

# RASSEGNA IBERISTICA

---

35

settembre 1989

## SOMMARIO

Silvana Serafin: <i>L'elemento ludico nella narrativa di Augusto Monterroso</i> . . . . .	Pag. 3
Giuseppe Bellini: <i>Un patibolario elogio di Vargas Llosa</i> . . . . .	” 17

*Romanische Forschungen* (F. Meregalli) p. 29.

F. de Silva, *Segunda Celestina*. Edición de C. Baranda, prólogo de F. Arrabal (J. Sepúlveda) p. 31; A. Rallo Gruss, *La prosa didáctica del siglo XVI* (J. Martínez) p. 32; AA.VV., *Homenaje a Alberto Sánchez: Anales Cervantinos* (F. Meregalli) p. 34; AA.VV., *Les parentés fictives en Espagne (XVI-XVII siècle)*. Colloque International (Sorbonne, 15, 16 et 17 mai 1986), études réunies et publiées par A. Redondo (E. Pittarello) p. 35; C. Suárez de Figueroa, *El pasajero*. Edición de M.I. López Bascuñana (E. Panizza) p. 37; M. Martínez Gomis, *La Universidad de Orihuela 1610-1807. Un centro de estudios superiores entre el Barroco y la Ilustración*. Prólogo de A. Mestre (G. Stiffoni) p. 39; Azorín, *L'invisible*. Introduzione, traduzione e note di L. Basilisco (B. Cinti) p. 43; L. Sciascia, *Ore di Spagna* (A. Negre Cuevas) p. 45; A. Muñoz Molina, *Beltenebros* (A. Negre Cuevas) p. 46; A. Prieto, *El Embajador* (A. Pérez Ovejero) p. 46; A. Niño Rodríguez, *Cultura y diplomacia: los hispanistas franceses y España de 1875 a 1931* (F. Meregalli) p. 49.

D. Lagmanovich, *Códigos y rupturas. Textos hispanoamericanos* (A. Pérez Ovejero) p. 51; M. Moreno, *In dicembre tornavano le brezze*. Introduzione di F. Rodríguez, traduzione di M. Molteni (S. Regazzoni) p. 53.

C. Moura, *Sociologia do Negro Brasileiro* (D. Gallo) p. 55; J. Curi, *Resta Quà con Noaltri (in dialeto)* (G. Meo Zilio) p. 57; H. Riaúzova, *Dez Anos de Literatura Angolana - Ensaio sobre a moderna literatura angolana (1975-1985)* (G. Strambi) p. 62; J. Saramago, *História do cerco de Lisboa* (O. Abbati) p. 64; Pepetela, *Mayombe*. Introduzione di B. Davidson, traduzione di A.M. Gallone (P. Ceccucci) p. 66.

A. Bonner e L. Badia, *Ramon Llull. Vida, pensament i obra literària* (L. Frattale) p. 69; R. de Perellós, *Viatge al Purgatori*. A cura de J. Tiñera (R. Arqués) p. 71.

Pubblicazioni ricevute p. 75

## «RASSEGNA IBERISTICA»

La *Rassegna Iberistica* si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardanti scritti di tema iberistico, con particolare attenzione per quelli usciti in Italia. Ogni fascicolo si apre con uno o due contributi originali.

*Direttori:*

Franco Meregalli  
Giuseppe Bellini

*Comitato di redazione:* Giuseppe Bellini, Marcella Ciceri, Bruna Cinti, Angel Crespo, Giovanni Battista De Cesare, Donatella Ferro, Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Paola Mildonian, Elide Pittarello, Carlos Romero, Teresa Maria Rossi, Silvana Serafin, Manuel Simões, Giovanni Stiffoni.

*Segretaria di redazione:* Silvana Serafin (Collabora Susanna Regazzoni).

*Diffusione:* Maria Giovanna Chiesa.

Col contributo  
del Consiglio Nazionale delle Ricerche  
[ISSN 0392-4777]

[ISBN 88-205-0644-0]

*La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione*

*Redazione:* Seminario di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane — Facoltà di Lingue e Letterature Straniere — Università degli Studi — S. Marco 3417 — 30124 Venezia.

