poemarios (que Cardenal dejó a Ernesto Mejía Sánchez⁶ para que los publicara – puesto que él renunció a escribir al entrar en la Trapa –, y que vieron la luz cuando acababa de llegar a México y contaba 34 años); nos transcribe las notas⁷ que escribió como novicio en Gethsemaní y que posteriormente se transformarán en su libro en prosa *Vida en el Amor* y su poemario *Gethesemany Ky*; nos indica sus grandes inquietudes macro y microcósmicas, que luego completará en

⁵ Como números monográficos o entrevistas aparecidos en la revista *Nuevo Amanecer Cultural* – revista que nace el 8 de junio de 1980 como escisión de *La prensa*, y que está vinculada con el Sandinismo –, en la prensa diaria (como la de Benjamín Prado en *Diario 16*, 22-X-92) o la conocida entrevista de Hermann Schulz en Solentiname (y que se recoge en *La Santidad de la revolución*, Salamanca, Sígueme, 1978); estudios como los de Urdanivia Bertarelli (*La poesía de Ernesto Cardenal: cristianismo y revolución*, Lima, Latinoamericana Editores, 1984), Promis Ojeda y otros (*Ernesto Cardenal: poeta de la liberación latinoamericana*, Buenos Aires, Fernando García Cambeyro, 1975) o Jorge Arellano (“Ernesto Cardenal: de Granada a Gethsemany (1925-1957)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 289-90, 1974); o las propias palabras de Cardenal en conferencias o presentaciones de sus libros (ej. presentación de *Cántico Cósmico* en el Círculo de Bellas Artes, en Madrid, el 21-X-92).

⁶ E. Cardenal, *op. cit.*, p. 111: “nombré a Ernesto Mejía Sánchez, que daba clases en México, albaacea de toda mi poesía, aún inédita, porque todavía no había publicado ningún libro. Le dejé listos para ser publicados mi libro de epigramas, las traducciones de Catulo y Marcial, algunos dispersos, y unos textos que reuní en los últimos días con el título *Hora O*”.

⁷ Esas notas son en sí mismas exquisitos fragmentos prosísticos.

Canto Cósmico; nos pone de manifiesto el papel de los salmos en su vida monástica y las traducciones que hizo en Cuernavaca, sustrato que, junto con el elemento revolucionario, dará lugar a *Salmos* (1969); y nos da cuenta de su relación con los poetas nicaragüenses más conocidos (especialmente con sus contemporáneos, como José Coronel Urtecho, aunque también hablará de Rubén, Azarías Pallais, y Pablo Antonio Cuadra). Asimismo, es imprescindible constatar la innegable herencia de Thomas Merton – su director espiritual en la Trapa – en toda la vida del poeta (recordemos el póstumo homenaje poético de Cardenal a su maestro espiritual en las emotivas “Coplas a la muerte de Merton”), especialmente en la fundación de la comunidad de Solentiname.

Pero quizá lo que nos pone más de manifiesto esta primera autobiografía es el cariz de poeta místico del escritor nicaragüense, y que ya fuera señalado por la estudiosa puertorriqueña Luce López Baralt – quien ha sido la correctora de esta biografía – en su introducción a *Telescopio en la noche oscura*, el último poemario publicado por Cardenal, y en el que más se pone de manifiesto esta parte de su obra poética junto con las últimas cantigas de su inmenso *Canto Cósmico*. Ciertamente es Cardenal el único poeta hispanoamericano contemporáneo que conozco al que se puede calificar como místico en un sentido estricto, aplicado a una parte de su producción poética, ya que las experiencias religiosas transcritas en poesía del argentino Bernárdez (*El Buque, La Flor, El Ruiseñor*), aunque sean elevadas, no creemos respondan a tal calificativo⁸. Esta condición de poeta místico deriva de una vida religiosa que ya desde su infancia responde a la aprehensión de la misma por Dios⁹ y que alcanza su plenitud en el episodio unitivo del dos de junio, que nunca se volvió a repetir (sólo nos cuenta Cardenal una experiencia religiosa – una “aparición” sensible – con la Virgen María mientras rezaba el rosario, y que él mismo califica de otro nivel, claramente inferior).

En cuanto al apartado ideológico que irá formando su cosmovisión de la Teología de la Liberación, y que tantos aspectos aglutinantes tiene, son muchas las pistas “revolucionarias” que se nos van incluyendo, sobre todo gracias a los acontecimientos políticos en que se vio inmerso ya desde su juventud (y que no son prolijamente tratados, como la rebelión frustrada contra Somoza¹⁰), y especialmente al influjo de Thomas Merton¹¹. Su participación en la revolución sandinista y sus años de ministro de cultura, imaginamos quedarán para una esperada segunda parte, en la que seguro encontraremos el mismo estilo, cuajado de interpelaciones al lector, dudas, y, especialmente, de una sinceridad desnuda que no se ruboriza ante nada (especialmente cuando habla de su vida sexual, o reconoce su mal oído) y que podríamos calificar de monástica. Queda

⁸ Cfr. mi trabajo: *Tres caminos y nueve voces en la poesía religiosa hispanoamericana contemporánea*, tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense (3-II-99), en la que estudio y analizo la poesía religiosa contemporánea en Hispanoamérica.

⁹ Cardenal ofreció ser sacerdote por la curación de su hermano Popo (Rodolfo), cuando enfermó gravemente: “Yo había prometido a Dios que sería sacerdote si se sanaba Popo. Y como se sanó, quedé con la perfecta y serena convicción de que iba a serlo”. Cfr. *op. cit.*, p. 408.

¹⁰ Cfr. *ibi*, p. 106: “Yo también fui de los que contribuyeron, junto con otros, para el ajusticiamiento de Somoza pero sin saberlo. Recolectamos un dinero que nos pidieron desde El Salvador para los gastos finales de una invasión inminente (yo entregué ese dinero en Granada) pero después supimos que no habían preparado nunca esa invasión, era para financiar el plan de Rigoberto”. Rigoberto atentó contra Somoza el 21 de septiembre de 1956, siendo abatido en su intento.

¹¹ Con relación a las influencias, es llamativo que Cardenal no se refiera al gran influjo, confesado en otros lugares, del jesuita francés Teilhard de Chardin. Ese influjo ha sido estudiado por López-Baralt en el mencionado prólogo a *Telescopio en la noche oscura*, Madrid, Trotta, 1993.

pues, de momento, esta primera parte autobiográfica, de la que mucho más se podría hablar, y que toca a cada uno disfrutar, descubriendo la personalidad singular del que quizá sea el poeta nicaragüense más importante después de Darío.

DONATELLA FERRO

INÉS DE CASTRO: UN MITO UNIVERSALE

Il volume curato da Patrizia Botta *Inés de Castro. Studi. Estudios. Estudios* (Ravenna, Longo Editore, 1999, pp. 349) raccoglie una ventina di saggi dedicati a Inés de Castro, personaggio storico del '300, eroina di tutte le epoche, mito universale di vittima dell'amore e della ragione di stato, uno dei *topoi* che maggior successo ha avuto in tutti i tempi.

La sistemazione cronologica dei saggi, determinata dal momento in cui il tema inesiano viene interpretato, occupa un arco di tempo molto ampio. La varietà delle lingue dei testi inesiani e dei saggi, la pluralità degli approcci critici, costituiscono un'ulteriore testimonianza della molteplicità di letterati che dal 1300 a oggi si sono avvicinati al personaggio.

Il volume inizia con la *Scheda* di Renata Cusmai Belardinelli, una bibliografia ragionata di opere, studi, raccolte bibliografiche, edizioni che nell'area iberica ed europea hanno avuto per oggetto Inés de Castro. Cenni bibliografici, una «bibliografia minimale» che cita le opere essenziali e più significative scritte dalla fine dell'800, chiude il contributo.

In *Inés de Castro: radiografia di un mito*, una colta presentazione del volume, l'autrice, Luciana Stegagno Picchio, con maestria e dominio della materia, spazia sugli argomenti, seguendone l'ideale filo conduttore: Inés de Castro.

Lía N. Uriarte Rebaudi nell'articolo *Inés de Castro, mártir y mito*, analizza la storia della passione nata tra Inés e don Pedro, l'erede al trono, così come viene riferita dalle cronache spagnole (*Crónicas de los Reyes de Castilla* e *Crónica del Rey don Pedro* di Pero López de Ayala), e portoghesi (*Crónica de D. Pedro* di Fernán Lopes, *Crónica de Alfonso IV* di Rui de Pina) dove si concentrano maggiori informazioni su Inés de Castro. L'autrice sottolinea le varianti espressive usate dai tre cronisti in riferimento al personaggio: López de Ayala informa che «la llamaron reina», Fernán Lopes che «su imagen en el sepulcro la muestra coronada como si fuera reina», Rui de Pina che «después de muerta fue tenida y sepultada como reina», affermazione in cui è implicita l'idea del «reinar después de morir». Riguardo alla tradizione poetica, a prescindere dalle varie ipotesi sulla nascita del mito inesiano, la critica è unanime nel considerare *Os Lusíadas* di Camões il luogo di consacrazione.

Alvaro Alonso nell'articolo *Rodríguez del Padrón, Inés de Castro y la materia de Bretaña* sviluppa e precisa alcune osservazioni, già formulate da altri studiosi, sul tipo di materiale inesiano che utilizzò Rodríguez del Padrón, come lo manipolò e lo organizzò con la materia di Bretagna.

Aníbal Pinto de Castro nell'articolo *Inés de Castro. Da crónica à lenda e da lenda ao mito* studia la trasformazione e l'evoluzione della storia del disgraziato amore nei va-

ri ambiti artistici e soprattutto nella letteratura, in un felice *excursus* attraverso le cronache, il *Cancioneiro Geral* di Garcia de Resende, il teatro rinascimentale (la tragedia *Castro* di António Ferreira), *Os Lusíadas* di Camões, l'opera barocca di Francisco Manuel de Melo, il neo-classicismo, il romanticismo, il neo-romanticismo, il teatro popolare. Lungo i secoli il fatto storico acquisterà la dimensione poetica della leggenda e l'intermodalità universale che il significato simbolico conferisce al mito.

Con il contributo di Gloria Beatriz Chicote, «*Yo me estando en Giromena*»: un processo de *descontextualización inconcluso*, si riapre la polemica teorica sulle relazioni tra storia e finzione. La studiosa argentina si propone di analizzare il processo che ha luogo quando un fatto storico, già fissato in un libro di storia, entra nell'ambito dell'oralità e sviluppa elementi leggendari che si traducono in generi orali e scritti. Punto di partenza è il *romance* di Isabel de Liar *Yo me estando en Giromena*, considerato anello della catena discorsiva che conduce dai fatti alla narrazione degli stessi.

Roger Bismut nell'articolo «*Nise Lastimosa*» de *Jerónimo de Bermúdez* presenta la sua traduzione portoghese integrale della tragedia, scritta in lingua spagnola, per fornire una prova supplementare contro l'ipotesi che i due testi portoghesi *Tragedia muy sentida e elegante de Dona Inés de Castro* (traduzione, strutturalmente identica, dell'opera spagnola, pubblicata nel 1587) e *Castro* (traduzione rimaneggiata, pubblicata nel 1598), testi a suo giudizio erroneamente attribuiti ad António Ferreira, siano precedenti alla versione spagnola.

Legato tematicamente al precedente è l'articolo di Alfredo Hermenegildo: *Jerónimo Bermúdez y la dramatización del abuso de poder: la «Nise Laureada»*, in cui il critico non ha difficoltà ad attribuire la *Nise Laureada* all'autore galego, mentre per la *Nise Lastimosa* pensa che si tratti «de una pieza traducida o adaptada de otro – el portugués Ferretra – por Jerónimo Bermúdez» (p. 101). Giunge a questa affermazione dopo aver esaminato in parallelo il concetto di principe che si trasmette nella tradizione cristiana tomista e quello che nasce con l'opera di Machiavelli. Il risultato è che la *Lastimosa* e la *Laureada* rispondono a due visioni del potere completamente opposte. «De ahí la más que verosímil tentación de apuntar la presencia de dos autorías /.../ Pero habrá que seguir buscando nuevos indicios que permitan, algún día, dar respuesta más clara a la persistente duda» (p. 113)

Con il contributo di Patrizia Botta, *Dos romances antiguos inesiano de Gabriel Lobo Lasso de la Vega*, si ritorna nell'area del *romancero*. Dopo aver provveduto all'elencazione in ordine cronologico, secondo la fonte o la citazione antica e con il corredo di ogni altra indicazione utile, di 16 *romances* sulla leggenda di Inés de Castro, tra i quali si trovano i due *romances* in oggetto, analizza il modo in cui Gabriel Lobo Lasso de la Vega, autore del secolo XVI, riceve il materiale della tradizione *romanceril* «o acude más bien a fuentes de otra clase para escribir su doble tributo a Inés» (p. 121). Il problema, secondo l'autrice, è lungi dall'essere risolto. Questo è uno stimolo per ulteriori studi che possono avvalersi, come punto di partenza, del prezioso lavoro di ricerca svolto da Patrizia Botta.

Adrien Roig nell'articolo *Le rêve d'Inés dans la tragédie "Castro" d'António Ferreira* studia l'originale inserzione nella tragedia portoghese del sogno premonitore di Inés, a cui il Roig attribuisce un valore particolare come compensazione di un'eccessiva povertà dell'opera. Il sogno di Inés, episodio essenziale nello svolgimento della tragedia, è la prefigurazione della morte violenta della protagonista e un raro pezzo d'arte teatrale in cui António Ferreira dimostra le sue grandi qualità di drammaturgo.

María Rosa Alvarez Sellers in *Una historia convertida en mito: Inés de Castro, de António Ferreira a Luis Vélez de Guevara*, non volendo entrare nel merito dei problemi irrisolti che le tragedie *Castro* e *Nise Lastimosa* hanno suscitato e di cui la raccolta

che stiamo recensendo dà ampia dimostrazione, rivolge la sua attenzione all'evoluzione del trattamento drammatico che il tema presenta nel passaggio da un paese all'altro, mettendo a confronto la tragedia *Castro e Reinar después de morir* di Luis Vélez de Guevara. Giunge alla conclusione che, nonostante Vélez de Guevara complichino la trama, ma anche la renda più dinamica e interessante, molte circostanze della versione portoghese sono presenti nella tradizione tragica spagnola. Soprattutto è autentica la concezione del mito: Inés, martire innocente, è sacrificata nel nome della ragione di stato.

Renata Cusmai Belardinelli, autrice della scheda introduttiva di questa raccolta, in *La Inés/Nise di Dom Francisco Manuel de Melo: una breve nota*, studia i dodici sonetti (1628) e il *romance* (1649) che Francisco Manuel De Melo dedicò a Inés de Castro, opere dimenticate dalla critica, scritte in spagnolo da un autore portoghese, ma perfettamente bilingue come molti altri scrittori del suo secolo, e virtuoso cantore del mito d'Inés di cui cita il nome anagrammato, Nise, usato da Bermúdez.

Adrienne Schizzano Mandel nell'articolo *Inés de Castro's Afterlife in France* studia l'interpretazione del mito inesiano dato da Antoine Houdar de la Motte in *Inés de Castro* (1723), e da Henri de Montherlant in *La reine morte* (1942), rappresentata dalla Comédie Française; il successo durante gli anni di guerra è spiegabile se si dà alla violenza perpetrata contro Inés il valore di metafora della feroce dominazione nazista.

Belén Tejerina nell'articolo "*Doña Inés de Castro*" de Luciano Francisco Comella: *génesis de una leyenda europea*, alla fine di un *excursus* sulla divulgazione e l'interpretazione del tema inesiano nel panorama teatrale settecentesco francese, italiano e soprattutto spagnolo, di cui ricorda anche opere generalmente assenti nella bibliografia, erroneamente non citate dal momento che ebbero una loro importanza nell'ampliare la popolarità di Inés, analizza, soffermandosi su temi-chiave della tragica storia, il breve dramma di Comella, una tragedia in un atto, accompagnata dalla musica, rappresentata a Madrid per la prima volta nel 1793, con successo. Dopo un attento esame dei mss. in cui si evidenziano ulteriori problemi non risolti dalla critica, l'autrice conclude che «la obra comellana no es, como se ha sostenido, una traducción de la de Houdard, sino la recepción de la tradición inesiana en España, que contó, como en el resto de Europa, con el consenso y el aplauso de los espectadores de su tiempo» (p. 227).

Daniela Goldin Folena in *Inés de Castro e il melodramma italiano: un incontro obbligato*, studia la fortuna della tragica vicenda inesiana nella produzione librettistica europea del '700, ricordandone l'interferenza nel *Demofonte* del Metastasio, e soprattutto nel melodramma romantico, dove anche caratteri propri del personaggio di Inés si sono concretizzati in altre eroine, soprattutto verdiane.

Ettore Finazzi Agrò nell'agile articolo *La "Nise" parodiata. La leggenda di Inés de Castro nella riscrittura burlesca di Eça de Queiroz e Olavo Bilac* studia la *pièce* «bisacca e incompleta /.../ un divertente gioco di società» (p. 235), pervenutaci in fogli manoscritti e autografi, in cui il mito inesiano viene rivisitato in modo burlesco da una compagnia di dame e cavalieri, probabilmente eccitati da abbondanti libagioni.

Norbert von Prellwitz in *Bosquejos inesianos de Miguel de Unamuno* esamina le due diverse posizioni di Unamuno di fronte a Inés. In un primo articolo, scritto per i lettori argentini de «La Nación», intitolato *Eugenio de Castro* (1907), un moralista e polemico Unamuno prende le difese della legittima moglie di don Pedro, Costanza, colpevolmente dimenticata da tutti. Ma un nuovo incontro con la tragica storia nel monastero di Alcobaca e l'occasione di altre letture lo inducono a cambiare opinione: in un primo momento restituisce a Inés il ruolo di prima protagonista della storia, relegando Costanza sullo sfondo; successivamente promuove a protagonista il frenetico Don Pedro.

Maria Leonor Machado de Sousa in *Inés de Castro no século XX* esamina i motivi per cui nel XX secolo si è notato un aumento degli studi su Inés de Castro, sia nei cam-

pi della ricerca storica, sia nella letteratura e nell'arte. La focalizzazione dell'interesse psicanalitico sulla figura di D. Pedro, l'amore per lo studio artistico e interpretativo dei monumenti funebri, polemiche letterarie, rivisitazioni e ricreazioni del mito, determinano l'inatteso interesse per personaggi che vengono spogliati degli elementi fantastici per presentarsi nel loro aspetto umano.