© Copyright 1989  
Istituto Editoriale Cisalpino - La Goliardica s.r.l.  
Via Rezia 4 - Milano (Italia)

Finito di stampare nel settembre 1989  
dal Centro Grafico Linate - S. Donato Milanese

Fascicolo n. 35/1989 L. 14.000

## L'ELEMENTO LUDICO NELLA NARRATIVA DI AUGUSTO MONTERROSO

L'organizzazione ludica di un testo offre di per sé infinite combinazioni dando la possibilità al lettore di interpretarle a suo piacimento, soprattutto se l'Autore nasconde le proprie intenzioni come avviene nell'opera di Augusto Monterroso<sup>1</sup>. Attraverso il «racconto» egli, tuttavia, si propone, in forme letterarie alternative e provocatorie, di avvertire il lettore dell'esistenza di un «contro-racconto» di contenuto satirico. Una specie di moderna allegoria in cui le vicende della finzione si fondono con quelle della realtà in un assurdo logico. Il che genera nel lettore un sentimento di indeterminazione, una sensazione di sorpresa, in quanto egli viene defraudato continuamente nelle sue aspettative convenzionali. L'espedito usato da Monterroso per burlarsi della realtà è individuabile nella rottura della logica linea orizzontale del racconto, dovuta a un brusco, quanto improvviso cambio di tono.

Caratteristica della sua narrativa è, comunque, la straordinaria va-

---

<sup>1</sup> Augusto Monterroso (Città di Guatemala, 21 dicembre 1921) ha trascorso la maggior parte della sua vita all'estero e in modo particolare a Città del Messico dove tuttora risiede, ricoprendo l'incarico di professore di Letteratura della Facoltà di Filosofia e Lettere all'Università Nazionale Autonoma. Negli anni Sessanta egli entra in contatto con molti degli scrittori del cosiddetto *boom* della narrativa ispano-americana (Cortázar, Donoso, García Márquez, Cabrera Infante, Sarduy, Edwards, Martínez Moreno, Roa Bastos, Carpentier, Vargas Llosa, Fuentes, Benedetti ...), senza però aderire completamente alla loro estetica. Lo testimoniano le prose corte, l'utilizzazione della *fabula*, del racconto, del saggio, che si distinguono per la loro brevità, concisione e incisività. Sempre in quegli anni, egli ottiene vari incarichi editoriali, coordinando le pubblicazioni di carattere umanistico dell'UNAM e della collezione «Nuestros clásico». **OPERE:** *Obras completas (y otros cuentos)* (1959); *La oveja negra y demás fábulas* (1969); *Animales y hombres (Antología)* (1971); *Movimiento perpetuo* (1972); *Antología personal* (1975); *Lo demás es silencio (la vida y la obra de Eduardo Torres)* (1978); *Viaje al centro de la fábula* (1981); *Mr. Taylor & Co. (Antología)* (1982); *La palabra mágica* (1983); *Los fuegos eruditos (Antología)* (1983); *Las ilusiones perdidas (Antología personal)* (1985); *La letra e (Fragmentos de un diario)* (1987).

rietà d'immagini, semplici e concrete, che sottendono grande dominio delle diverse forme della tecnica parodistica, dell'inesauribile umorismo, degli impercettibili mutamenti di tono. Tutto ciò è certamente frutto di esperienze di vita che danno alla sua voce, anche quando il linguaggio appare più convenzionale, inattese risonanze.

L'opera di Monterroso va letta con attenzione: è molto pericoloso dimenticare, anche per un solo istante, che ci troviamo dinanzi ad uno scrittore arguto, avvezzo a giocare al lettore tiri di ogni sorta. Uno scrittore che scompare dietro la maschera della timidezza o dell'ironia e poi, d'improvviso, si mette a parodiare lo stile di coloro che sta canzonando, capace di estraniarsi e di prendere con freddezza le distanze dal racconto, ma anche di sorprendente tenerezza e di profonda pietà.

Nella provocazione di presentare come finzione dati storici per letterari e viceversa, fatti reali per invenzioni fantastiche, si scorge la volontà di sfidare le capacità critiche del lettore, di individuare gli artifici di un gioco letterario in cui l'oggetto non è tanto la storia narrata, quanto il lettore stesso. Ed è per tale motivo che la lettura non deve mai essere passiva, ma vigile e attenta, sempre perplessa, tanto più che la burla, il sarcasmo, l'ambivalenza di fantasia e di realtà, sono il risultato della distruzione delle rigide categorie logiche e idealiste, temporali e spaziali. In questo caso, parafrasando Umberto Eco, potremmo dire che il testo di Monterroso risulta vincente e ben fatto in quanto macchina che mira a mettere in difficoltà il lettore<sup>2</sup>.