Gilda Santos nella nota *Jorge de Sena e Inês de Castro: nota sobre un silêncio* auspica che l'importante studio di Jorge de Sena su Inês de Castro, pubblicato una trentina d'anni fa, venga tenuto in dovuta considerazione dalla critica che lo ha, a suo giudizio, ingiustamente dimenticato. In realtà, proprio in questa raccolta, lo studio di Sena viene citato, ed è oggetto di specifico riferimento critico, da Patrizia Botta.

Joseph T. Snow in *Inês de Castro en la óptica de Antonio Tabucchi* esamina le «escasa seis páginas», intitolate *L'amore di don Pedro*, raccolte nella lacunose prose che hanno per titolo *I volatili del Beato Angelico*, in cui il noto lusitanista e romanziere italiano evoca il tragico amore in forma «poética, breve y antirromántica» (p. 273). Il frammento fa parte di una curiosa mescolanza di brevi pagine conseguenze di «ipocondrie, insofferenze, strugimenti», in cui il Tabucchi presenta un D. Pedro «morador entre dos mundos» (p. 281), il mondo del giorno e quello della notte, il mondo della realtà quotidiana e quello dei sogni «en donde se recupera lo irrecuperable, se mantiene fiel a su musa, Inés. Es fácil, finalmente, creer que el autor de este fragmento y sus musas cojas comparten una relación semejante a la que comparten Don Pedro y su musa.» (p. 281).

Dorothy S. Severin nella nota *John Clifford's "Inês de Castro" (1990)* studia la più recente *pièce* teatrale inglese su Inês de Castro, rappresentata al Traverse Theatre di Edimburgo, e nel 1996, come opera lirica, al Festival di Edimburgo.

Salvador Rebés Molina in *"Isabel de Liar" y "La dama enterrada" en la tradición catalana* sottopone ad accurato esame i due *romances* inesiani conservati in Catalogna, legati da una «tenuous relación en que se remonta a un posible referente común» (p. 287), con speciale attenzione alle corrispondenze tra la tradizione orale catalana e i *romances viejos*. Il meticoloso confronto testuale, che implica il reperimento e la conoscenza diretta di moltissime testimonianze, permette di evidenziare le strutture delle varie interpretazioni. De *La Dama enterrada* lo studioso sottolinea la scelta 'moralistica' operata dall'oralità catalana: si celebra il dolore dell'innamorato, generalmente marito, a cui è stata strappata la sua dama (moglie); «lectura piadosa: importa ordenar la vida y salvar el alma» (p. 329). Chiude il validissimo saggio un elenco delle versioni dei due *romances*, corredato di tutti i possibili riferimenti geografici e bibliografici.

L'idea di Patrizia Botta di riunire un volume miscelaneo di studi su Inês de Castro è stata coronata da indubbio successo. È un'autorevole testimonianza dell'interesse che il tema ha suscitato e continua a suscitare presso critici e letterati. Rappresenta uno stimolante momento di ricerca su aspetti a volte meno conosciuti o insoliti, ma non meno validi sul piano dei contenuti e delle posizioni critiche.

BRUNA CINTI

«LOS TRABAJOS DEL ESPÍRITU» DI ANGEL CRESPO

La "Biblioteca breve" di Seix Barral pubblica con questo il primo volume delle opere in prosa ancora inedite di A. Crespo: si tratta di un diario degli anni 1971-72 e del 1978-79; il titolo (*Trabajos del espíritu*) è spiegato nell'"Introduzione" dalla curatrice dell'edizione e autrice anche delle note puntuali, precise, numerosissime, a pie' di pagina: dice, appunto, Pilar Gómez Bedate (la quale è stata la moglie – amatissima – dell'autore) che questo titolo figura scritto a mano dal marito sui diari che sono in parte manoscritti e in parte dattiloscritti. Però i diari si interrompono nell'anno 1984 e presentano anche un'interruzione centrale che va dall'anno 1972 all'anno 1978.

Questa mancanza di continuità, purtroppo, è dovuta ai cambi frequenti di luoghi di residenza che, certo, misero a dura prova la capacità di adattamento a climi, ambienti, culture dei paesi, a volte lontani meridiani e paralleli terrestri fra loro, che sono stati loro ospiti.

Per capire il motivo di questa forzata e lunghissima tappa all'estero, si legga il gruppo di pagine che va, in questo libro, dal n. 389 al n. 392, in cui Crespo stesso riassume la propria vita e la causa violentemente antifranchista che lo spinse fuori della Spagna.

Il suo peregrinare compare come tema negativo in un'altra opera¹, in una sezione interna della quale, intitolata "Anteo errante", l'autore si personifica nel mito del gigante che perdeva le forze se non toccava la terra natia.

In questi diari, invece, il titolo allude, sì, ai travagli dello spirito, con tutte le sofferenze incluse, ma anche allude allo scopo della lotta sostenuta che è quella del superamento dei motivi di scoramento, di debilitazione delle forze che l'esilio inevitabilmente procurava. Infatti, la scelta della riproduzione a colori che illustra la copertina di questa edizione e che è "Stella matutina" di G. Rouault (trionfo della luce sulle tenebre), interpreta i "trabajos" proprio finalizzandoli verso il significato positivo ottenuto dallo spirito nel suo travaglio.

Al lettore di questi diari viene comunicata questa esperienza dell'esilio che è stata dura, amara, ma feconda, ha arricchito lo spirito di chi l'ha sofferta, come materia elaborata in un continuo processo di sublimazione. È stata l'esperienza difficile che ha forgiato sia l'uomo che il poeta e che finirà per consacrare totalmente l'uomo al poeta stesso. In modo semplice e commovente, soprattutto alla fine dei diari dell'anno '79, l'autore esprime, appunto, il desiderio di potersi rendere libero da impegni culturali,

¹ *El ave en su aire*, che nel terzo volume delle *Obras completas* di A. C., edita da "Fundación Jorge Guillén", Valladolid 1996, occupa le pagine 129-165.

esistenziali, per dedicarsi all'attività che considerava la più alta e la più urgente di se stesso, in una concezione della poesia che – come ebbe a dire in queste pagine – stringe gli uomini tra loro e avvicina a Dio.

Questa è la testimonianza che emerge al di sopra del racconto quotidiano, della “routine” dell'artista, del letterato, dell'uomo di cultura che fu Crespo, insieme alla sua intensa attività costruttrice e creatrice; interessantissimo è pure il quadro di sfondo costituito da viaggi e soggiorni di lavoro all'estero, insegnamento universitario, impegni letterari e di arte figurativa che l'autore si sobbarcava per vivere, insieme alla fedele collaboratrice che è la moglie, anch'essa impegnata in attività affini.

Il primo periodo qui raccontato è quello del 1971-72, quando Angel Crespo con la moglie viveva già da qualche tempo in Svezia per seguire un corso di dottorato, nell'università di Uppsala, che finirà con la tesi – poi pubblicata – sul *Moro expósito*: entrambi attendevano il visto per tornare negli Stati Uniti e riprendere l'incarico universitario a Puerto Rico (Mayagüez) che costituiva il loro sostegno per vivere.

E proprio in Svezia, dopo essersi sentito libero da impegni accademici, l'autore incomincia ad annotare il suo vivere quotidiano, le letture che faceva, le riflessioni, i giudizi sopra gli autori e le opere lette, giudizi che costituiscono il germe di opere che in futuro saranno anche pubblicate, come – per esempio – i saggi su Sade, gli aforismi, e anche Dante che si trova già citato durante questo periodo svedese, con osservazioni che rivelano una preparazione specifica e una base profonda di conoscenza che andrà poi ampliandosi sistematicamente fino a portare Crespo alla stupenda traduzione che farà di tutta la *Commedia* oltre che studi di tutta l'opera dantesca (nei diari, più avanti, ci riporta qualche sua traduzione dei sonetti della *Vita nova*).

Ma col 1971, quando cominciano questi diari, siamo già alla fine del periodo svedese: chi conosce la poesia crespiana, sa quanto abbia influito il paesaggio subpolare, contrapposto a quello tropicale verso il quale Crespo sta ora dirigendosi, nella concezione della complementarietà dei contrari, che sarà fondamentale nella sua poesia e continuamente elaborata, approfondita. Però il paesaggio subpolare qui appare poco e non riferito dal punto di vista prima citato: il soggiorno svedese include piuttosto osservazioni sull'aspetto e il carattere della gente, incontri con personaggi ritratti a brevi colpi di penna, ma che si fissano nella memoria del lettore, come quello dei tre giorni di ospitalità nel castello della famiglia dell'ispanista Regina af Geijerstam, la quale era stata la relatrice della sua tesi di laurea.

Dalla Svezia, con sosta in Islanda, va insieme alla moglie in volo verso New York; colpisce la descrizione di quell'isola così vicina al circolo polare, la quale tuttavia in un certo senso gli è familiare perché lo riporta a Pozzuoli (Crespo conosceva già bene gran parte dell'Italia) per l'odore di zolfo diffuso nell'aria; ma nello stesso tempo gli dà l'impressione di vivere in un altro mondo, un mondo di “gravità e serenità geologica” per le sue rocce nere con assenza di vegetazione e la limpidezza dell'aria.

Lo scopo del viaggio è Puerto Rico, dove Crespo e Pilar giungono e ritrovano i colleghi amici dell'università, mentre la vita docente lo assorbe subito e il lavoro programmato in precedenza lo impegna pure intensamente (la traduzione della *Commedia* dantesca e *L'Antologia de la poesía brasileña*). Il caldo è veramente eccessivo, è sempre stato molto fastidioso, come è stata fastidiosa per lui l'eccessiva aderenza della gente del luogo al concreto, alla fisicità; faticava molto, anche nell'insegnamento universitario, per far capire gli “astratti” ai suoi alunni: per aiutarli negli studi di stilistica delle Letterature occidentali, preparò un corso di insegnamento della mitologia classica, della mitologia nordica, celtica e americana che si riflettono in queste letterature.

In seguito si lagnerà dell'isolamento culturale in cui egli si trova nell'isola, e insisterà su questo malessere, dato anche dal clima tropicale, malessere che sarà una delle radici

che ispireranno come polo negativo (v. *Donde no corre el aire*), la sua poesia. Si trova, invece, in relazione culturale con gli amici, studiosi, poeti, editori che abitano lontano – magari in altro continente – e che passano a fargli visita, gli scrivono, gli mandano libri, gli fanno proposte di collaborazione; i casi sono numerosi, continui e rappresentano una delle molte attrattive di questa lettura col gradevole apparire di personaggi conosciuti, se non altro di nome, da tutti gli iberisti.

La memoria emozionata dell'autore ad un certo punto registra il ricordo di Jorge Guillén, “el gran viejo”, “el viejo Maestro”, che aveva visitato a Málaga l'anno prima durante una rapida corsa in Andalusia, e che era stato affettuosissimo verso di lui e verso Pilar. Lo aveva trovato meglio in salute in confronto dei due anni precedenti, quando a Cambridge in Massachusett si erano incontrati e Guillén gli aveva recitato a memoria alcune poesie crespiane di *Claro:oscuro*.

Sia che ci si trovi d'accordo oppure no, sono da assaporare i giudizi che Crespo emette su autori a lui contemporanei oppure antichi. Su Menéndez Pidal, per esempio, esprime un'opinione che – come avviene per altri giudizi – proviene da una sincera convinzione e che, espressa ad altri amici in conversazione, li ha trovati perfettamente consenzienti. Senza nulla togliere al grande studioso, gli riconosce con onore i suoi grandi meriti di storico: però, aggiunge, non era un critico letterario, perché non capì la bellezza della poesia; ebbe poi un grande difetto, quello di non ammettere contraddizioni, e questo procurò incomprensioni fra intellettuali e anche la conseguenza del fatto che gli spagnoli lasciarono a lui il campo dello studio sul Medio Evo, non volendo impegnarsi con la sua intransigenza.

Traducendo in versi Dante, dice che prima di accingersi a questo scrisse poesie ispirate alla città di Firenze, a Reims e a Roma; in questa occasione non ricorda il proprio intervento al Congresso di Bari nel 1975 su “Dante in Francia, Dante in Spagna” che sarà pubblicato negli *Atti* di quel congresso. Di questo intervento crespiano parlerà Molina Campos nel n. 1 di “Hora de poesía”: Crespo ne parla solo quando riceve la rivista. Rimase sempre freddo dinanzi alla cultura rinascimentale – senza negare la sua grandezza – perché il Rinascimento, dice, dispreggiò i migliori antecedenti medievali e poi perché i contemporanei in nome del Rinascimento hanno dispreggiato l'arte più autentica del nostro tempo. Confessa, così, perché il petrarchismo spagnolo gli era risultato lontano ed estraneo. Il primo poeta che lo aveva impressionato prima di Dante era stato Berceo.

Riferisce anche episodi gustosi con semplicità, qualche volta divertito, passando subito a parlare di arrivi di libri che dimostrano il suo vastissimo interesse culturale dall'antico al moderno, al contemporaneo. Conosceva bene anche l'inglese, oltre che l'italiano, il francese, il portoghese, il ladino e lo dimostrano i suoi lavori. Come anglista ne fa testimonianza il progetto, qui espresso, di tradurre *The Rime of the Ancient Mariner*, e parlare, così, in uno studio preliminare a questa traduzione, dei problemi della poesia della quale fa subito la differenza confrontandola con la filosofia, anche se talvolta la poesia – dice – può essere filosofica.

Non abbiamo ricordato (ciò che facciamo ora) il lavoro concluso durante l'interruzione dei diari, ripresi poi nel 1978, lavoro che è culminato con la pubblicazione dell'ammirata traduzione della *Commedia*, l'*Antología de la poesía brasileña*, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, l'edizione critica del *Moro expósito*, l'*Antología de la poesía retorromana* munita di studio storico preliminare e la pubblicazione di due libri di poesia “in proprio” che sono *Claro:oscuro* e *Colección de climas*. A questo elenco sarebbe arduo aggiungere, perché sarebbe un elenco fitto, quello delle collaborazioni fatte a riviste spagnole, portoghesi, studi che riguardano lingue minoritarie, ladine, aragonesi. Fu sempre contro l'esclusivismo linguistico del centralismo di una nazione, per-

ché difendere le lingue perseguitate e accantonate è uno dei più sicuri cammini verso la libertà.

Del '79 ricordiamo l'estate, quando Crespo e sua moglie tornano in patria: Crespo, che era già conosciuto per i suoi studi su Pessoa e su altri autori portoghesi e brasiliani, era stato invitato ad Oporto per partecipare al primo congresso di "Estudios pessoanos": era dal 1961 che non poteva tornare in quel paese perché perseguitato dalla polizia di Salazar.

È un'estate bellissima, passa da un incontro all'altro, si stenta a seguirlo negli itinerari, molti dei quali causati da firme di contratti con case editrici, o da riscossioni di arretrati di pagamenti, ed è con questi arretrati che i due vivono in Spagna. A Madrid è emozionante la visita di Crespo all'Istituto italiano di cultura, dove, fra l'altro, lo invitano a tenere una conferenza su Dante, ma Crespo è indeciso perché Madrid non gli sembra città adatta alle sue attuazioni pubbliche. Così pure l'editrice Alfaguara lo invita a leggere pubblicamente alcune sue poesie, ma Crespo rifiuta per lo stesso motivo. Posso dedurre che questo atteggiamento trova la sua causa nella mancanza di popolarità di cui Crespo soffre, dato che è stato molto assente dalla Spagna, anche come poeta, perché riprende a pubblicare i suoi libri di poesia nel '78, dopo un silenzio che durava dal 1966. È molto apprezzato da un'élite di intellettuali, ma non è poeta di massa.

All'Istituto de Cultura Hispánica trova Rosales che lo abbraccia effusivamente e col quale si intrattiene parlando di collaborazioni reciproche: lì appare improvvisamente Dámaso Alonso, prima nervosissimo, poi amabile. Crespo ricorda che verso di lui Alonso era stato, anni prima, molto duro, aveva cercato di separarlo da Pilar, e non lo aveva mai appoggiato né come scrittore né come professore, mentre ora invita lui e la moglie a casa sua, è gentilissimo. Crespo precedentemente aveva ricordato di avere ricevuto i saluti di Alonso attraverso dei professori che gli avevano fatto visita a Mayagüez e gli avevano riferito l'opinione di profonda stima e ammirazione come scrittore verso di lui che Alonso aveva espresso con loro. E Crespo aveva soggiunto, di fronte a questo cambiamento di opinione, che la vita davvero è incomprensibile.

Ricorda con effusione a Madrid la visita che fa, insieme a Pilar, a Rosa Chacel, con la quale era stato a contatto a Río de Janeiro; annota la visita calorosissima a Joaquín Arce, del quale accetta ben volentieri con la moglie la fraterna ospitalità; ancora insieme a Pilar visitano Aurora De Albornoz nella sua casa "que grita desde todos los rincones que es la de una escritora, llena de fotografías, libros y (horror) carteles, que es la moda de ahora". La conversazione era stata particolarmente gradevole per le notizie che la Albornoz gli porta dall'Italia.

Con questi ed altri amici vanno spesso a pranzo o a cena in ristoranti madrileni dei quali elenca i "piatti" caratteristici, che golosamente registra insieme ai "vinos de la tierra", assaporati insieme ai cibi come qualcosa di tenacemente concreto che ha il sapore della patria ritrovata.

Posso solo fare qualche accenno a questo soggiorno e a quello di Barcellona, con la visita alla redazione di "Hora de poesía", la rivista di Javier Lentini (purtroppo da qualche anno nel mondo dei più), la visita a Seix Barral con l'incontro affettuosissimo con Pere Gimferrer, il quale sta traducendo l'*Orlando furioso* in ottave, le quali – però dice – gli riescono molto "riposas", e la notizia che gli dà Gimferrer a proposito della *Commedia* che si vende molto bene, per cui c'è il progetto di edizioni posteriori; è contento anche perché li firma il contratto per la traduzione del *Roldan* (sic); altro contratto è firmato per *Antología de la poesía modernista* con l'editrice Tarraco, lavoro che lo occuperà intensamente nei mesi successivi.

Debbo sorvolare su tanti altri incontri e itinerari della Spagna del nord coi suoi paesaggi duri e bellissimi, le sue città orgogliose e pigre, di alcune delle quali "restano solo

i nomi”, prima di arrivare in Portogallo. Indugia particolarmente nella visita a Santander del palazzo della Magdalena, con un Gerardo Diego “assente” perché non vuole tornare in quel capoluogo della “Montaña”, dopo che hanno rovinato il paesaggio con una torre metallica di comunicazioni, costruita su un monte vicino. Tutto quello che Crespo nota colpisce il lettore, come la rievocazione di Luis Felipe, di Blas de Otero, coi giudizi sulla loro poesia che coinvolgono Cela e Ridruejo, il paesaggio marino e montano stupendo, Tudanca con la “casona” di José María de Cossío, con la sua biblioteca e gli autografi di personaggi celebri (v. Lorca) che sono chiesti anche a lui.

Si dirigono verso la frontiera portoghese e presto giungono ad Oporto dove li aspetta lo stesso Eugénio de Andrade, al quale viene consegnato un pacco di libri, appena usciti dai torchi, del carteggio Cernuda – Andrade che Crespo ha curato con prologo e note, e che aveva portato con sé nel viaggio. Andrade è felicissimo dei libri che riceve, felicissimo di rivedere Crespo e sua moglie, avverte del loro arrivo Alberto Vieira, Arnaldo Saraiva, Rocha Melo, Manuel de Fonseca, Agustina Bessa Luis, coi quali si incontrerà il giorno dopo.

Sono giorni straordinari, pieni di progetti, di scambi di idee su letteratura, poesia, pittura, e anche giorni utili, profittevoli per correzioni di bozze delle lettere di Pessoa a Isaac del Vando Villar, carteggio che da mesi Crespo aveva curato e che poco dopo uscirà dalle stampe.

Da Oporto a Lisbona in treno: subito incontra Antonio Osorio, José Bento e con loro si aggiorna sul libro recentemente edito, intitolato *Sulla poesia*, che riguarda le prose critiche di Montale. Intanto, insieme agli amici, si reca a Sintra dove è loro offerta l’ospitalità di Osorio nella villa e giardino di una sua defunta zia che era stata una poetessa che si era fatta conoscere, in lingua francese e portoghese, col nome di Maria Valupi. Questa villa è straordinariamente lussuosa e misteriosa, e lì accadono cose strane a Pilar che inconsapevolmente si trova, mentre dorme, a funzionare da “medium”: ma di questo non vuole informare il suo ospite.

Sintra ricorda Capri, dove l’anno precedente Crespo si era recato con la moglie; passeggiano estasiati: non si capisce come in quell’atmosfera Crespo, alla sera, possa leggere il libro di Bernard Halde su Rilke, libro che gli richiama il ricordo di un articolo di Manuel Coelho in “Deucalión”, rivista postista, dove Coelho asserisce di aver conosciuto Rilke a Duino, nel palazzo dei Turm und Taxis. Riferisco questo particolare, tralasciandone tanti altri, perché è significativo della vastità di letture, di testi che Crespo maneggiava anche nelle condizioni che il lettore può giudicare le meno propizie – come temi, come argomenti – dati gli ambienti, le circostanze, le compagnie in cui si trova.

Questo soggiorno, festoso per incontri con letterati, artisti portoghesi (Joaquín Márquez si era poi unito a loro), tanto gustato per paesaggi, vegetazioni arboree esotiche, ristoranti tipici, termina con il commiato dagli amici e la partenza in auto, guidata dal fratello di Pilar, che giunge a Zamora. Da lì Crespo si reca con la moglie a Madrid, alla redazione di “Nueva estafeta” dove è ricevuto con grande affetto, gli consegnano il suo articolo già stampato su Jorge de Sena, del quale Crespo riscuote il pagamento; è messo in rilievo, nella capitale spagnola, l’arrivo del caro amico De la Rica, poeta, editore, che è di ritorno da un viaggio in Russia e in Israele e col quale parla di questi viaggi e di poesia, senza rendersi conto del tempo che passa. Ma ormai vige l’ora del ritorno.

Eccoli di nuovo, Angel e Pilar, nel continente americano, prima a Miami, poi a San Juan de Puerto Rico, quindi in “coche publico” a Mayagüez. Lì trova molta posta giacente, per esempio lettere di Guillén il quale non sa dove Crespo sia andato a finire perché non risponde alle sue missive, e lancia con la sua ultima lettera “une bouteille à la mer”. Nomina anche la posta di Bellini, di Andrade, di Bento: ma ha tanto da fare, mettere a posto il giardino (di cui si è sempre personalmente occupato con molta passione), la bi-

biblioteca, e non riesce a rispondere a tanta corrispondenza. Malgrado ciò, non manca di leggere, e commentare poi, un libro di poesie di Ramón de García Sol “*Memoria amarga de la paz de España*”: del suo autore non dimentica la generosità di avergli offerto la sua casa per nascondersi dalla polizia franchista che a Madrid gli dava la caccia; l’analisi che fa della sua poesia è scevra da sentimenti di gratitudine e, malgrado ciò, lo giudica molto al di sopra di Celaya e “congeneri”.

Sta leggendo *Fin del mundo* di Neruda, che si pubblicò nel 1969, e dice che con questo libro l’autore si riabilita da *Canción de gesta* che ha alcuni dei peggiori versi scritti mai da un buon poeta. Continua alternando composizioni di versi propri che confluiranno in *El aire es de los dioses*, mentre inizia a comporre una antologia della poesia di E. Andrade e contemporaneamente ascolta musiche di Vivaldi sotto l’uragano Davis che infuria sulla sua casa e che lo ispira con tre poesie. Di Neruda (v. pag. 310-311, 319-321, 327-328, 350) Crespo ammira soprattutto il poeta lirico, ma – dice – è molto disuguale; gli piace molto *Plenos poderes* che ha poesie definite stupende, soprattutto “El pueblo”, che è indimenticabile.

Dialoga mentalmente con amici lontani, ma lì nel luogo non scambia idee con nessuno, perché nessuno – dice – si preoccupa di avere idee. L’arrivo di un libro come quello di Molina Campos su Ramón y Cajal lo conforta, lo allietta per l’adesione con le idee condivise con l’amico e gli dà occasione per esprimere giudizi anche su Antonio Machado che era uomo di talento, dice, ma non un genio. Precedentemente non aveva lesinato giudizi su Alberti come su tanti altri ed ora parla anche di Borges; su Lorca rileva l’influenza, in qualche parte, di Salvador Rueda; dice che Lorca è un “caos”, fatto di grandi momenti e di versi tanto brutti come la musica che egli confessava di amare.

In mezzo a tutte queste letture, non si sa come potesse conciliare quella dell’*Hiperion* di Hölderlin, che rilegge, e poi l’*Empedocle* dello stesso Holderlin, mentre alla mente gli ritornano i ricordi della Germania dei tedeschi e dei loro cugini olandesi in mezzo ai quali era vissuto per mesi.

Legge – fra l’altro – con molto interesse, *Poesia del Novecento* di Edoardo Sanguineti e di essa approva la selezione di autori che gli sembra provocatrice e rinnovatrice, finendo per accettarne la lettura proposta. È una lettura, comunque, critica: straordinariamente attraenti, soprattutto per noi italiani, i suoi giudizi su questi autori selezionati con riscontri, frutto anche di incontri personali fatti in Italia.

Tralasciando molto ancora che andrebbe osservato, mi piace terminare con la nota di Crespo su due lettere ricevute da Guillén che chiama “vecchio stupendo, pieno di vitalità intellettuale” al quale è piaciuta la sua edizione delle lettere di Cernuda, di cui asserisce di essere stato buon amico, finché Cernuda “se enfadó” verso di lui, senza che Guillén sapesse il perché.

Continua fino alla fine del ’79 “agobiado” per responsabilità letterarie e pensa di doversi imporre un ritmo più lento.

In questo affannoso riassunto che abbiamo redatto, sappiamo di non aver messo in luce, come meritava, la figura dolce, intelligente, coltissima, di Pilar, la moglie che tanto positivamente ha influito sulla vita e sull’arte di Crespo, pur avendo un’attività originale come scrittrice, come critica letteraria, e di arte figurativa: Pilar, con la sua modestia, come sempre, dà ancora la precedenza alla figura del marito, che – nell’occasione – onoriamo col ricordo.

RECENSIONI

Signoria di parole. Studi offerti a Mario di Pinto a cura di Giovanna Calabrò, Napoli, Liguori (Università degli Studi di Napoli Federico II), 1998, pp. XIV-667.

Quando mi invitarono a contribuire agli studi offerti a Mario Di Pinto pensai senz'altro al suo scritto più divulgato, la collaborazione (vol. III, pp. I-270) alla *Storia della letteratura spagnola* pubblicata da Sansoni, riguardante il Settecento. (Da questo volume si apprende che Di Pinto nacque nel 1925 a Taranto. La Calabrò non ritiene necessario dare notizia di tali dati biografici. Reazione femminile?) Fu, credo, per questo che mi venne in mente di rievocare in tale occasione un mio amico maestro, Luigi Sorrento, autore di un libro pubblicato nel 1928 e intitolato *Francia e Spagna nel Settecento*, che dichiaravo (p. 376 di questi *Studi*) il libro di Sorrento "che più ebbe impatto su di me" (comunque di Sorrento non c'è traccia in Di Pinto). Che Di Pinto faccia pensare a chi sta fuori dal suo ambiente soprattutto al Settecento è confermato da un'osservazione che ho fatto: il volume contiene dieci scritti di collaboratori non residenti in Italia: quattro di essi si riferiscono al Settecento, tre al Seicento, uno ai Baroja: soltanto due a lirici del nostro secolo.

Ma se consideriamo le collaborazioni del volume in generale, che sono 56, giungiamo a dati statistici ben diversi: gli scritti riguardanti lirici del nostro secolo sono 20; quelli sul Settecento 13. Ci sono poi scritti che si riferiscono ad altri settori; abbastanza presente è Cervantes.

Esaminiamo ora la bibliografia di Di Pinto, redatta ovviamente da lui stesso. Il primo scritto, di ben 29 pagine, è del 1954 (Di Pinto aveva già 29 anni) e si intitola *Premesse culturali della poesia spagnola contemporanea*. Del 1956 è uno studio latino medievale; poi si ritorna alla lirica del Novecento (1959: Salinas). Del 1962 è il primo lavoro sul Settecento (Torres Villarroel). Dal 1962 domina a lungo il Settecento, seppure con recuperi riguardanti la lirica contemporanea. Di Pinto pubblica quindi importanti edizioni, con traduzioni, da Einaudi, spesso non condizionate direttamente dalla sua storia passata. Comunque, se il Settecento si allontana, costante è l'interesse per la lirica contemporanea. Nel 1991 organizza un convegno di studi su Salvatore Battaglia, vent'anni dopo la morte. Evidentemente lo considera il suo maestro accademico (a me diede la libera docenza, nel 1948). Cervantes è assente.

L'interesse per la lirica del nostro secolo prevale anche nei suoi collaboratori più vicini. La stessa Calabrò, che ha curato il volume, pubblica in esso uno scritto intitolato *Jaime Gil de Biedma, lettore di Antonio Machado* (pp. 93-110). Confesso di non aver

letto tutte le 56 collaborazioni, ma questa ho ritenuto indispensabile leggerla, come omaggio alla passione con cui la Calabrò ha curato la raccolta, ma anche perché si occupa di Antonio Machado, uno dei miei amori antichi, dal quale ho preso il “sovratitolo” del mio volume del 1969 *Parole nel tempo. Studi su scrittori spagnoli del Novecento*: “sovratitolo” che forse è in qualche modo a monte del *Signoria di parole*.

A dire il vero, leggendo uno scritto della Calabrò si vede che Gil de Biedma fu intenso “lettore” anche di Jorge Guillén, mio amico, che consideravo poeta e santo (laico) allo stesso tempo, sicché non saprei dire se è più esatto dire che lo amavo o dire che lo veneravo. Gil de Biedma, barcellonese, 1929-1990, che lavorò per la compagnia di tabacchi di Manila, si sforza di caratterizzare la poesia di Guillén, che è non tanto “una poesia con pensiero come una poesía del pensar”. Gil de Biedma ha studiato a Oxford e si riferisce anche a Eliot, in cui trova una coincidenza col modo di poetare di Machado: non vi si perde “l’eco della remota origine emotiva e personale dell’impulso poetico”, conclude la Calabrò.

Della lirica si occupano in questi *Studi* prevalentemente le donne: la Calabrò è tutt’altro che un’eccezione. Dei venti contributi riguardanti la lirica tredici sono di donne; dei tredici riguardanti il Settecento solo cinque lo sono. Si direbbe che gli uomini preferiscano scritti storico-eruditi, meno coinvolgenti la loro vita personale.

Ho cercato di riferire degli studi offerti a Di Pinto con dati di fatto, intenzionalmente cercando di scomparire come persona. Ma...

Mentre si pubblicavano questi *Studi* sono defunti tre collaboratori: Oreste Macrí, Dario Puccini e Lore Terracini. I primi due avevano già consegnato le loro collaborazioni; la terza no. La Calabrò pregò Aldo Ruffinatto di recuperare un suo scritto in corso di redazione, sui rapporti tra lo zio Benvenuto Terracini e Amado Alonso. Così abbiamo qui degli appunti di Lore, trascritti forse con qualche equivoco. Mi pareva di sentire un certo accento, che consideravo di Tucumán, nel suo spagnolo.

Franco Meregalli

Rafael Sánchez Ferlosio, *El alma y la vergüenza*, Barcelona, Destino, 2000, pp. 489.

Ancora una miscellanea che raccoglie vari saggi, molti dei quali già pubblicati su riviste o letti in pubblico, e un buon numero di articoli di giornale: certo una piccola parte delle molte pagine che da anni Rafael Sánchez Ferlosio tiene sotto chiave e che rappresentano – come ha detto egli stesso in un suo profilo autobiografico – forse il doppio o il triplo di quanto ha già dato alle stampe (cfr. “La forja de un plumífero”, nel numero monografico a lui dedicato dalla rivista *Archipiélago*, 31, 1997, p. 79). E ciò malgrado siano apparsi, nell’ultima decade del XX secolo, i due grossi volumi di *Ensayos y artículos* (Barcelona 1992) e l’originale miscela di poesie, riflessioni e aforismi, intitolata *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* (Barcelona 1993). La suggella un significativo *villancico*, il cui ritornello dice: «Nazca el niño negativo, / nadie, nunca, nada, no». Un congedo spiritoso e delicato per augurare a se stesso (e a chiunque altro?) di essere indocile, attaccabrighe, forse lunatico come un bambino che si rifiuta di fare quel che dovrebbe. Tale appare, ormai da cinquant’anni, questo inquieto e asistemico autore, pronto ad affrontare gli argomenti più disparati con vasti saperi interdisciplinari, ma da una sola prospettiva nichilista che consiste, secondo Fernando Savater, «en un pensar a

la contra, en una permanente vocación negativa, más que negadora» (“Ferlosio en comprimidos”, in *Archipiélago*, cit., pp. 23-24). Con la brillante capacità di sintesi che gli è propria, Savater precisa però che questa tenacia dissenziente presenta anche un particolare vitalismo: «Sus objeciones no son las del que posa de amargado por haber perdido una partida ética imaginaria con la chusma inferior y a partir de esa catástrofe augura o denuncia grandes males, sino la del que se resiste a jugar en ninguno de los tableros *ontológicamente* establecidos. En una palabra, su rebelión es contra la *eficacia*, llámese ésta con el nombre prestigioso de virtud o con el de verdad.» (*Ivi*, p. 24).

Partire da questa sorta di ostinata innocenza rende certo più agevole la comprensione non solo dello stile volutamente dispersivo delle opere critiche di Ferlosio, ma anche dei loro postulati eccentrici e spesso privi di soluzioni pratiche. Anche adesso, infatti, vediamo che nel primo saggio – da cui deriva il titolo di quest’ultimo volume – l’analisi di alcuni stereotipi linguistici offre lo spunto per una serie di personalissime e riconoscibili riflessioni intorno all’educazione, tema che stava a cuore all’autore fin da quando aveva vent’anni e ne scrisse poeticamente in quel delizioso, magistrale romanzo di formazione che è *Alfanbuí*. Individuando nella vergogna (e nel frequente sintomo del rossore che involontariamente l’accompagna) la soglia a partire dalla quale bisognerebbe formare un’educazione che si imponga all’individuo almeno senza infliggergli violenze fisiche, l’autore afferma che il viso «es el lugar del trauma» (p. 34), lo specchio dell’anima in quanto parte esposta allo sguardo di chi ci giudica perché già ci conosce. L’alterità plasma l’identità attraverso il condizionamento sociale solo se davvero si incarna nel prossimo. Una situazione impossibile da vivere fuori dalle piccole comunità, dove la responsabilità anonima di chi è identificabile attraverso documenti oggettivi, anziché relazioni soggettive, finisce per dipendere soprattutto da forme di coercizione istituzionalizzata.

Un perverso rovesciamento di rapporti fra forme e sostanze è l’argomento di “Cajas vacías”, il secondo scritto. La scatola vuota che preesiste alla cosa da inscatolare e la reclama – qualunque essa sia – per giustificare la propria esistenza, è un’immagine che si adatta a varie situazioni del nostro tempo: le rubriche fisse di un giornale che bisogna riempire di notizie, questo stesso libro che diventa il contenitore di pezzi scritti in precedenza, oppure l’etica del soggetto capitalista che non si preoccupa di come venga utilizzato ciò che produce. In quest’ultimo caso, si tratti dell’imprenditore o del dipendente poco importa, perché per Ferlosio è solo questione di grado: la vita attiva del soggetto che mostra indifferenza verso i suoi manufatti implica una esecrabile «intransitividad» autoreferenziale (p. 67). Come una scatola vuota, il lavoro diventa allora un’azione narcisista.

Così questo pensatore non allineato continua a porsi interrogativi macroscopici a partire da minuscoli fatti. Per esempio, nell’ampio saggio “La señal de Caín”, le definizioni di due sole parole come «arrepentimiento» e «remordimiento» sono il detonatore di ardite considerazioni sull’estraneità della morale rispetto al diritto, in presenza di una colpa tanto grave da non essere risarcibile. Ripensando al mito di Caino, che Dio volle intoccabile perché il sangue innocente di Abele non cessasse mai di sgorgare, l’autore attribuisce al Male una sacralità originaria che non consente né castigo, né espiazione. Il dolore inflitto a (o subito da) ogni singolo individuo è incommensurabile e quindi irreparabile. Va da sé che tutta una civiltà giuridica edificata sulle certezze contrattuali si riduce così a un fragile castello di carte. Ma questo l’autore non lo dice, perché si è sempre guardato dal fare l’ideologo che usa concludere con eleganze retoriche i propri discorsi, non a caso da lui stesso chiamati divagazioni. Se volesse convincere, piuttosto che minare, userebbe più serrate strategie argomentative. Ma la sua avversione all’efficacia anche verbale lo trattiene da qualsiasi proposta sostitutiva.