La burla fatta al lettore ingenuo ha, tuttavia, il merito di stimolare la comprensione del gioco letterario. In questo senso la *fabula* non è più metafora di contenuti ideologici superficiali e il lettore non deve ostinarsi a ricercare tale tipo di interpretazione per non rimanere vittima dell'ermetismo del testo.

Le informazioni indirette sull'elaborazione del racconto, l'esibizione del processo narrativo e delle sue tecniche sono elementi preziosi ad un'unione di scrittura e di lettura, di finzione e di realtà. Soprattutto è importante notare che, rifiutando di entrare nel gioco delle scatole cinesi della creazione letteraria, Monterroso ha deciso d'affidarsi al disordine dei generi per realizzare uno degli obiettivi più alti: la percezione del «movimento» creativo.

Esistono, perciò, nelle sue opere due piani di lettura: uno superficia-

---

<sup>2</sup> U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1985, p. 196.

le e uno più profondo. Riporto, ad esempio, l'affermazione dello stesso Autore relativa alla sua opera *Lo demás es silencio*: «Yo me propuse algo que no sé si lo logré: escribir una narración que pudiera ser entendida, no, no es la palabra: “disfrutada” es mejor; que pudiera ser disfrutada, primero, por un lector, común medio, según lo que el texto dice literalmente; y, segundo, por otro, que hubiera leído los mismos libros que yo»<sup>3</sup>.

Piacere creativo come fine principale della letteratura, che deve divertire senza mai essere tragica, in quanto essa, secondo una definizione dello scrittore, è una «actividad de tipo creativo, no “necesaria” y, por ende, la mayoría de las veces de origen neurótico. Si uno escribe para ganar dinero y porque escribir le gusta y un buen día decide retirarse para ganar más dinero con otra cosa o por aburrimiento [...] no es nada trágico; si uno se gana la vida desempeñando empleos o cargos que no le gustan ... y aparte de eso escribe con la vaga idea de ganarse unos pesos pero en lo fundamental para divertirse, divertir a sus amigos y de paso lograr un poco de fama para molestar a sus enemigos; y uno finalmente consigue algo de esto, escribir no sólo es una tragedia sino una alegría y un gran consuelo en la desgracia, como le ocurrió a Cervantes»<sup>4</sup>. Ciò conferma la divertente fruibilità dell'opera burlona e deliziosa di Monterroso, ma anche la stimolante inquietudine nella quale si avverte la capacità dell'artista di ringiovanire la comunicazione letteraria, proprio attraverso il suo rapporto con il lettore che per divertirsi ed sperimentare, perciò, il medesimo divertimento dello scrittore deve superare i molteplici inganni umoristici che il testo gli impone, sebbene il limite dell'umorismo rimanga sempre molto indeciso. Ciò costituisce un'alta qualità del gioco: quanto più esso risulta inquietante tanto più è avvincente.

Per Monterroso nulla e tutto è importante. Nelle numerose interviste, riunite per lo più nel libro *Viaje al centro de la fábula*<sup>5</sup>, pubblicato per

---

<sup>3</sup> R.H. Moreno-Durán, *El lector como animal de prensa. Entrevista con Augusto Monterroso*, «Quimera», Madrid, n° 26 extra (dic. 1982), p. 70.

<sup>4</sup> J.M. Oviedo, *Diálogo con Augusto Monterroso*, «Eco», Bogotá, 28/5, 173 (marzo de 1975), p. 486. Lo stesso articolo appare in A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, Mexico, M. Casilla Ed., 1982, con il titolo «El humor es triste», pp. 56-57.

<sup>5</sup> Si tratta di undici interviste realizzate dal 1969 al 1982 da J. Ruffinelli, E. Poniatowska, M. García Flores, I. Solares, N. Matamoros, J.M. Oviedo, R. Avilés Fabila, M.A. Campos, G. Carminatti, E. Peralta, R.H. Moreno-Durán e pubblicate in giornali dell'epoca («Siempre», «Vanguardia Dominical», «Excelsior», «Plural», «El Co-

la prima volta nel 1981 e riedito nel 1982 con l'aggiunta dell'intervista di Moreno-Durán, egli, infatti, si burla con frequenza, dell'intervistatore, affermando qualcosa che smentisce subito dopo.