Che censuri pragmaticamente il rapporto assolutistico tra verità, fede e ragione (in “La música celestial de la verdad”), o che si inabissi filologicamente nella polemica differenza fra castigliano e spagnolo (in “El castellano y la Constitución”: un ampio e meticoloso inedito), o che si occupi in modo occasionale di vestiti, libri scolastici, automobili, pubblicità, televisione, sport ecc., Ferlosio non si stanca mai di attaccare quello che in un ennesimo scritto sulla Storia definisce il «fetiche asolador de la “identidad”» (in “Historia e “identidad”, p. 325), un’espressione ricorrente nelle sue opere. Non è infatti un caso che respinga ogni rivendicazione di identità, usata in genere per escludere o sottomettere l’altro, anziché interagire con lui. Dal nazionalismo politico all’individualismo edonista, a suo avviso c’è sempre un disegno prevaricatore dietro a tutto ciò che richiede di essere bloccato, per apparire definito e distinto. E non importa se tale risultato è ottenuto secondo ragione, attraverso il principio di non contraddizione e di causalità, oppure con modalità mitiche, inventando qualche favola delle origini. Identificare è oggettivare, rendere passiva la gente fino al punto da trasformarla in cosa: se carne da cannone o massa consumista, dipende dalle circostanze.

Si evince allora che il soggetto è libero solo se resta costantemente debole. O, meglio ancora: irrisolto. Ma egli è tale solo nell’infanzia, la sola età che ignora il destino. È questo, a mio avviso, il tratto utopico comune a tutti gli scritti di Ferlosio. Disfare per non costruire e apprendere senza usare: un rifiuto di autodeterminarsi per sostare illusoriamente presso quella impensabile parte dell’essere che la ragione deve escludere dallo schema precostituito delle sue relazioni. Non dunque una dismissione di responsabilità, ma, al contrario, l’assunzione della sacralità (o mistero) dell’esistenza, con il suo tremendo epilogo di morte.

Si capisce allora perché questo scrittore ci tenga a presentarsi perfino nelle copertine dei suoi libri come uno che non ha imparato un mestiere o una professione. Fin da ragazzo fu uno studente così poco esemplare da prendere la laurea nientemeno che a sessantacinque anni e non per sforzo personale. È un titolo italiano, avuto nella sua città natale. Nel 1992, quando l’università “La Sapienza” di Roma glielo concesse *honoris causa* (ma egli disse di accettarlo piuttosto *amoris causa*), Ferlosio pronunciò un discorso in italiano, raccolto e tradotto in questo libro con il titolo “El rito y la cultura”. È stata una rara occasione in cui ha difeso qualcosa, ma solo per la sua attuale, vistosa inutilità. Si tratta dei saperi umanistici che continuano a godere di un inspiegabile prestigio anche agli occhi dei più potenti tecnocrati, perché probabilmente sono i soli a contenere «la amenaza del “más-allá-del-límite”, o en fin los únicos que, en una palabra, a semejanza del niño de la antigua fábula, serían capaces de gritar: “El emperador está desnudo”» (p. 145). Torna anche qui, in chiusura di discorso, l’immagine del bambino.

Chi ha bisogno di prevedere in vista di uno scopo teme giustamente l’inesauribile creatività del linguaggio, che per sua natura sposta continuamente le frontiere del senso. Immaginare quel che non è dato, far fluttuare i significati: ecco la potenziale minaccia per i valori costruiti su identificazioni o rappresentazioni anticipate. Eppure nessun segno è adeguato all’esperienza. Da saggista che continua ad essere (pare suo malgrado) un artista, Ferlosio lo ha sempre saputo e perciò protesta contro la follia della volontà di potenza che scarta ogni senso incompatibile con i suoi fini. Benché abbia smesso (finora) di scrivere romanzi, questo autore conserva infatti la prospettiva erratica e compassionevole di chi non accetta che la vita sia riducibile a una qualche forma di astrazione, pronta per essere strumentalizzata. Proprio come il suo indisciplinato e industrioso Alfánhuí, con metafisico amore per tutto quanto eccede il senso comune, egli sente altrimenti, scopre per caso e passa oltre.

Elide Pittarello

Juan José Millás, *No mires debajo de la cama*, Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 207.

La sfida tra racconto e romanzo si ripropone brillantemente nell'ultima opera dello scrittore madrileno Juan José Millás, dopo la felice esperienza portata a compimento con *El desorden de tu nombre* (1988). *No mires debajo de la cama* è composto da quattro parti, quattro racconti apparentemente indipendenti (tant'è che inizialmente si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad una raccolta di racconti e non ad un romanzo), ma attraversati da un filo conduttore comune che percorre i temi fondamentali della scrittura dell'autore e scopre collegamenti sorprendenti tra i personaggi che si inseguono attraverso le diverse parti dell'opera, combinate tra loro in maniera abile e originale.

Nella prima parte vengono narrate le vicende del magistrato Elena Rincón e del suo incontro fortuito con una donna (Teresa Albor) che diventa l'inizio di un'ossessione in grado di dare un nuovo senso all'esistenza. La seconda parte è dedicata alle avventure che le scarpe di un'abitazione vivono specialmente di notte, mentre gli esseri umani che vi abitano, un uomo (Vicente Holgado) e la sua fidanzata (la stessa Teresa Albor), dormono tranquillamente. Nella terza parte diventano protagonisti i possessori delle scarpe, Teresa e Vicente, che riescono solamente ad intuire l'esistenza di una vita misteriosa che pulsa intorno ad essi. La quarta e ultima parte è tematicamente e narrativamente comprensiva delle tre parti precedenti: Vicente Holgado muore e viene ritrovato sotto il suo letto senza i piedi, le due donne finalmente si incontrano, mentre le scarpe, ed i piedi ad esse connessi, continuano ad avere delle inquietanti e autonome attività biologiche.

L'opera presenta un condensato degli elementi più tipici e interessanti della narrativa dell'autore in cui l'ironia e il paradosso hanno un ruolo, anche in questo caso, rilevante. Per la prima volta troviamo, inserito in un romanzo, uno dei personaggi più ricorrenti dei racconti di Millás, Vicente Holgado, che partecipa alle stesse avventure di Elena Rincón, già protagonista del romanzo *La soledad era esto* (premio Nadal 1990). La tensione tra racconto e romanzo, tra ciò che è breve e ciò che può continuare nel tempo, trova così una rappresentazione emblematica nei due personaggi più noti del mondo dello scrittore che, pur non entrando mai in contatto direttamente, condividono le stesse ansie, gli stessi timori e la stessa necessità di trasformazione. Vicente, costretto ad una risoluzione immediata, trova la morte alla fine della terza parte, mentre Elena avvia un processo di sorprendente metamorfosi attraverso i quattro racconti, riservandosi la parte di protagonista per un nuovo e originale finale: in maniera fortuita e improvvisata, scambia inconsapevolmente il suo piede destro con quello del suo collega e amante, ritrovandosi permanentemente e felicemente claudicante. La scoperta dell'asimmetria come rottura di un equilibrio fittizio viene, anche in questo caso, confermata.

Lo stesso tema è anticipato nella seconda parte, dedicata alle scarpe. In un mondo in cui l'animato si confonde continuamente con l'inanimato, le scarpe sperimentano situazioni di asimmetria e di metamorfosi: due di esse, che formano lo stesso paio, provano a muoversi e a pensare in maniera autonoma, mentre una scarpa rimasta spaia è costretta ad accettare la sua condizione solitaria assimilando in sé le funzioni della coppia. Tutte insieme, infine, decidono di invitare ad una riunione anche i piedi delle due persone dormienti per proporre loro di staccarsi definitivamente dal resto del corpo e fondersi ad esse, formando così una nuova forma di vita biologica indipendente.

Ciò che è inerte prende vita, le simmetrie e i tradizionali criteri logici di conoscenza vengono meno poiché i limiti e i confini con cui percepiamo il mondo sono sfrangiati e fluttuanti. La problematica del limite che si fa soglia introduce uno dei temi dominanti della narrativa dell'autore. L'esistenza abituale degli esseri umani è infatti se-

gnata continuamente da crepe e fessure che permettono un passaggio, un transito, e che rinviano simbolicamente a qualcosa di non noto, all'altra parte della vita, il rovescio del calzino: mondi possibili e sconosciuti che scorrono al nostro fianco e che ci riguardano profondamente.

Millás porta all'estremo questo statuto giocando a rappresentare un mondo possibile dotato di vita autonoma che gli esseri umani riescono solo ad intuire attraverso segnali incomprensibili di misteriose ed inquietanti presenze di una vita organica indecifrabile. Guardare 'sotto il letto', il luogo da cui le scarpe prendono vita, vedere il mondo dall'"altro lato", da una posizione inversa, significa affacciarsi all'altra parte della realtà, transitare la soglia che solitamente delimita i confini dell'esistenza quotidiana basata sulla ragione, avere la possibilità di affacciarsi al mistero, all'alterità. Per questo motivo tale scoperta può essere talmente sconvolgente da provocare la morte di chi non è preparato. E ciò che succede a due personaggi del romanzo: il medico legale, collega e amante della protagonista, e Vicente Holgado.

La ricerca di Elena di un canale di transito, che le permetta di accedere ad una percezione corporale 'altra' da sé, giunge invece a buon fine grazie allo scambio del piede destro. Si ripropone così uno dei temi fondamentali della scrittura dell'autore: il corpo in relazione col mondo, colto nel suo stato di incessante trasformazione e la conseguente dissoluzione dell'identità cartesiana.

Così come era stato per *La soledad era esto*, l'altro romanzo che vede protagonista Elena Rincón, la presenza femminile nel ruolo più importante garantisce un'esile possibilità di salvezza. La narrazione infatti non scivola nel consueto nichilismo, ma suggerisce una possibilità, quantunque parziale, di riconciliazione con la realtà. L'omaggio di Millás al mondo femminile è evidente nelle ultime pagine di questo romanzo in cui Elena, nella sua nuova dimensione corporale, si reca all'"Hospital del calzado" facendosi curare i dolori del piede destro proprio da Teresa Albor, la donna inseguita per tanto tempo, la sua ossessione iniziale.

No mires debajo de la cama forma parte di un tessuto intratestuale anche per ciò che concerne le tecniche narrative. La focalizzazione multipla e le continue variazioni del punto di vista danno luogo a incertezze sul tempo e sullo spazio in cui le azioni si svolgono. I personaggi risultano così dislocati rispetto alla realtà che li circonda e la loro identità costantemente incerta.

Ancora una volta Millás è riuscito a creare, attraverso i suoi temi prediletti, una nuova storia appassionante e coinvolgente per la particolarità della trama e l'originalità delle strategie testuali.

Luigi Contadini

* * *

AA. VV., *La riqueza de la diversidad. Vida, obra y herencia de Miguel Angel Asturias*, a cura di Amos Segala, Ligugé-Poitiers, Aubin Imprimeur, 1999, pp. 701.

El año 1999 se ha clausurado y en Italia ningún periódico cultural o revista especializada en el sector iberoamericano, incluyendo la *Rassegna Iberistica* y los *Studi di Letteratura Ispano-americana*, se ha recordado que precisamente en este año apenas pasado corría el centenario del nacimiento del máximo novelista hispanoamericano de nuestro siglo, el guatemalteco Miguel Angel Asturias, Premio Nobel de literatura en 1967. Tampoco los editores se han acordado de él para volver a proponer su obra, en su tiempo editada por Rizzoli, en parte por Mondadori, y Guanda por la poesía, mientras en España su obra es fácilmente asequible (Alianza Editorial) y en Francia el libro que aquí reseño ha acompañado la extraordinaria Exposición organizada en París por la "Colección Archivos" y la UNESCO en el ámbito de su XXX Conferencia General.

La fiebre borgesiana que ha movido tanta intelectualidad italiana a celebrar al gran argentino y su obra, con artículos y ensayos, conferencias y congresos, en un ritmo que todavía no se ha calmado, ha dejado totalmente en la sombra a un escritor de la categoría de Asturias, sin cuya obra de ficción es imposible hablar de novela hispanoamericana en el siglo XX. Solamente las universidades milanesas, del Estado y Católica, se han acordado de él, en un Congreso internacional del pasado octubre, organizado por Dante Liano y por mí, y que miraba a subrayar, con el valor de la obra del guatemalteco, la deuda que hacia ella tiene toda la narrativa contemporánea de la América hispana. Fue también un homenaje al gran amigo y al mismo tiempo la ocasión para un público reconocimiento a la labor hispanoamericanista de don Luis Sáinz de Medrano, profesor emérito de la Universidad Complutense de Madrid.

La resonancia de la Exposición parisina en el ámbito de la UNESCO vale sin duda a rescatar internacionalmente la memoria de Miguel Angel Asturias. El tomo que la acompaña es un verdadero monumento de permanente valor levantado al gran escritor, celebración exenta de retórica por su carácter científico. Desde ahora en adelante quien se ocupa de Asturias y de su obra, de los problemas político-literarios que caracterizaron su época, de las polémicas que le implicaron, de las evaluaciones favorables o negativas de sus escritos, no podrá dejar de consultar este ponderoso tomo, que recoge también una rica documentación fotográfica en gran parte inédita.

La autoridad de las firmas que intervienen para reconstruir, ilustrar y aclarar la vida, la obra y la herencia asturianas confirma la categoría del escritor, el significado de una obra a la que se debe, como escribe Federico Mayor, Director general de la UNESCO, si

“ha sido posible establecer ese intenso diálogo entre el hombre y su entorno, que se prolonga hasta nuestros días”.

En el libro la trayectoria vital de Asturias aparece ilustrada desde múltiples puntos de vista e igualmente el juicio acerca de su obra creativa. Se aclaran también momentos de su actividad política que hasta ahora habían quedado oscuros, algunos de ellos particularmente discutidos, como su aceptación, casi en vísperas del Nobel, de la Embajada de París. Uno de sus críticos más duros fue en aquel entonces su hijo, Miguel Angel – “Gaspar Ilóm” como guerrillero-, que ahora ha llegado a comprender y a justificar la elección que su padre hizo en vista de un posible cambio en la situación interna de Guatemala.

La nueva situación política, la contienda con los intelectuales castristas o procastristas y sucesivamente el Premio Nobel acabaron por hacer el vacío en torno al escritor. De ahí que, desde París, como ilustra Amos Segala, su más fiel colaborador y valorizador, decidiera entregar a la Bibliothèque National todos sus escritos y su archivo personal, testimonios concretos de su trabajo, de sus resultados y de toda una conducta, únicos medios, como escribe Segala, para los escritores que quieren situarse de manera permanente en la Historia, desechando lo efímero de la crónica.

Condición de la donación fue la edición crítica de sus obras, empresa que pronto Segala puso en marcha en un vasto proyecto internacional y que sucesivamente fue el motor para otra empresa: el imponente programa de ediciones críticas de los “Archivos de la literatura latinoamericana del siglo XX”, pronto bajo los auspicios de la UNESCO.

Que Italia debiera a lo menos recordar a Miguel Angel Asturias era un hecho de justicia. Hacia la mitad de los años 60 el escritor había vivido parte de su destierro en nuestro país, huésped de *Columbianum* en Génova, desde donde se desplazaba a varias universidades de la península para dictar conferencias sobre narrativa latinoamericana. Fueron años para él de grandes dificultades económicas, sobrellevadas siempre con gran dignidad, pero también intensas por número de proyectos y extraordinarias desde el punto de vista afectivo. En particular Asturias se sentía afectivamente ligado a dos universidades, Ca’ Foscari de Venecia y Bocconi de Milán, donde fue huésped con frecuencia; allí vivían dos de sus amigos, en Venecia Meregalli, en Milán quien escribe y allí estaban los estudiantes que le acogían con entusiasmo y conversaban con él durante horas y horas. En 1972 la Universidad veneciana le concedió la laurea *honoris causa* y al recibirla Asturias declaró, con gran fineza, que la consideraba superior al Nobel. Personaje extraordinario, amable, siempre generoso. Lo que el hispanoamericanismo italiano le debe lo he subrayado más de una vez, pero mucho todavía queda por decir. Él nos abrió caminos y favoreció el proceso hacia la mayor edad de nuestros estudios. Creo justo reconocerlo.

Giuseppe Bellini

Ernesto Sábato, *Prima della fine. Racconto di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 163.

Sábato è sempre stato un personaggio singolare: avviato dapprima a una carriera promettente di scienziato, formatosi alla scuola dei Curie, ad un certo momento abbandonò la scienza per dedicarsi alla narrativa, alla saggistica filosofica e, marginalmente, alla pittura, che negli ultimi anni divenne tuttavia la sua attività di rifugio. I suoi testi narrativi fe-

cero a suo tempo notizia e furono tradotti nelle principali lingue, anche in italiano, presso Feltrinelli. Erano gli anni del nuovo romanzo ispano-americano e i testi narrativi di Sábato, come *Il tunnel* (1948) e i successivi, *Su eroi e su tombe* (1961) e *Abaddón lo sterminatore* (1974), rappresentavano qualche cosa di veramente nuovo, una letteratura inquietante, tesa a denunciare l'infelicità dell'uomo nella società della macchina e delle invenzioni, lo squilibrio interiore di personaggi votati alla distruzione di se stessi.

Nel *Tunnel* sta in germe tutto ciò che si svilupperà amaramente nel romanzo successivo, *Su eroi e su tombe*, ampiamente autobiografico nelle frustrazioni dell'emigrante italiano in Argentina, nella drammaticità del vivere quotidiano, nella lotta idealista votata al fallimento, nella denuncia dell'ipocrisia del capitalismo, che per Sábato conduce alla schiavitù dell'uomo e alla miseria, nella decadenza morale della politica. Tematiche ripresentate in forme surreali in *Abaddón lo sterminatore*, romanzo totale, dove le fobie di Sábato finiscono per porre tutto in dubbio, prospettando apocalittiche conclusioni per il destino umano, del resto denunciate apertamente, e quasi ossessivamente, nei suoi saggi, tra essi *La cosificazione dell'uomo*, requisitoria contro la scienza sempre più astratta, il suo potere incontrollato, la civiltà tecnologica che annulla l'uomo.