L'Autore gioca con le risposte quando, ad esempio, durante la conversazione con García Flores finge di non ricordare la differenza tra umorismo e satira (domanda questa che ricorre in molte interviste) e invita l'intervistatrice a consultare il dizionario<sup>6</sup>.

In altre occasioni presenta Eduardo Torres, protagonista di *Lo demás es silencio*, come personaggio reale, insistendo sulla sua esistenza con parole piuttosto convincenti, secondo quanto risulta dal seguente brano: «La investigación ha sido más lenta y difícil de lo que yo esperaba. Los viajes a San Blas son caros y fatigosos (debido a mi falso temor al avión tengo que ir en autobús, yip o mula) [...] Lo malo es que el resultado depende del maestro»<sup>7</sup>.

E, ancora, quando cerca di spiegare che K'nyo Mobutu, nominato nell'epigrafe iniziale di *Movimiento perpetuo*, è un autore africano del secolo scorso. Oltre che per i suoi singolari istinti antropofagi soddisfatti fino all'età di ventotto anni, egli è noto per la pubblicazione di un volume intitolato *Nueva fisiología del gusto* (titolo più che mai significativo considerata la trascorsa preferenza di Mobutu per la carne umana). Per completare lo scherzo Monterroso fornisce, sempre a García Flores, l'indirizzo della casa editrice: «Editorial Endymion, Saint Luis, Missouri, USA»<sup>8</sup> e il prezzo del libro (6,80 dollari).

L'ambiguità che sta alla base degli scherzi si riversa sul concetto stesso di letteratura, considerata dallo scrittore non certamente un *business*, ma più precisamente un'opportunità per esprimere le proprie idee, senza che esse siano necessariamente serie e impegnate. Ciò contrasta con la realtà che emerge dal testo. Se «l'involucro» per così dire, è vo-

---

mercio»). All'atto della pubblicazione in *Viaje al centro de la fábula*, i titoli di alcune delle suddette interviste hanno subito la seguente trasformazione: J. Ruffinelli, *Augusto Monterroso por él mismo* («Siempre» 1971) diviene *La audacia cautelosa*; M. García Flores, *La literatura en México* («Siempre» 1971) diviene *Fábulas inmorralistas*; I. Solares, *La literatura según Tito Monterroso* («Excelsior» 1972) diviene *Inutilidad de la sátira*; J.M. Oviedo, *Diálogo con Augusto Monterroso* («Eco» 1975) diviene *El humor es triste*; R.H. Moreno-Durán, *El lector como animal de prensa* («Quimera» 1982) diviene *La insondable tontería humana*.

<sup>6</sup> M. García Flores, *Fábulas inmorralistas*, in A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula* cit., pp. 36-37.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 39.

lutamente leggero, la sostanza concettuale non lo è affatto. Essa rivela un impegno tutt'altro che nascosto o secondario, perfettamente coerente con la condotta di vita dell'Autore<sup>9</sup>, nonostante i continui sforzi di scindere l'elemento reale da quello letterario. Lo testimoniano alcuni racconti di *Obras completas (y otros cuentos)*<sup>10</sup> quali: «Mr. Taylor», risposta al problema dello sfruttamento incontrollato dell'Ispano-America tramite l'autodistruzione del capitalismo; «El dinosauro», sinonimo dell'immobilismo latino-americano; «El centenario», critica alla colonizzazione; «Primera dama» e «No quiero engañarlos», ritratto della classe media guatemalteca e del suo *caudillo* di turno; «El concierto», denuncia ulteriore degli abusi del potere.

Il discorso non è poi così lineare, perché sottende una duplice finalità. La letteratura, di per sé creazione fantastica, arricchisce ed elabora un'esperienza concreta, aiuta a comprendere una realtà spesso inquietante, ma soprattutto, permette di evadere in un mondo diverso, secondo le aspirazioni più pressanti del lettore. Letteratura come consolazione è, perciò, il messaggio più autentico di Monterroso, la vera chiave di lettura suggerita dall'Autore. Sembra quasi che egli voglia ridimensionare, in un certo senso, la funzione dello scrittore, che non deve essere considerato personaggio necessario e indispensabile per un riequilibrio sociale. Ben più importanti risultano essere i «carpinteros, los boleteros ..., los industriales o los policías»<sup>11</sup>, osserva con la consueta ironia