Pochi testi narrativi e pochi saggi, ma di rilievo e una ancora recente attività direttiva nella individuazione dei crimini commessi dalla travolta dittatura militare argentina, hanno dato a Ernesto Sábato non solo un posto rilevante nella storia letteraria americana, ma una statura morale di grande livello. Raggiunti gli ottant'anni, l'insistenza di coloro che lo circondano e lo apprezzano lo ha indotto a scrivere questo nuovo libro, *Prima della fine*, pubblicato nell'originale nel 1998. Un libro in equilibrio tra memoria e saggio, alla fine più che altro un testamento spirituale rivolto alla gioventù che cerca una guida. Perciò libro in sé originale, moralmente impegnato, distruttore di falsi miti, di sinistra come di destra, di illusioni nei tempi di un progresso che sembra affidato solo alla scienza, considerata, invece, da Sábato, morte dell'uomo.

In apertura egli afferma di scrivere "soprattutto per gli adolescenti e i giovani, ma anche per coloro i quali, come me, si avvicinano alla morte, e si chiedono a che pro e perché abbiamo vissuto e sopportato, sognato, scritto, dipinto o, semplicemente, impaginato sedie". La risposta, dopo le deludenti esperienze personali disseminate per tutto il libro, i contrasti, le inevitabili contraddizioni, sta nelle pagine finali, rivolte direttamente alla gioventù, incitata all'altruismo, a dedicarsi al prossimo, a seguire l'esempio di coloro che non si diedero per vinti, a forgiare utopie, perché "Soltanto chi sarà capace di incarnare l'utopia sarà pronto per la battaglia decisiva, quella destinata a recuperare l'umanità che abbiamo perduta".

Sábato ha ragione di definire questo suo ultimo libro un testamento spirituale, ma *Prima della fine* permette al lettore di penetrare anche, attraverso incidentali confessioni, nella vicenda del Sábato uomo, nella sua schizofrenia e nelle sue debolezze, a volte confessate con apprezzabile pudore, e che contribuiscono a fare del personaggio mitico un essere vivo.

Giuseppe Bellini

Paco Ignacio Taibo II, *Te li do io i Tropici*, Milano, Tropea Editore, 2000, pp. 448.

Qualche tempo fa Paco Ignacio, secondo di una famiglia di scrittori i cui membri si distinguono per il numero apposto al cognome, approdava a Milano, e nello splendido salone di conferenze della Cattolica, di fronte a un pubblico studentesco numeroso e

interessato, protetto da un crocefisso enorme alle spalle, esponeva le sue idee intorno alla letteratura e al romanzo.

Il personaggio si presentava in perfetta armonia con il *cliché* dello scrittore ispano-americano prorivoluzionario: nutritamente baffuto, in una mano una lattina di Coca Cola – americanizzazione tollerata –, nell'altra un pacchetto di sigarette da cui attingeva in continuazione. Lo custodiva a distanza ravvicinata una piccola équipe editoriale, almeno così ho creduto di capire, rigorosamente vestita di nero – non so perché, ma il ricordo è andato agli avvocati garciamarquesiani di *Cent'anni di solitudine*-, provvista di telefonino, che non appena lo scrittore ebbe terminato la sua conferenza se lo portò via, sotto gli occhi di chi lo aveva invitato, il professore e romanziere Dante Liano, abbandonando questi alla sua sorte. Che poi non fu così cattiva, poiché la concludemmo davanti a una tavola imbandita, in gradevolissima compagnia.

Questo per sottolineare almeno due cose: anzitutto la fedeltà, – o la schiavitù? – di certi scrittori al *cliché* che si creano e la preoccupazione degli editori, se gli autori hanno successo, di tenerli sotto stretta sorveglianza. Ricordo ancora l'impazienza di Neruda, che appena poteva si divertiva a depistare i custodi, combinando loro scherzi divertenti.

Paco Ignacio Taibo II è uno scrittore di successo, in Europa, e in Italia, oltre che in Messico, sua patria, e nell'America Latina. Autore di romanzi gialli – ne cito almeno alcuni: *Sentendo che il campo di battaglia, Ma tu lo sai che è impossibile, La vita stessa, La bicicletta di Leonardo*-, oltre che professore di storia all'Università di Città del Messico, il protagonista dei suoi libri, il detective Héctor Balascoarán, rivaleggia con quello dell'amico Vázquez Montalbán, per originalità, ma anche per una visione disincantata e fondamentalmente straziante della realtà di una metropoli disumana, come la capitale messicana.

Per tanto tempo considerato un sottogenere del romanzo, quello poliziesco, soprattutto per merito dei due scrittori citati, ha acquisito il diritto a un posto di rilievo nella storia della narrativa ispanica. Paco Ignacio Taibo II – il padre Paco Ignacio Taibo I è pure narratore; un bel romanzo, *Pallide bandiere*, è stato pubblicato mesi fa da Feltrinelli, centrato sulla dittatura pinochettiana-, nella conferenza ha esposto con semplicità, ma in modo attraente, le sue idee intorno al romanzo, del resto presenti nel recentissimo libro *Tè li do io i Tropicci*, il cui titolo originale, *Así es la vida en los pinches Trópicos*, aveva in sé qualche cosa di più drammatico – *Così è la vita nei fottuti Tropicci*, – ma che pure nella titolazione italiana rende bene l'atmosfera a prima vista vacanziera del Tropico e per contrasto la sua negatività drammatica.

Direi, comunque, che questo “zibaldone”, nel quale sono compresi saggi, evocazioni, anche tenere – quella del padre scrittore, ad esempio-, romanzi brevi, racconti, è il più adatto a introdurre il lettore nella dimensione profonda dell'autore: uno scrittore che subito affascina per la spigliatezza, la succosità dello scrivere, il ripudio dei tabù linguistici, l'agilità con cui passa da un personaggio e da un argomento all'altro avvicinando chi legge, invogliandolo a non abbandonare il libro.

Tè li do io i Tropicci è, anche per chi ha seguito con attenzione Paco Ignacio Taibo II nella sua traiettoria letteraria – che non affronta solo il genere poliziesco; preziosa è, quali che siano le simpatie o le antipatie per il personaggio, la biografia del Ché, pubblicata in Italia da Feltrinelli-, una vera sorpresa, un libro che occorre leggere per capire meglio questo dotato scrittore, ben più rilevante di quanto per vario tempo si è pensato, nonostante una produzione che raggiunge i cinquanta titoli.

Come ha affermato nella sua conferenza, a Paco Ignacio Taibo II ciò che interessa è raccontare, non sperimentare. È ora di smetterla, ha affermato, con la sperimentazione e mettersi a raccontare fatti. Per questo i suoi romanzi, e anche il libro di cui ora mi occupo, si leggono con piacere, tanto più quando sono tradotti con la perizia dispiegata

dalla Geroldi e dalla Sichel, che hanno saputo conservare al testo tutto il sapore dell'originale.

Giuseppe Bellini

Alfredo Bryce Echenique, *Guía triste de París*, Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 213.

Il ritorno di Alfredo Bryce Echenique alla formula del racconto con la pubblicazione della raccolta *Guía triste de París* appare poco spontanea, dettata forse più da esigenze editoriali che da una genuina urgenza espressiva.

Facendo leva sull'affermazione iniziale della *Nota del autor* («He vivido y escrito ya lo suficiente como para saber que, en todo lo que hago, y hasta en todo lo que no hago, despierto o dormido, hay por lo menos un elemento altamente literario», p. 7), Bryce è persuaso di poter convertire in racconti una cospicua quantità di scritti nati sotto differenti impulsi in epoche differenti. Ben sei delle quattordici narrazioni che compongono la raccolta in esame non sono inedite e vengono recuperate da riviste e giornali spagnoli e latinoamericani: ed è l'autore stesso, ancora, a confessare, che tali testi sono stati concepiti come «crónicas viajeras y periodísticas» (p. 8) ma, inquinati dalla sua irrefrenabile fantasia, conquistano la dignità letteraria. Ad onor del vero, anche gli otto racconti inediti hanno un taglio giornalistico, a conferma dell'operazione di Bryce, che preferisce mantenere dettagli che carichino il testo di verosimiglianza, piuttosto che accentuare quegli elementi che lo vadano a caratterizzare per una artificiosa letterarietà.

L'idea della «guida pratica», secondo lui, evidentemente suppone delle caratteristiche tali da porre il testo sull'ambigua frontiera tra il manuale con pretese di probabilità e di credibilità, e la raccolta di racconti, intesa come esposizione scritta di fatti sia veri che immaginari, ma senza l'obbligo della ricercatezza estetica. La compilazione apporta le informazioni necessarie non solo ad un orientamento pratico, ma ad una profonda comprensione del fenomeno umano latinoamericano, alla ricerca di radici nella mitizzata capitale francese.

Ma lo spunto più originale del libro è l'esplicito accostamento dell'aggettivo «triste» alla città che meglio rappresenta l'Europa nell'immaginario americano. Parigi storicamente concentra in sé tutte le caratteristiche positive, le aspettative felici, l'apertura umana e culturale che tutti i bianchi ed i meticci del nuovo continente proiettano nel loro regno utopico. E nel luogo del sogno per eccellenza non c'è spazio per grigiore e mestizia. Bryce Echenique, coraggiosamente, aggiusta la messa a fuoco e denuncia ciò che emerge soltanto da un contatto ravvicinato e prolungato con la capitale dei sogni, poiché essa cessa di irradiare fulgente positività allorché ci si accosta dall'esterno. Egli osa denunciare ciò che pochi scrittori appena accennano per non apparire provinciali, ed in quanto tali estranei all'essenza della città: «que yo sepa no existen guías tristes, y mucho menos de París» (p. 8). Codifica in tal modo un processo estremamente tipico della più recente emigrazione verso la Francia, che vede infrangersi generazioni di sogni e di sognatori.

In effetti, se fino al secondo dopoguerra Parigi aveva rappresentato la meta culturale e turistica per antonomasia per tanti giovani dell'alta società latinoamericana, recentemente è stata presa d'assalto da un pubblico più variopinto e variegato. I componenti della nuova ondata, partendo da differenti retroterra sociali, culturali e generazionali, tentano di vivificare il mito a loro consegnato soprattutto da personaggi dell'arte e della politica, che in Francia hanno perfezionato la loro formazione.

La recente scoperta ha un sapore piú amaro, mesto, sotto tono rispetto alle aspettative di ognuno: il fascino della città sembra comunque permanere immutato ed in qualche modo sembra avere anche il potere di attenuare delusioni e fallimenti, per lo meno esteriormente. Parigi continua ad essere il luogo del possibile: accanto a chi stenta a trovare una collocazione dignitosa, c'è chi riesce a realizzare i propri sogni. Bryce riprende quindi temi a lui cari, come la società peruviana, lo sradicamento parigino ed i sentimenti che ne scaturiscono, e consegna in questo nuovo volume quattordici bozzetti di esperienze poco felici dei suoi connazionali a Parigi. Le difficoltà di adattamento e di inserimento dei latinoamericani, soprattutto peruviani, erano già state oggetto di analisi nelle sue precedenti opere narrative: ma qui l'autore si accanisce sulle sventure di alcuni di loro e con minuzia chirurgica compie l'autopsia di un caleidoscopio di aspettative che s'infrange contro una realtà certamente non facile per chi si è nutrito di sogni e di ideali.

«Entre varias decenas más de latinoamericanos de ambos sexos y del más amplio espectro y aspecto» (p. 14) c'è chi, come Remigio González, parte da Lima con il fardello delle esperienze e delle raccomandazioni paterne e non riesce a trarre profitto dall'ambita borsa di studio, preferendo votarsi alle frustrazioni amorose. Altri, come il signor Parodi, sono perseguitati dalla meschinità e dalla cattiva sorte, oppure, come Luis Antonio Vera, vedono il trasformarsi della Città della luce in Città delle tenebre per l'accanimento del destino. Altri ancora si dedicano completamente ad una politica un po' stereotipata («todos los latinoamericanos eran de izquierda. Sí, todos eran de izquierda. Hasta los de derecha en vacaciones lo eran», p. 22), disinteressandosi di quant'altro li circonda: «es malo creer a ultranza en una idea, sobre todo cuando sólo se tiene una sola» (p. 18). La maggior parte dei ritratti tracciati brama una difficile assimilazione nel tessuto sociale della città ospite, come Betty Gómez, che si fa carico di un vecchio ed antipatico gatto di un suo capo pur di essere apprezzata e di ostentare abitudini parigine. Un personaggio simbolico della galleria di Bryce è la fragile personalità del Gato Antúnez, che si autodistrugge in virtù della sua camaleontica capacità di adattamento: partito con l'ottimismo infantile di un giovane di provincia, nella capitale francese presto perde il sorriso e la bontà per divenire «desorientado como pocos, inseguro e incluso acomplejado, como si hubiese sido demasiado alto el precio que tuvo que pagar por haber llegado demasiado joven e inmaduro a una ciudad a menudo tan difícil como París» (p. 41); pur essendo circondato dall'affetto degli amici, dimentica i propositi artistici e —con un coinvolgimento tanto estremo quanto ridicolo— prima si vota alla politica, quindi riveste i panni del perfetto uomo francese, ma senza trovare appagamento alla sua nostalgia irrefrenabile, alla sua disperazione, alla sua solitudine.

Ma, al di sopra dei singoli casi, al di là degli esiti favorevoli o sfavorevoli, quello che l'acume di Bryce Echenique, «convertido en una suerte de nuevo observador» (p. 18), sembra voler sottolineare è proprio la fondamentale tristezza prodotta essenzialmente dallo sradicamento. Il successo si tramuta con estrema rapidità in insuccesso, le frustrazioni prendono immediato sopravvento sulle vittorie per la mancanza di un tessuto sociale e storico familiare, che protegga e dia conforto nel momento in cui la nuova realtà lascia anche un momentaneo vuoto. La vertigine del disorientamento, allora, ingigantisce le situazioni piú banali e genera perplessità anche in proporzioni ingiustificate. Manca evidentemente un elemento stabilizzatore e moderatore che garantisca la giusta proporzione agli eventi, in virtù degli elementi culturali tradizionali che costituiscono il punto di forza di ogni popolo.

Patrizia Spinato

Abel Posse, *Los cuadernos de Praga*, Buenos Aires, Atlántida, 1998, pp. 318.

Durante la sua permanenza a Praga come diplomatico, Abel Posse scopre che un altro argentino ha soggiornato nella città magica: Ernesto “Che” Guevara. Questo soggiorno praghese corrisponderebbe al rifugio segreto del Che in un imprecisato paese dell’Est che ebbe luogo dopo la sconfitta subita in Congo e prima del ‘grande salto boliviano’. L’episodio quasi sconosciuto della vita dell’eroe della rivoluzione cubana, solo accennato anche nelle biografie pubblicate in occasione del trentennale della morte, stimola la curiosità dello scrittore argentino, inoltre, la scoperta dell’esistenza di una copia dattiloscritta di alcuni quaderni intimi del Che, i “Cuadernos de Praga” e gli “Apuntes filosóficos” scritti nei sei mesi del 1966 che Ernesto Guevara trascorre a Praga, rappresenta l’espedito narrativo che decide la ricostruzione della vicenda. L’assenza dell’intimità dell’uomo Guevara dai testi che pretendono di rappresentarne la traiettoria individuale, induce Abel Posse, come si legge nel prologo, a seguire l’indicazione di Bachtin, per il quale “*la novela es el triunfo de la vida sobre la ideología*” (p. 11); dal momento che, “*las biografías confirman el Guevara de las ideologías. Sólo la novela podía liberarlo de su imagen de profeta de la liberación*” (p. 11). Questo romanzo è caratterizzato da un gioco di opposizioni e di sdoppiamenti: ai procedimenti della narrativa testimoniale, cui rimanda la serie di interviste effettuate da Abel Posse a persone che entrarono in contatto con il Che a Praga, ma anche a Cuba e a Buenos Aires, si mescola la scrittura autobiografica, intima e soggettiva, del Che. Sebbene screditata nella sua pretesa di veridicità, verisimiglianza e oggettività narrativa, la storia diventa il punto di partenza di una ipotesi storico-fittizia alternativa e complementare alla versione ufficiale (*Todo novelista puede, como un mago, transformar la muerte en destino y la historia seria y cronológica en realidad humana*, p. 13). Con un procedimento analogo a quello già utilizzato in romanzi precedenti quali *Daimón*, *Los perros del paraíso*, *El largo atardecer del caminante*, in cui la storia ricostruita era quella remota dei protagonisti della scoperta e prima conquista dell’America, lo scrittore argentino riscrive, in *Los cuadernos de Praga*, un passato recente, quello degli anni ‘60. La struttura del romanzo ricorda quella del romanzo storico classico: un prologo in corsivo, in cui l’autore spiega la propria scelta narrativa, precede il romanzo, seguito poi dagli “Agradecimientos”; da una “Biografía sintética de Ernesto “Che” Guevara”; e da una presentazione in ordine alfabetico degli ‘attori’ della vicenda, intitolata “*Dramatis Personae*”; ma l’alternanza tra le testimonianze raccolte negli anni ‘90 (il racconto del passato) e la narrazione autobiografica del protagonista relativa al 1966 (la scrittura del presente), evidenzia l’ibridismo testuale e contribuisce all’illusione referenziale del romanzo che reclama la compartecipazione attiva del lettore. Giocata su di un’opposizione tra vero e fittizio, questa finzione storico-testimoniale induce a dubitare della veridicità e completezza della ricostruzione storica oggettiva (le interviste), ma anche della natura fittizia del discorso soggettivo del Che. L’ambiguità testuale, narrativa e referenziale di *Los cuadernos de Praga* è amplificata dallo sdoppiamento sia dell’autore che del protagonista. Poiché lo scrittore argentino è incluso nella finzione nelle vesti dell’intervistatore a cui si dirigono i resoconti rimemorativi dei testimoni, l’autore-narratore-compilatore che ‘dirige’ la narrazione è e non è Abel Posse (“porque en el fondo todo supuesto Abel tiene envidia de todo supuesto Caín...” p. 188). Lo sdoppiamento del protagonista è articolato, invece, a partire da una serie di rifrazioni della prima persona: i diari, le lettere, un poema a carico del protagonista evidenziano il Che di Posse come un personaggio che indossa delle maschere che lo trasformano da mitico guerrigliero (l’eroe della libertà mutato in effigie per *gadgets* di ogni tipo) in anonimo piccolo borghese. Costretto a na-

scondere la propria identità, Ernesto Guevara assume, durante il soggiorno praghese, quella fittizia dello spagnolo Raúl Vázquez Rojas, commerciante di legnami pregiati, che diventa il terribile partner di un incessante dialogo-confronto-scontro personale e ideologico con l'eroe rivoluzionario (dialogo cui partecipano saltuariamente altre due identità fittizie del Che, quelle di Adolfo Mena e di Ramón Benítez Fernández).

Anche in questo romanzo si affrontano alcune delle problematiche care al discorso postmoderno quali la frammentazione della soggettività, sia del protagonista, il cui meccanismo dialogico è spiegato in una nota a piè di pagina ("N.del E.", p. 16), che dell'autore; l'autoriflessività; l'intertestualità (sia storica che letteraria); la messa in discussione del concetto di verità unica e oggettiva; la ricostruzione discorsiva e ideologica degli eventi e la stessa possibilità di conoscere la realtà storica. I vari procedimenti narrativi che forniscono una visione caleidoscopica degli avvenimenti e trasformano il romanzo in un mondo caotico in cui voci, piani e tempi si sovrappongono, mettono in evidenza un processo di diseroicizzazione ironica della storia ufficiale e dell'eroe mitico ("Un guerriero-guerrillero-eroico dura más o menos lo que un tenista, o un jugador de rugby: nunca pasará de los cuarenta." p. 129). L'eroe che si prepara all'attacco finale, il cui progetto utopico è finalizzato a liberare il mondo intero e a permettere la costruzione dell'uomo nuovo, è un marginale-emarginato, uno spirito libero che nell'annunciare l'oltreumanità futura non viene creduto. Metafora della solitudine rivoluzionaria, il Che protagonista della finzione di Posse è vittima della sua stessa ossessione sterminatrice del capitalismo e, al contempo, del disagio che gli deriva dalla consapevolezza del fallimento del socialismo sovietico. Oltre che alla critica al capitalismo, al socialismo e al marxismo, il recupero di questo episodio storico serve allo scrittore argentino anche come spunto per una messa a fuoco critica dell'Argentina "un país donde la democracia se usa para esconder el autoritarismo ancestral, genético, inmanente, en una sociedad basada en el triunfo y en el poder" (p. 58).

La ri-scrittura confessionale della storia restituisce all'eroe l'incertezza e la fragilità dell'uomo che affronta la propria morte, quella "Dama del Alba" con cui il Che di Posse impara a convivere grazie alla *Frau zum Tod* (sua madre Celia). Destinata a concludersi in Bolivia, la sfida termina con la morte del Che. Ma la sconfitta dell'uomo non offende l'eroe né i suoi ideali, destinando Ernesto Guevara a vivere nel mito.

Federica Rocco

Zoé Valdés, *Café Nostalgia*, Milano, Frassinelli, 2000, pp. 307.

Romanzo accattivante questo della cubana Zoé Valdés, affacciatasi alla narrativa non molti anni fa e già autrice di una serie notevole di testi narrativi di successo, se stiamo al ritmo delle edizioni. Un fenomeno latino-americano dischiusosi in Francia, a Parigi, meta di tanti latino-americani che circolano intorno alle numerose ambasciate, bazzicano per centri culturali e per il quartiere latino, si dilettono di arte, discutono accanitamente di politica e soprattutto danno voce al dissidio interiore provocato dallo sradicamento in gran parte forzato dai loro paesi e dal loro ambiente.

Non sono più i tempi, ormai, in cui, come all'inizio del secolo, Parigi rappresentava l'avventura agognata dai rampolli della società opulenta sudamericana, da quei *señoritos* che ancora Neruda, nel secondo dopoguerra, bollava duramente come superficiali clienti della perdizione. Gli avvenimenti dei decenni finali del secolo XX nell'America del centro e del sud hanno gettato sulle rive della Senna tutta una massa di giovani e non più

giovani, di diversa cultura, che di Parigi hanno fatto la sede dei loro sogni frustrati, della loro scontentezza e della loro nostalgia, ma anche di esperienze culturali determinanti.

La Valdés appartiene, in certo qual modo, a questa “fauna”, sia detto con tutto il rispetto: dall’attività nell’Ambasciata cubana a Parigi è passata alla libera creazione artistica, ripudiando gli schemi politici del suo paese, ma sempre sentendo per esso una straziante nostalgia, quindi soffrendo di uno sradicamento che consegna in tutti i suoi libri, in particolare nel romanzo intitolato significativamente *Café Nostalgia*.

Devo confessare che il primo romanzo della Valdés, *Sangue azzurro*, non mi aveva granché convinto; più solidi mi parvero in seguito *Il nulla quotidiano* e lo sconcertante *La vita intera ti ho dato* – tutti editi da Frassinelli-, ma *Café Nostalgia* mostra più di tutti le qualità di questa originale scrittrice: novità e vivacità del narrare, instancabile capacità di sorprendere e di tenere avvinto il lettore al suo discorrere inarrestabile, profondità di penetrazione psicologica, ricorso convincente a una pluralità di scenari e di piani narrativi, modernità spesso scioccante di linguaggio e una base culturale intelligente e raffinata, che le permette di spaziare, con efficaci pagine interpretative, tra i capolavori della letteratura e dell’arte latinoamericana, specie cubana, e francese medievale e contemporanea.

Nel romanzo, la protagonista, nella cui vicenda sembra riscontrabile una presenza autobiografica non indifferente, interpreta, con la propria vita – da una Cuba intesa come un paradiso chiuso e duramente controllato, a una Parigi di difficile inserimento, ma libera e aperta all’affermazione individuale-, la situazione della gioventù dell’isola, sottoposta al rigido controllo politico del partito unico, tra le infinite penurie che caratterizzano la vita di ogni giorno. Riuscire a evadere da siffatto mondo significa, nonostante le difficoltà dell’inserimento in paesi stranieri, ritornare a vivere. Ma Quell’Isola, come sempre la richiama la scrittrice, rimane costante punto di riferimento, luogo radicato nell’anima condizionante tutta l’esistenza di chi si sente comunque strappato dal mondo che gli è proprio. Verso Cuba va, nella sostanza, una sorta di infinito amore, attraverso il quale nell’esilio “Quell’Isola” diviene presenza concreta di aromi, di colori, di vita. Non per nulla ogni capitolo è un richiamo ai sensi: dall’olfatto al gusto, dall’udito al tatto, dalla vista all’appropriazione cannibalesca del personaggio amato.

Perché di una storia d’amore si tratta, un amore difficile, variegato, molteplice, di sconcertanti esperienze, documento di un’età di formazione che non rifiuta nulla, ma soprattutto che cerca di stordirsi di fronte al muro dell’imposizione, alla mancanza di aria libera da respirare. Ed è, nella sostanza, una ricerca della propria identità, e in senso più ampio dell’identità cubana in un periodo particolare della storia della nazione.

Giuseppe Bellini

Yoss, *I sette peccati nazionali (cubani)*, Lecce, Besa Editrice, 1999, pp. 185; Yoss, *Los pecios y los naufragos*, La Habana, Editorial Letras cubanas, 1999, pp. 146.

José Miguel Sánchez Gómez (L’Avana, 1969), pseudonimo Yoss, è uno dei più interessanti e originali scrittori cubani dell’ultima generazione, laureato in biologia, dopo aver lavorato presso il Politecnico, costretto dalle difficoltà economiche degli ultimi tempi, si è occupato in mille altre attività come la comparsa in un serial televisivo o il pittore di magliette con simboli *heavy*. Joss è un personaggio che non passa inosservato, ha una chioma lunga e fluente, stivali militari, poderosi muscoli da culturista che contrastano con la sua gentilezza.

In Italia, grazie all'attività di Danilo Manera, egli è presente in numerose antologie di racconti come *A labbra nude. Racconti dell'ultima Cuba* (Feltrinelli, 1995); *La baia delle gocce notturne. Racconti erotici cubani* (Besa, 1996); *Vedi Cuba e poi muori. Fine secolo all'Avana* (Feltrinelli, 1997).

I sette peccati nazionali (cubani) è il primo libro interamente suo edito in italiano (inedito a Cuba fino a pochi mesi fa). Egli, inoltre, ha pubblicato la raccolta di racconti fantastici *Timsbel* (Unión, L'Avana, 1989) e il volume di testi realistico-sperimentali *W* (Unión, L'Avana, 1989). Ha vinto il premio David 1988. *Los pecios y los naufragos* uscito alla fine del 1999 è stato presentato alla "Feria internacional del libro" dell'Avana nel febbraio del 2000 ed ha ottenuto il premio Luis Rogelio Noguera 1998 per il racconto di fantascienza.

Nell'artificiale divisione di gruppi e di generazioni imperante nella critica che si occupa di letteratura cubana contemporanea, egli appartiene alla generazione dei *novísimos*, successiva a quella dei *nuevos* e precedente ai *post novísimos*, quella, cioè, che inizia a pubblicare in questi anni.

La prima generazione, secondo le affermazioni di Arturo Arango, ha avuto il compito di superare il dogmatismo del "quinquenio gris" per recuperare l'autonomia della letteratura dall'impegno politico, segue la generazione dei *novísimos*, che porta alle estreme conseguenze i cambiamenti iniziati negli anni '70.

Gli scrittori della generazione di Joss sono attorno alla trentina e secondo quanto dichiara lo stesso Joss, nell'intervista posta come postfazione a *I sette peccati nazionali (cubani)*: "Una fede non ce l'abbiamo più, ma ci piacerebbe molto sentirla ancora viva dentro perchè con lei siamo cresciuti; ai giovanissimi che arrivano ora sulle scene letterarie dell'ideologia non importa invece un bel niente, appena avvertono la sua presenza voltano le spalle. In genere però, prevale un deluso consenso sul nostro martoriato progetto di socialismo tropicale, con al massimo la volontà di cambiare alcuni aspetti, e nel privato gli artisti non si sottraggono alla picaresca quotidiana del tirare avanti" (pp. 180-181).

Il paese descritto nei libri di questo gruppo e in particolare ne *I sette peccati nazionali (cubani)*, è, per lo più, il risultato di una serie di contraddizioni, causato dalle conseguenze dovute alla caduta del muro di Berlino, dall'inizio del "periodo especial" e dallo sgretolarsi di alcune delle conquiste della Rivoluzione cubana. È presa di mira, in particolare, la nascita di un paio di classi sociali favorite dall'enorme afflusso di turisti e dall'accesso alla divisa statunitense che ha creato un contrasto enorme e sottolineato le difficoltà di quei cubani che invece devono vivere con la povera moneta nazionale.

È lo stesso autore che mi spiega la volontà di discostarsi del suo gruppo dalla visione della realtà come diafana metafora per parlare degli aspetti più sgradevoli e difficili dell'esistenza nell'Isola, di quello che tutti sanno ma di cui nessuno desidera parlare. Stufi di discutere del "periodo especial", dei *balseiros*, delle *jineteras*, essi si concentrano nella impietosa descrizione dei nuovi mali della società cubana nata dalla scomparsa del sistema sovietico.

Il primo libro è costituito da sette racconti, ispirati ai peccati capitali, collegati tra loro dai protagonisti, gli abitanti di una strada dell'Avana, calle Felicidad tra Esperanza e Porvenir, alle prese con la dura e affascinante vita della città, tra questi vi è la vecchia nonna che rimpiange i tempi andati mentre si rimpinza di dolci portati dai turisti, la prostituta che trascina nelle sue avventure un'adolescente con un debole per i prodotti stranieri, il nuovo capitalista con manie di grandezza, ecc. . Con umorismo e cinismo si presentano i lati più tristi e grotteschi della nuova società cubana.

L'amara visione è venata di tenerezza, di malinconia, di nostalgia per un'altra epoca in cui la speranza nella capacità di costruire una società migliore era concreta. Questo

sentimento forse spiega l'altro genere di letteratura trattato da Joss, quello fantascientifico. Genere scomodo, fino a poco tempo fa inaccettabile per i censori, oggi invece viene considerato come lo specchio problematico del presente. Dal 1989 fino a tutto il 1997 si è pubblicato un solo romanzo di fantascienza; adesso la situazione sembra cambiata ed è lo scrittore che, nella postfazione già ricordata, a questo proposito, spiega: "Due miei romanzi nello stesso anno, più un'antologia da me curata, segneranno la rinascita del genere a Cuba, dove nell'ultimo decennio s'erano visti soltanto un paio di titoli. Forse è perché prima il futuro era appannaggio del socialismo e nessuno poteva mettere in dubbio che sarebbe stato per forza felice. Oggi, rotto il mito, il futuro è tornato incerto, libero, immaginabile. Ma la cosa più incredibile è che la Microsoft di Bill Gates ha incaricato un gruppo di informatici cubani di relizzare un videogioco di fantascienza molto innovativo, basato sul controllo della concentrazione tramite sensori nervosi, io ci ho scritto la sceneggiatura" (p. 181).

Los pecios y los náufragos è un romanzo di fantascienza ambientato nel secolo XXIV. Sulla terra rimangono soltanto quindici milioni di abitanti, chiusi in strutture isolate autosufficienti, affinché la natura possa riposarsi dall'invasione umana e ricuperarsi dal disastro avvenuto nel secolo XXII, in cui si è scatenata l'ultima guerra mondiale conclusasi con la sterminazione del 95% della popolazione. Nonostante l'apparenza non si tratta né del Paradiso Terrestre né dell'utopico mondo ideale. La libertà di scelta non esiste né la possibilità di conoscere la verità della propria esistenza.

La vitalità di questo genere nella scena letteraria cubana è dovuta ai motivi accennati prima ma anche al fascino esercitato dalla scienza, alle sue innovazioni, ai rischi e alle incognite che l'accompagnano, unito al fascino per le scoperte meravigliose e all'ignoto in generale.

Questo libro definito come romanzo di fantascienza presenta, in realtà, una serie di riflessioni volte a scandagliare i temi eterni di tutti i tempi " – ¿Adónde vamos? - Adonde hemos ido siempre, Ergon, desde que somos humanos... Al infinito. A lo desconocido. A la aventura..." (p. 144).

Susanna Regazzoni

Irina Bajini, *Il Dio delle Onde, Del Fuoco, Del Vento. Leggende, riti, divinità della santeria cubana*, Milano, Sperling & Kupfer Editori, 2000, pp. 175.

Un aperitivo al bar dell' "Hotel Inghilterra", nel cuore dell'Avana.

A due settimane di soggiorno a Cuba, la sera della partenza, imperturbata dalla consueta agitazione dell'ultimo momento, lascia ancora spazio per qualche conversazione. Fra riflessioni e silenzi con cui vanno manifestandosi le impressioni ed i quesiti che questa terra non può non suscitare, uno studioso italiano, casualmente incontrato a "La Casa del Habano", e che sembra conoscere bene il paese, si sofferma in una definizione: "Cuba ... è l'isola che non c'è". Nell'insoddisfatta curiosità di comprendere quello che accade attorno e come, l'affermazione sollecita un inatteso richiamo ai *topoi* dell'immaginario, che, soli, spesso, alimentano l'umana esigenza di sperimentare l'ignoto. Con la sua realtà sociale ed ambientale, con il suo popolo dai costumi rigorosi ed, insieme, dal sorprendente brio, con la sua povertà e la sua dignità, con le contraddizioni ed il fascino di una verità che si sottrae alla meccanica di assimilazione non solo immediata, ma anche intellettuale, cui ci siamo formati, Cuba, fra questi e i molti altri suoi innumerevo-

li e latenti volti, sfugge. Sfugge per quanto appare e per quanto confidiamo di poter conoscere, secondo canoni sempre più evidentemente asintotici.

Il Dio Delle Onde, Del Fuoco, Del Vento di Irina Bajini diventa per il lettore interessato ad accostarsi all'anima di quest'isola, uno strumento particolare di conoscenza ed un incentivo ad ulteriori curiosità.

Irina Bajini, ispanista e studiosa di culture ispano-americane, autrice di lavori scientifici ed abile traduttrice, offre con quest'opera un itinerario originale verso la realtà caraibica cubana. Nell'esposizione accurata dei fondamenti del culto della *santeria*, l'evidente abilità di ricercatrice della Bajini si combina in questo testo ad una forma diaristico-autobiografica, che offre al lettore non solo importanti e precise informazioni su questo complesso culto, ma si propone, per l'immediatezza narrativa con cui espone la sua propria esperienza, come guida ed interprete dei sistemi e dei valori che governano questo mondo sincretistico, illuminandone significati e ragioni.

Con il trionfo della rivoluzione castrista del 1959, Cuba diviene ufficialmente uno stato marxista e ateo in cui essere credente frena l'affermazione della crescita socialista, assertrice unica di uguaglianza. È lo stato in cui assistenza sanitaria ed educazione scolastica sono i gonfaloni di una politica sociale tesa a soddisfare i diritti primari della dignità umana; in cui ci si oppone compatti contro l'imperialismo nord-americano, mossi da integerrima fede storica e materialistica. Ma Cuba è altresì uno dei pochi esempi in cui la religione è vissuta quotidianamente e con gioia, in cui "si onorano le feste" con devozione, ma anche con fervore di canti e musica, con esibizione dei più begli abiti sgargianti, e in cui da diversi punti dell'Avana si snoda, nel giorno di San Lazzaro, la più grande processione religiosa che fra suoni e danze raggiunge il Santuario di El Rincón, a lui dedicato. E se pur sono le religioni cristiane ad avere maggior peso nel paese – con predominanza di quella cattolica, per ovvie ragioni storico-sociali – è nello spirito dei numerosi culti sincretistici di origine afro-cubana che l'anima popolare maggiormente s'identifica. Fra questi senza dubbio il più diffuso e complesso è quello della *santeria*.

Nell'introdurre il lettore al sistema che lo governa e alle ragioni del suo fascino Irina Bajini sceglie di raccontarsi attraverso un'evoluzione tutta propria che la vede muoversi da osservatrice del fenomeno a narratrice partecipe di avvenimenti, rituali e cerimonie di quella religiosità, che insita nel popolo, è risultato di tradizioni, storia ed attualità peculiarmente autoctone.