---

<sup>9</sup> Negli anni Quaranta aderisce alla «Generación de 1944», gruppo di giovani intellettuali uniti nell'azione politica in favore della democrazia contro la dittatura del generale Jorge Ubico. Firma, nel 1944, con altri intellettuali il «Manifiesto o Memorial de los 311», in cui si chiede la rinuncia del dittatore. Caduto Ubico, Monterroso, perseguitato dal governo repressivo del generale Federico Ponce a causa della sua militanza di sinistra, espatria in Messico, nel settembre del 1944. Sotto la presidenza del democratico Juan José Arévalo, nel 1945, ottiene l'incarico di vice-console presso l'Ambasciata del Guatemala a Città del Messico. Nel 1953, è nominato dal presidente Arbenz, succeduto ad Arévalo nel 1951, Primo Segretario di Ambasciata e Console del Guatemala a La Paz (Bolivia), carica che abbandona all'avvento al potere del dittatore Castillo Armas. Monterroso ripara in Cile, dove rimane dal 1954 al 1956, anno in cui fa ritorno a Città del Messico dove attualmente risiede (cfr. H. Alvarado, *Exploración de Guatemala*, «Revista de Guatemala», s.n., 1961; D. Liano, *La palabra y el sueño. Literatura y sociedad en Guatemala*, Roma, Bulzoni, 1984; A. Monterroso, *Novelas sobre dictadores*, in *La palabra mágica*, Barcelona, Muchnick, 1985); J. Ruffinelli, *Presentación de Augusto Monterroso*, Veracruz, Univ. Veracruzana, 1976 e *Introducción a A. Monterroso, Lo demás es silencio*, Madrid, Cátedra, 1986.

<sup>10</sup> A. Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

<sup>11</sup> E. Poniatowska, *Ser tonto da más popularidad que ser inteligente. Entrevista con Augusto Monterroso*, in *La cultura en México*, supplemento di «Siempre», 10 de febrero 1971, p. IX.

Monterroso, il quale non cela, però, amarezza e sostanziale pessimismo nei confronti della realtà presente.

Ad accentuare la demitificazione dello scrittore, egli presenta un elenco dei vari tipi di autori. I più insopportabili sono: «1) los humanitaristas; 2) los que suponen que no dicen cosas importantes porque la censura no los deja; 3) los que aman a su país y lo declaran; 4) los que afirman que no podrían vivir sin escribir; 5) los que efectivamente no podrían vivir sin escribir; 6) los que tienen razón; 7) los que creen que la literatura puede cambiar algo y se les nota en lo que escriben; 8) los que habiendo alcanzado éxito con un libro se sienten obligados a escribir otro (y lo hacen); 9) los que sostienen que el ser humano puede mejorar; 10) los que hacen listas como ésta»<sup>12</sup>. Con quest'ultima puntualizzazione l'Autore non risparmia nemmeno se stesso.

Infatti, la satira prende avvio proprio dall'esperienza personale di Monterroso, dalla conoscenza delle sue debolezze e dei suoi limiti, che egli considera più gravi dei difetti altrui. Per questo le sue opere sono pregne di sofferta comprensione per la natura umana, il cui vizio peggiore è l'insoddisfazione perenne.

Nonostante tutti gli sforzi per assumere un'identità diversa o semplicemente per migliorare la propria personalità, l'individuo è limitato dalla presenza ingombrante e non modificabile del corpo. Questo limite è la rovina di molti animali-persone; esiste, infatti, una Mosca che sogna di essere un'Aquila e che «[...] en realidad no quería andar en las grandes alturas»<sup>13</sup>; una Scimmia che desidera la corona del Leone, ma scontrandosi con le responsabilità del potere rinuncia al suo sogno<sup>14</sup>; uno Scarafaggio sognatore che vuol essere Franz Kafka<sup>15</sup>; una Rana che vuole essere una rana vera e che a forza di gonfiarsi si trasforma in Pollo<sup>16</sup>; un Cane che vuole essere Uomo<sup>17</sup>; una Scimmia che vuole essere Scrittore satirico ...<sup>18</sup>. Questi non sono che pochi, ma significativi esempi, sufficienti a dimostrare come il corpo sia considerato un ostacolo alla realizzazione dei propri sogni.