Di formazione accademica, l'autrice apre questa sua storia collocandola nel periodo in cui, "sulle tracce di Cuba", vive all'Avana, inserita in uno spazio sociale concreto, lavorando per alcuni mesi presso l'agenzia governativa per traduttori ed interpreti ESTI. Sono gli anni del *periodo especial*, della disintegrazione del blocco socialista, che non solo lascia il governo cubano senza appoggio economico, ma rende incerta ogni argomentazione sul futuro dello schema ideologico marxista. La crisi filosofica, politica e pratica è pesante, ma Irina Bajini non è su di essa che sofferma il suo lavoro. Il rifiorire a Cuba della religiosità, pur se sempre ufficialmente negletta, come realizzazione, personale o generale, alternativa all'indebolimento dei paradigmi della rivoluzione non è materia della sua analisi. Il suo occhio si rivolge ad una Cuba metastorica, alla quotidianità ed alla pragmaticità con cui la gente affronta i frequenti *apagones* (i catastrofici black-outs cubani), le ristrettezze, gl'imprevisti cui sistema e tecnologia sempre più poveri faticano a controbattere. Osserva la vitalità con cui l'atavica fede della gente risponde con imperturbabile vigore ai frangenti della vita. La sua Avana è quella dell'ambiente umano che incontra, della familiarità e spontaneità con cui conoscenze occasionali maturano in rapporti profondi, di modi di rasserenante genuinità, di relazioni che, al di là di tutto, assimilano storia e tempo ad una qualità dell'essere. Ed è questa la cornice in cui si staglia la sua originale trattazione della *santeria*.

Laica, un po' prevenuta, l'autrice ammette di avere, durante un precedente soggiorno cubano forse più astratto, letto "con molta attenzione alcuni opuscoli divulgativi" e di aver assistito "con sincera apprensione ad alcuni riti afro-cubani per turisti colti e progrediti" (p. 2) per rimanerne, infine, piuttosto indifferente. *Il Dio Delle Onde, Del Fuoco, Del Vento* ha matrici diverse: nella descrizione del culto se ne colgono la storia, le usanze e la fantasia da cui si è creato e a cui il popolo si è affidato arricchendolo. Il risultato segue in forma di racconto – di leggenda, diremmo, aggiuntasi alle molte che compongono la cosmogonia *yoruba* – a penetrare meglio "l'isola che non c'è".

Al personaggio autobiografico di Irina Bajini si appaia, protagonista essa stessa di questa storia, Barbarita: "seduttiva, materna, passionale e languida ambasciatrice della femminilità davanti all'universo" (p. 2). Un incontro casuale, che sfocia in amicizia e partecipazione, nato alla luce di quell'immediatezza tutta cubana con cui Rosa, una giovane conosciuta a Milano, le propone "con affettuosa prepotenza" (p. 3) un invito a casa sua, "nell'unica stanza dotata di aria condizionata, rigurgitante di ricordi e fotografie" (p. 4). Nell'occasione, fra "chiacchiere, tentativi frustrati di cucinare un po' di riso (... il gas faceva le bizze) e qualche giro di rum" (p. 3), Rosa le presenta la sua "madrina", appellativo che Irina scopre, non senza sorpresa, non non stare per la solita vecchia zia o amica di famiglia. Con tutta spontaneità viene resa partecipe di un mondo a lei finora lontano: "madrina" in questo contesto significa "madrina di santo", colei, cioè, che "ti rende figlia del dio che il destino ti ha assegnato" (p. 3). Barbarita, dunque, è una santera. Non corrisponde proprio alle stereotipo: chiara di pelle, giovane, procace non cerca proseliti, ma è vera nel "suo orgoglio, fede ed allegria" (4). Con la medesima familiarità del loro primo incontro ella accoglie Irina fra i suoi amici e, a poco a poco, nel maturarsi di una reciproca confidenza e solidarietà, le espone i sentieri delle sue pratiche, la sua storia personale e quella della sua religione. Fra un'occasione amichevole, un invito a partecipare ai rituali e qualche passeggiata, arricchita da conversazioni e nuove conoscenze, si svolge il racconto che percorre, assieme a quello della comunione fra le due protagoniste, quello che attraversa il mistero della *santeria*. Barbarita diventa l'agente dell'esperienza di Irina, mentre la narrazione non manca mai di arricchirsi dell'osservazione del contesto. Soffermarsi sul venditore di fresie e *mariposas* all'angolo della strada, sui giochi dei bambini, sui *piropos* (quei complimenti con cui i cubani non mancano di rivolgersi alle donne e a cui esse non mancano di rispondere sorridendo), sulle risate e altre piccole cose del quotidiano, è soffermarsi, assieme al lettore, sui momenti fondamentali di cui la presentazione di questa storia è nutrita. È qui, ci fa capire l'autrice, fra questi particolari di vita, che si legge la *santeria* e se ne scoprono le radici.

Introdotta a Cuba a partire dal 1600 questa pratica religiosa è originaria dell'Africa Equatoriale, dove numerose erano le tribù, poi tradotte massicciamente in schiavitù in America, che condividevano, oltre alla lingua *yoruba*, elementi culturali e religiosi. Fra questi il culto degli *orichas*. Essi erano venerati come personificazioni del fuoco, dell'acqua, della fertilità, dei misteri del cielo, della terra e della natura a creare un pantheon di divinità che, pur nel loro potere, comunque riflettevano le caratteristiche degli uomini che li avevano concepiti: le loro debolezze, gioie, stati d'animo. Simili agli dei greci, di cui sono effettivamente una versione africana, anche se non così sofisticata dalla letteratura che ne ha poi sacrificato l'immediatezza, essi governano con passione umana: sono gelosi, capricciosi, sensuali, vendicativi e benevolenti. Si apprende che i loro spiriti sono ospitati fra gli stessi elementi naturali che presiedono, regolando, ciascuno, più o meno pacificamente, un aspetto della vita tribale. L'*oricha* è forza invisibile, che si esprime penetrando in un essere umano, che ne diventa "figlio", a fungere poi da tramite fra il dio stesso e gli altri uomini, dotato per ciò della sapienza di un sacerdote ed insieme delle facoltà di un sensitivo.

Hacer el santo è possederne le caratteristiche, riconoscerle dopo lunghe e complesse attività spirituali, guidati dai *babalawos* – le massime autorità religiose ed interpreti dell’oracolo di Orula, il sommo indovino – per ricevere una nuova identità. Si *corona el dio* raccogliendone in sé gli attributi e recependo la voce degli spiriti-guida, anime morte che si manifestano con amore e collaborano alla missione del santero.

Barbarita è generosa nei suoi racconti e non manca di illustrazioni tanto tecniche quanto spiritose sulla magica realtà cui appartiene. È ospitale in ogni situazione, invitando Irina anche alle cerimonie sacre, ché esse non contengono “niente di segreto ed è anche un modo di stare assieme” (p. 4). La storia diventa sempre più un dialogo che si estende al lettore. Si entra nel mondo delle *rogaciones*, i riti di purificazione che servono a superare “un momento difficile” (p. 4), nella religiosità legata al naturale così come allo spirituale, dove il dio non è mai giudice astratto o provvidenziale, ma complice per offrire risposte atte alla serenità di vita. Vi si comprende la fede in Ochún, che ha un grande ruolo nel presiedere alla femminilità ed alla sessualità, o in Changó, anch’egli dio sensuale, che, signore del fuoco e della guerra, infonde coraggio e fiducia di fronte alle lotte quotidiane. Ma vengono illustrate anche le interferenze con altri culti ed altre *reglas*, che, generate all’interno di etnie diverse, hanno matrici proprie, ma confluiscono in un prodigioso rispetto delle tradizioni e senso di solidarietà. L’abbandono in cui i primi padroni spagnoli avevano lasciato gli schiavi animò la loro pragmatica religiosità e ciò spiega l’elasticità con cui il loro panthéon si arricchisce trasformando in *orichas* divinità che, se anche originariamente estranee, si rendono confacenti alle necessità più immediate. Non pochi sono i santi cattolici che, venerati dai padroni spagnoli, vengono con abile diplomazia identificati con degli *orichas*. Così Santa Barbara, la grande guerriera medioevale, raffigurata con una spada in mano ed avvolta in un mantello rosso, diventa il corrispondente del battagliero Changó, e la sua festa, il 4 dicembre, è da tutti comunemente celebrata con fasto. *La Virgen de la Regla*, protettrice di marinai e pescatori, è per gli *Yoruba Yamayá*, dea della terra e del mare e “mamma” di tutti gli *orichas*. Identificare un santo con un *oricha* è solo questione di creatività. Ecco come, senza troppa sofisticeria, Babalú Ayé e San Lazzaro sono fusi in un’unica venerazione. A Babalú Ayé, aitante e bello, *tombeur de femmes* per eccellenza, era stato concesso di godere di ogni donna che desiderasse ed in qualsiasi momento, eccezion fatta per ... il giovedì santo. Disubbidì ed Olofi, il Giove dell’Olimpo *yoruba*, lo punì: morì dopo pochi giorni, il corpo devastato da piaghe. Le amanti si disperarono e solo per intervento di Ochún, Babalú Ayé tornò in vita, ma orrido nel suo aspetto pustoloso. Non gli restò che prodigarsi nella cura dei malati, di cui *malgré lui* divenne protettore. Babalú Ayé si prega nella Chiesa del Rincón, dedicata a San Lazzaro, il suo corrispondente cattolico, in una totale simbiosi di devozione.

Barbarita si apre ad Irina con confidenza sempre crescente, fedele a sé stessa, alle sue tradizioni ed al suo culto. Amica e, perché no anche un po’ zia, le racconta le *patakies* – le leggende – come quella di Babalú Ayé-San Lazzaro, su cui si è costruita la cosmogonia *yoruba*, tramandata oralmente e adattata, al pari degli *orichas*, ai credenti ed alla loro storia, “aggrovigliandosi” pure di miti, ma parimenti corrispondente, con spiritualità e naturalezza all’oggi di ognuno di loro. Si viene ad apprendere, così, di una religione complessa, stratificatasi sulle vicissitudini di un popolo che da sempre richiede un soprannaturale che ne protegga l’umanità e la coesione morale, divenendone parte integrante della sua esistenza.

Come Barbarita, Irina Bajini con il suo libro non cerca proseliti. Con ricchezza di dettagli, accompagnata ad elegante discrezione e rispetto, ella dischiude un po’ il mistero sull’“isola che non c’è”, su una storia, anche attuale che, fra fascino ed incertezze, si contiene in un mondo ancora proprio, sfuggente all’estraneo. Forse solo così, dipanando

done l'essenza come in una favola, ripercorrendo la sua esperienza di magia ed ignoto, ma non perciò meno vera, la Bajini ha saputo trovare il linguaggio per suggerire lo spirito che governa l'isola di Cuba.

Con le sue stesse parole vorremmo concludere che "... Saperne di più sarebbe stato facile, ma dare altri dettagli significherebbe.... rendere meno poetica e coinvolgente la presenza di un sistema religioso affascinante, anche perché costellato di segreti. ..." (p. 172), privare il lettore, cioè, di un suo personale coinvolgimento. Come lo fu, intensamente, quello dell'autrice.

Daniela Ciani Forza

* * *

Fernando Guimarães, *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto, Lello Editores, 1999, pp. 135.

No seguimento de uma actividade crítica de grande consistência e que tem privilegiado o estudo da poesia portuguesa do século XX, este conhecido poeta e ensaísta elabora aqui uma síntese iluminante das tendências que se produziram ao longo do século e que explicam os vários discursos poéticos no contexto das vanguardas literárias que se foram afirmando. Lembremos que F. Guimarães havia já dedicado ao estudo do Modernismo e da modernidade alguns textos fundamentais de que se destacam, pela sua pertinência e interrelação com o ensaio que aqui se analisa, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas* (1982, 2.ª ed. 1992), *A Poesia Portuguesa Contemporânea e o Fim do Modernismo* (1989) e *Os Problemas da Modernidade* (1994), sem esquecer a importante e validíssima reflexão oferecida com *A Poesia da Presença e o Aparecimento do Neo-Realismo* (1969, 2.ª ed. 1981), tudo obras de referência indiscutível pelo rigor da análise que, por sua vez, se apoia no conhecimento profundo tanto dos textos poéticos como dos textos teóricos que, em princípio, os justificam.

O presente ensaio apresenta-se essencialmente formulado em dois capítulos: *Para a definição de uma poética* (pp. 5-61) e *Poesia e modernidade: o caso português* (pp. 63-133). No primeiro parte-se do conceito de modernidade em literatura, estudada em relação com a modernidade filosófica, sem esquecer o *écart* temporal entre as duas modalidades. O Autor toma como ponto de partida a poética de Baudelaire para se deter na intertextualidade – mas também no conflito – com as poéticas do Modernismo. Isto significa que há necessidade de distinguir, a nível epistemológico, Modernismo e modernidade, conceitos diferentes e que conduzem, por isso mesmo, a poéticas ou caminhos diferentes: “Por um lado, a poética de uma modernidade que passa pelo Romantismo, pelo Simbolismo para, depois, chegar ao próprio Modernismo; por outro, as poéticas de Vanguarda, as quais, representando a manifestação mais visível e provocadora desse Modernismo, se orienta para uma contestação ou revolução permanente quanto ao passado literário” (p. 8). E releve-se ainda, em sintonia com quanto já expresso por Franco Rella em *Miti e figure del Moderno*, a proposta do estatuto figural como “suporte de *expressão* e de *expansão verbal*” (p. 12), opondo portanto figura a conceito e a construção conceptual, evidenciando deste modo a função da linguagem na poesia moderna e, de maneira específica, no Modernismo, precisamente pelo grau elevado de influência das figuras na organização textual.

Revisitando os pontos de vista de numerosos autores, desde Hegel a Heidegger, de Mallarmé, Poe, Walt Whitman ou Fernando Pessoa, de Ricoeur, Walter Benjamin e ou-

tros, Fernando Guimarães percorre o itinerário e as linhas de força que contribuíram para a formação da modernidade. A este respeito é pertinente o seu estudo sobre as “referências culturais” (pp. 21-30), essencialmente dedicado à noção de espaço cultural e suas fronteiras – com as conseqüentes manifestações de intertextualidade – e ao problema da tradição como conhecimento do espaço simbólico; e, de modo particular, sobre a “composição ou a construção” (pp. 31-35), aspecto emblemático da poética da modernidade, visto que mesmo um programa como o das “parole in libertà” não se revelou incompatível com o princípio de construtividade, como o demonstraram Poe ou Pessoa.

O segundo capítulo, certamente não menos interessante, é dedicado ao “caso português” e subdivide-se em três núcleos fundamentais que contemplam os movimentos da poesia portuguesa do século XX: *Do ‘Orpheu’ ao início dos anos 40* (pp. 65-87); *Do Neo-Realismo aos anos 50* (pp. 90-120); e *Do Surrealismo ao Pós-Modernismo* (pp. 121-133). A Fernando Pessoa é dedicado o maior espaço do primeiro núcleo, como é óbvio, dada a complexidade da poética pessoana e a elaboração teórica do autor do *Livro do Desassossego*, aqui corroborada por alguns textos inéditos de recente publicação, de que são exemplo a *Correspondência Inédita* ou o volume ainda mais importante, *Pessoa Inédito*. O Autor dá-se conta da “protecção” que Fernando Pessoa pretendeu conferir aos seus “ismos”, apresentando-os com o carácter de originalidade e de invenção pessoalíssima, sobretudo quando recusa a etiqueta futurista e quando, nas *Páginas Íntimas* refere como sensacionistas nada menos do que autores como Walt Whitman, Verhaeren ou Marinetti. E também não deixa de apontar a posição ambígua dos presentistas relativamente ao nosso Modernismo, muito embora se lhes reconheça o papel de “grandes, iniciais e entusiásticos divulgadores” dos escritores modernistas (p. 79), e se deva pôr em evidência, como aqui justamente se faz, o ponto de vista de José Régio, ao distinguir modernismo e vanguarda, “noções que não se sobrepõem completamente” (p. 83). Aliás quando se fala da poesia portuguesa da década de 50, parece-me necessário salientar a procura duma poética da modernidade mas através duma elaboração que inevitavelmente havia superado o Modernismo. E’ por isso que considero redutiva a posição de Jorge de Sena, ao comentar o juízo crítico que o classificava como “discípulo de Fernando Pessoa”, quando afirma que “Pessoa se tornou o símbolo do Modernismo que todos buscávamos” (p. 120, nota 1), voltando a confundir uma das vanguardas históricas do século XX (o Modernismo) com a noção de modernidade ou de vanguarda em sentido lato.

No segundo núcleo procede-se à reconstrução, de forma sintética (como não podia deixar de ser) mas sem transcurar os momentos e os intervenientes fundamentais, da polémica à volta do Neo-Realismo, recuperando-se pontos de vista e uma bibliografia nem sempre recordada, pese embora a não referência ao ensaio iluminante de Eduardo Lourenço, *Sentido e forma da poesia neo-realista* (1968). Mas o essencial não ficou por dizer e com a inteligência crítica que caracteriza a escrita de Fernando Guimarães. A este respeito bastará observar o seu discurso sobre o encontro e confronto entre Neo-Realismo e Surrealismo para explicar, por exemplo, a colocação “atípica” da poesia de José Gomes Ferreira ou a reformulação mais radical que, já nos anos 60, se operou na poética de autores de “proveniência” neo-realista. E compreensivelmente mais breve é o terceiro núcleo (*Do Surrealismo ao Pós-Modernismo*), até porque, como o próprio Autor anuncia no final do segundo, ao longo dos anos 70 e seguintes começou a escrever-se “para uma pós-modernidade cujos contornos ainda permanecem até certo ponto indefinidos” (p. 120). Será suficiente lembrar, como aliás pontualmente se faz neste volume (p.124), a desintegração e des-construção da linguagem que caracteriza a textura

poética de Carlos de Oliveira, autor nem sempre recordado, e cuja revolução literária provém, como se sabe, da década de sessenta.

Manuel G. Simões

Piero Gheddo, *Missione Amazonia. I 50 anni del Pime nel Nord Brasile (1948-1998)*, Bologna, Editrice Missionaria italiana, 1998, pp. 484.

Il libro, che sostanzialmente consiste nel testo di interviste fatte dall'autore ai suoi confratelli membri del Pontificio Istituto delle Missioni Estere vissuti in Amazonia, si apre con la prefazione (pp. 5-11), datata agosto 1997, dell'arcivescovo di Manaus Luiz Soares Vieira, il quale afferma che nel volume non soltanto si racconta quello che hanno fatto i membri del PIME, ma si dà "anche un quadro generale di come è cambiata l'Amazonia" (p. 5). L'arcivescovo non conosceva direttamente questa, prima del 1984: vi fu mandato quell'anno come vescovo di Macapá. È brasiliano, ma dello Stato di S. Paolo; conosceva già i missionari del PIME per essere vissuto a Landrina nel Paraná. Come brasiliano del Sud aveva nutrito un certo disprezzo per l'Amazonia, prima di arrivarci; ma imparò ad amarla attraverso i suoi predecessori di Macapá, Pirovano e Marituba; a Manaus aveva sperimentato quanto grande vi fosse la presenza del PIME.

Le testimonianze di Soares Vieira possono servire come presentazione dell'intero volume, che potrebbe essere ben più lungo, rileva Gheddo, dal giugno 1994 storico del PIME residente a Roma, nella sua *Nota introduttiva* (pp. 13-17), non casualmente data il 15 settembre 1997, "45° anniversario della morte del venerabile p. Paolo Manna", personaggio di cui spesso mi parlò nella mia adolescenza e prima giovinezza mio zio, padre Gerardo Brambilla, per quasi quarant'anni missionario del PIME in Cina, come più specificamente rilevo nel mio scritto *Missione Brasile*, che si pubblicherà a Venezia negli scritti in onore di Manuel Gonçalves Simões. Nell'Amazonia i missionari del PIME lavoravano specificamente a Macapá, ora capitale dello Stato dell'Amapá; a Manaus, a Paratins, seconda città dell'Amazonia. Gheddo dedica un primo capitolo introduttivo (pp. 19-39) all'Amazonia in generale, "il continente verde", come la chiama. Poi a Macapá ne dedica otto (pp. 41-205), a Manaus tre (pp. 207-279), a Paratins sei (pp. 281-426). Chiude il volume con due appendici di dati, riguardanti la "regione Amapá" (pp. 427-437) e la "regione Amazónas" (pp. 439-446). Si noti che, mentre la seconda comprende Manaus e Paratins, cui sono dedicati interi capitoli, la prima comprende Macapá e Belém: a Belém non sono dedicati specifici capitoli, ed è fuori dell'Amapá: è la capitale del Parà ed ha più di un milione di abitanti (contro i circa 200000 di Macapá). Belém è a Sud del Rio delle Amazzoni, è sul fiume Parà. Nelle sue vicinanze, a Marituba, creò il suo ospedale per i lebbrosi un grande personaggio, che non apparteneva direttamente al PIME, dal momento che era un medico laico, ma ne seguiva i comportamenti profondi: "un manager a servizio dei più poveri": il ricchissimo Marcello Candia. Con le sue ricchezze creò una Fondazione Marcello Candia, ancora attiva a Milano, e destinata a promuovere imprese simili alla sua di Marituba. Gheddo dedicò a Candia tre libri, uno di essi molto noto: *Marcello dei Lebbrosi*, Novara, De Agostini; e si è fatto promotore della sua Beatificazione.

Dai diciassette capitoli specifici deduciamo, afferma Soares Vieira, come fosse e sia diventato nel mezzo secolo di presenza del PIME "il continente verde", come lo chiama (p. 19) Gheddo. Citerò solo qualche fatto. Affiorano ancora le tracce della presenza dei

Gesuiti, stroncata nel Settecento dal marchese di Pombal. Quanto l'Amazzonia dipendesse dal Sud del Brasile risulta da un particolare: nel 1956 Pirovano, allora vescovo di Macapà, dovette recarsi a Río per sdoganare delle casse. Macapà aveva circa 100000 abitanti nel 1980; divenne capitale del nuovo Stato dell'Amapà nel 1988; aveva circa 500000 abitanti nel 1996. Il membro del PIME Giovanni Risatto, nato a Trento nel 1942, vescovo di Macapà nel 1993, afferma che questa "ha un piede nel mondo moderno, l'altro nella preistoria" (p. 188). Bisogna lavorare "per formare nei giovani le virtù che portano ad un matrimonio stabile, ad una vera famiglia" (p. 191).

Manaus è capitale dal 1850. Le navi vi arrivano dall'Atlantico. Secondo la *Encyclopaedia Britannica* nel 1970 aveva 303000 abitanti. Ora, dice padre Pedro Vignola nel 1995-6, dicono che abbia un milione e mezzo di abitanti; "ma non li conta nessuno" (p. 231). Secondo il *Calendario Atlante De Agostini 2000* Manaus ha 1157000 abitanti ("stima" 1996), l'Amazonas ha un'estensione di 1577000 kmq. (più di cinque volte l'Italia) e 2400000 abitanti (meno di due per kmq., contro i 191 dell'Italia). Secondo padre Luigi Mandelli "manca la famiglia" (p. 253). "Le ragazze hanno il loro primo bambino a 15 anni, a 30-35 sono nonne, a 50-55, se ci arrivano, sono bisnonne" (p. 253).

Parintins ha specifiche tracce della presenza dei Gesuiti nel Seicento. A Nhamundà, a Nord di Parintins, nel 1964 votavano 300 persone, di cui 100 morte; molti non votavano, perché privi di documenti (p. 323): mancava l'ufficio che potesse darli. Il giovane padre Gianola ama la foresta e cerca di convincere la gente a coltivare la terra. Ora a Parintins ci sono case per lebbrosi e scuole per sordomuti. I padri del PIME cercano di frenare la corsa verso la città anche con strumenti ed iniziative moderne. Hanno una radio diretta alla popolazione locale, che avrebbe un'udienza di un milione di persone. Ma ci sono figli di 10-11 anni che convivono matrimonialmente, con l'approvazione dei genitori (p. 410).

Franco Meregalli

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Anales de la literatura española contemporánea*, University of Colorado at Boulder, 24-3° (1999)
Anuario de estudios americanos, C.S.I.C. Sevilla, 56-2° (1999)
Annnali (Sezione romanza), 41, I (1999)
Boletín de la Academia Argentina de Letras, 249-250 (1999); Anejo I *Homenaje a Jorge Luis Borges*, Buenos Aires 1999
Cahiers d'études romanes (Université de Provence Aix-Marseille 1), nouvelle série 2 (1999)
Criticón, Université de Toulouse-Le Mirail, 76 (1999); *Indices 1989-1998*
Estudios, ITAM, 35 (1998-99)
Estudios ibero-americanos, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 25-2° (1999)
Iberoamericana, 23 (1999)
Iris, Université Montpellier III, 1999
Leituras, Revista da Biblioteca Nacional, 4 (1999), 5 (1999)
Letras de Deusto, Universidad de Deusto, 85 (1999)
Letras de Hoje, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 117, (1999), 118 (1999)
Livius, Universidad de León, 13 (1999), 14 (1999)
L'Ordinaire Latino-Américain, Université de Toulouse-Le Mirail, 177 (1999), 178 (1999)
Palabra y Persona, Centro Argentino P.E.N. Club Internacional, 6 (1999)
Quaderni ibero-americani, 81/82 (1997), 83/84 (1998)
R C-Review of Culture, English Edition, Instituto Cultural de Macau, 34-35 (1998)
Remate de Males, UNICAMP Campinas, 19 (1999)
Revista complutense de historia de América, Universidad Complutense de Madrid, 25 (1999)
Revista de Cultura, Instituto Cultural de Macau, 35/36 (1998)
Revista de dialectología y tradiciones populares, C.S.I.C., 54-2° (1999)

Revista de estudios de adquisición de la lengua española, Universidad de Alcalá, 9 e 10 (1998)
Spagna contemporanea, Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini, 15 (1999)
Strumenti critici, 91 (1999)

Libri:

- M. Aleza, M. Fuster, B. Lépinette (eds.), *El contacto lingüístico en el desarrollo de las lenguas occidentales*, Universitat de València, 1999, pp. 243 «Quaderns de Filologia. Estudis Lingüístics IV»
- A. Buela, *Ensayos de disenso*, Molins de Rei (Barcelona), Nueva República Ediciones, 1999, pp. 183
- J. Cebrián, *En la Edad de Oro. Estudios de ecdótica y crítica literaria*, El Colegio de México, 1999, pp. 293
- R. Hernández, *Curriculum vitae*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1999, pp. 276
- J. Isaacson, *Canciones*, Buenos Aires, El Francotirador Ediciones, 1999, pp. 71
- K. Kohut (ed.), *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*, Frankfurt/Main-Madrid, Vervuert, 1999, pp. 432
- A. G. Loureiro, *The Ethics of Autobiography*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2000, pp. 276
- J. V. Martínez Luciano, C. Morenilla, R. X. Rosselló, J. L. Sirera, (eds.), *Les Avantguardes i la Renovació Teatral*, Universitat de València, 1999, pp. 137, «Quaderns de Filologia. Estudis Literaris IV»
- A. Moliné-Bertrand, J.P. Duviols, A. Guillaume-Alonso, *Des taureaux et des hommes*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, pp. 402
- A. Sánchez Macarro, V. S. Liern, J. Gómez Molina (eds.), *Pragmática intercultural*, Universitat de València, 1999, pp. 305, «Quaderns de Filologia. Estudis Lingüístics IV»
- C. Serrano, *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 364
- C. Serrano, *Nations en quête de passé. La Péninsule Ibérique (XIXe-XXe siècle)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, pp. 238
- M. Spallanzani, *Giovanni da Empoli un mercante fiorentino nell'Asia portoghese*, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze Edizioni S.P.E.S., 1999, pp. 280
- M. Spallanzani, *Mercanti fiorentini nell'Asia portoghese*, Firenze, Edizioni S.P.E.S., 1997, pp. 297
- H. Wentzlaff-Eggebert, *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*, Frankfurt, Vervuert, 1999, pp. 665

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

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

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

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

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Direttore: *Giuseppe Bellini*

Vol. I (1967)	L. 12.000	Vol. XVII (1985)	L. 15.000
Vol. II (1969)	L. 12.000	Vol. XVIII (1986)	L. 18.000
Vol. III (1971)	L. 10.000	Vol. XIX (1987)	L. 12.000
Vol. IV (1973)	L. 10.000	Vol. XX (1988)	L. 30.000
Vol. V (1974)	L. 12.000	Vol. XXI (1990)	L. 20.000
Vol. VI (1975)	L. 10.000	Vol. XXII (1991)	L. 15.000
Vol. VII (1976)	L. 10.000	Vol. XXIII (1992)	L. 15.000
Vol. VIII (1978)	L. 15.000	Vol. XXIV (1993)	L. 15.000
Vol. IX (1979)	L. 15.000	Vol. XXV (1994)	L. 16.000
Vol. X (1980)	L. 15.000	Vol. XXVI (1995)	L. 16.000
Vol. XI (1981)	<i>esaurito</i>	Vol. XXVII (1996)	L. 20.000
Vol. XII (1982)	L. 15.000	Vol. XXVIII-XXIX (1997)	L. 25.000
Vol. XIII-XIV (1983)	L. 25.000	Vol. XXX (1998)	L. 20.000
Vol. XV-XVI (1984)	L. 32.000	Vol. XXXI (1998)	L. 20.000
		Vol. XXXII (1999)	L. 20.000

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

diretto da *Giuseppe Bellini*

Edizioni facsimilari :

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

Indie (1539-1553), a cura di F. Surdich; **9** - *Historie del S. D. Fernando Colombo*, introd. di G. Bellini; **10** - Gambara L., *De navigatione Cristofori Columbi*, a cura di C. Gagliardi; **11** - B. de Las Casas, *Il supplice Schiavo Indiano*, a cura di C. Camplani; **12** - B. de Las Casas, *La Libertà Pretesa dal supplice Schiavo Indiano*, a cura di C. Camplani; **13** - Lope de Vega, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, a cura di S. Regazzoni; **14** - J. Sepúlveda, *Bartolomé de las Casas. La primera biografia italiana*.

Atti:

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

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

Collana di studi e testi diretta da *Giuseppe Bellini*

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

Nuova Serie.

“Saggi e ricerche”:

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

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

"Memorie Viaggi e scoperte":

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

LETTERATURE IBERICHE E IBERO-AMERICANE

Collana di studi e testi diretta da *Giuseppe Bellini*

- 1 - Bellini G., *De Tiranos, Héroes y Brujos. Estudios sobre la obra de M. A. Asturias*, 1982, pp. 144.
- 2 - Cerutti F., *El Güegüence. Y otros ensayos de literatura nicaragüense*, 1983, pp. 188.
- 3 - Donati C., *Tre racconti proibiti di Trancoso*, 1983, pp. 148.
- 4 - Damiani B. M., *Jorge De Montemayor*, 1984, pp. 260.
- 5 - Finazzi Agrò E., *Apocalypsis H. G. Una lettura intertestuale della Paixao segundo e della Dissipatio H. G.*, 1984, pp. 132.
- 6 - Liano D., *La palabra y el sueño. Literatura y sociedad en Guatemala*, 1984, pp. 184.
- 7 - Minguet C., *Recherches sur les structures narratives dans le Lazarillo de Tormes*, 1984, pp. 132.
- 8 - Pittarello E., *Espadas como labios, di Vicente Aleixandre: prospettive*, 1984, pp. 300.
- 9 - Profeti M. G., *Quevedo: la scrittura e il corpo*, 1984, pp. 272.
- 10 - Tavani G., *Asturias y Neruda. Cuatro estudios para dos poetas*, 1985, pp. 120.
- 11 - Neglia E. G., *El hecho teatral en Hispanoamérica*, 1985, pp. 216.
- 12 - Arrom J. J., *En el fiel de America: estudios de literatura hispanoamericana*, 1985, pp. 206.
- 13 - Cinti B., *Da Castillejo a Hernández. Studi di letteratura spagnola*, 1986, pp. 388.
- 14 - De Balbuena B., *Grandeza mexicana*. Edición crítica de José Carlos Gonzáles Boixo, 1988, pp. 128.
- 15 - Schopf F., *Del vanguardismo a la antipoesía*, 1986, pp. 288.
- 16 - Panebianco C., *L'esotismo indiano di Gustavo Adolfo Bécquer*, 1988, pp. 110.
- 17 - Serafin S., *La natura del Perú nei cronisti dei secoli XVI e XVII*, 1988, pp. 128.
- 18 - Lagmanovich D., *Códigos y rupturas. Textos hispanoamericanos*, 1988, pp. 275.
- 19 - Benso S., *La conquista di un testo. "Il Requerimiento"*, 1989, pp. 200.
- 20 - Scaramuzza Vidoni M., *Retorica e narrazione nella "Historia imperial" di Pero Mexía*, 1989, pp. 320.
- 21 - Soria G., *Fernández De Oviedo e il problema dell'Indio. La "Historia general y natural de las Indias"*, 1989, pp. 160.
- 22 - Fiallega C., *Pedro Páramo: un pleito del alma. Lectura semiótico-psicoanalítica de la novela de Juan Rulfo*, 1989, pp. 268.
- 23 - Albònico A., *Il Cardinal Federico "americanista"*, 1990, pp. 124.
- 24 - Galeota Cajati A., *Continuità e metamorfosi intertestuali. La tematica del diabolico fra Europa e Río de la Plata*, 1990, pp. 208.
- 24bis - Scillacio N., *Sulle isole meridionali e del mare Indico nuovamente trovate*. Introduzione, traduzione e note a cura di Maria Grazia Scelfo Micci, 1990, pp. 126.
- 25 - Regazzoni S., *Spagna e Francia di fronte all'America. Il viaggio geodetico all'Equatore*, pp. 1990.
- 26 - Galzio C., *L'altro Colombo. A proposito di "El arpa y la sombra" di Alejo Carpentier*, 1991, pp. 208.
- 27 - Ciceri M., *Marginalia hispánica*, 1991, pp. 504.
- 28 - Payró R. J., *Viejos y nuevos cuentos de Pago Chico*. Selección, introducción y glosario de Laura Tam, 1991, pp. 252.
- 29 - Graña M. C., *La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX*, 1991, pp. 252.
- 30 - Stellini C., *Escrituras y lecturas: "Yo el Supremo"*, 1992, pp. 200.

- 31 - Paoli R., *Tre saggi su Borges*, 1992, pp. 196.
- 32 - Ferro D., *L'America nei libretti italiani del Settecento*, 1992, pp. 96.
- 33 - Antonucci F., *Città/campagna nella letteratura argentina*, 1992, pp. 168.
- 34 - Monti S., *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub*, 1992, pp. 200.
- 35 - Liano D., *Ensayos de literatura guatemalteca*, 1992, pp. 96.
- 36 - De Cesare G. B., *Oceani classis e Nuovo Mondo*, 1992, pp. 192.
- 37 - De Sigüenza y Góngora C., *Infortunios*. Estudio y edición de Jaime J. Martínez, 1993, pp. 128.
- 38 - Lorente Medina A., *Ensayos de literatura andina*, 1993, pp. 152.
- 39 - Cusato D. A., *Dentro del Laberinto. Estudios sobre la estructura de "Pedro Páramo"*, 1993, pp. 124.
- 40 - Rotti A., *Montalvo e le dimenticanze di Cervantes*, 1994, pp. 180.
- 41 - Rodríguez O., *Ensayos sobre poesía chilena. De Neruda a la poesía nueva*, 1994, pp. 132.
- 42 - Rossetto B., *Manuel Mujica Láinez. Il lungo viaggio in Italia*, 1995, pp. 168.
- 43 - Cusato D. A., *Di diavoli e arpie. L'arte narrativa di José Antonio García Blázquez*, 1995, pp. 176.
- 44 - Ballardín P., *José Emilio Pacheco. La poesía della speranza*, 1995, pp. 144.
- 45 - Meyran D., *Tres ensayos sobre teatro mexicano*, 1996, pp. 144.
- 46 - Perassi E., *Matías Bocanegra e la "Comedia de santos" nella Nuova Spagna*, 1996, pp. 160.
- 47 - Bottinelli S., *Letteratura chicana. Un itinerario storico-critico*, 1996, pp. 162.
- 48 - Sáinz de Medrano L., *Pablo Neruda. Cinco ensayos*, 1996, pp. 136.
- 49 - Basalisco L., *Tra avanguardia e tradizione*, 1997, pp. 162.
- 50 - Fernández Ariza G., *Alejo Carpentier*, 1997, pp. 193.
- 51 - Soria G., *Le "Historias amargas" di Julián del Casal*, 1998, 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 novobispato*, 1999, pp. 129.

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

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

PUBBLICAZIONI APERIODICHE IN PRENOTAZIONE

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

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE E IBEROAMERICANE

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

•••••

RASSEGNA IBERISTICA

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

•••••

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

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

•••••

CENTROAMERICANA

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

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

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