---

<sup>12</sup> J.M. Oviedo, *Diálogo con Augusto Monterroso* cit., pp. 485-486.

<sup>13</sup> A. Monterroso, «La Mosca que soñaba que era un Aguila», in *La oveja negra y demás fábulas*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 17.

<sup>14</sup> Id., «El sabio que tomó el poder», *ivi*, pp. 25-27.

<sup>15</sup> Id., «La Cucaracha soñadora», *ivi*, p. 49.

<sup>16</sup> Id., «La Rana que quería ser una Rana auténtica», *ivi*, p. 53.

<sup>17</sup> Id., «Pigmalión», *ivi*, pp. 55-57. La stessa situazione si registra nella favola «Los cuervos bien criados», *ivi*, p. 89.

<sup>18</sup> Id., «El Mono que quiso ser escritor satírico», *ivi*, pp. 13-15.

L'incapacità di ascoltare dell'individuo moderno è altro oggetto di satira, evidente nel racconto «Uno de cada tres», caratterizzato dalla massima di Plauto: «Más querría encontrar quién oyera las mías que a quién me narre las tuyas»<sup>19</sup>. Così pure l'arroganza della gente che disprezza la modestia. A questo proposito lo scrittore ricorre a Socrate: «Solo sé que no sé nada»; aggiungendo: «en la Antigüedad esto le valió la reputación de ser el filósofo más ignorante hasta nuestros días. Por esto, más listo, su discípulo Platón dejaba entrever apenas que él solamente lo había olvidado todo»<sup>20</sup>.

L'utilizzazione di detti, entrati ormai nella memoria collettiva, di allusioni e di riferimenti ad opere letterarie, è una costante in tutta la narrativa di Monterroso che, in tal modo rivela un'ulteriore intenzione ludica nell'esigere dal lettore la sua partecipazione diretta. Un gioco, però, che non soddisfa la vanità del lettore «erudito», in quanto, sovente, esso camuffa una presa in giro maliziosamente bonaria. Un esempio per tutti è dato dall'epigrafe iniziale di *Lo demás es silencio*: «Lo demás es silencio. Shakespeare. La tempestad», in cui l'Autore specifica in nota (e qui sta l'effettiva sfida al lettore) che si tratta di un riferimento «volutamente» errato e non di un vero e proprio errore<sup>21</sup>.

Nella scelta del materiale narrativo e della sua utilizzazione evidente è il parallelismo tra Monterroso e Borges: in entrambi, infatti, il ricorso ironico alle fonti storiche e letterarie è ugualmente cosciente, come pure l'ambiguità mistificatoria o ludica, che esige un'attiva cooperazione da parte del lettore se non vuole essere sopraffatto dal testo.

Un vasto elenco di narrazioni<sup>22</sup> completa gli argomenti più vari, le diverse nevrosi che colpiscono l'uomo moderno, proponendo al pubblico, come *alter ego*, le manie degli animali, che non possono dormire o che sono depressi perché agiscono contro natura. Le sue favole non rispettano le regole classiche e introducono elementi nuovi, estranei alla favola tradizionale. In sostanza, la manipolazione della forma favolistica, permette allo scrittore di affrontare temi esistenziali senza eccessiva solennità. Come ben osserva Ruffinelli, Monterroso «se propone la fábula como

---

<sup>19</sup> Id., «Uno de cada tres», in *Obras completas (y otros cuentos)* cit., p. 21.

<sup>20</sup> Id., «Saber que no se sabe nada», in *Lo demás es silencio* cit., p. 178.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>22</sup> Appartengono a questo elenco: «El Rayo que cayó dos veces en el mismo sitio», «El Conejo y el León», «La Fe y las Montañas», «La Cena», «Poesía quechua», «La tela de Penélope o quién engaña a quién», «Sinfonía concluída», molti aforismi e detti di *Lo demás es silencio*, «El Espejo que no podía dormir» ...

un caballo de Troya que burlara la prevención del lector ante ciertos temas (las “cosas elevadas”) que la estética moderna ha descartado»<sup>23</sup>. Il gioco continua e il lettore, più che essere avversario dialettico, subisce in tal modo la volontà di un autore insidioso. Cambia, ad esempio, il topico delle deduzioni logiche, delle buone maniere e della morale stabilita. Si ha così la creazione di una anti-favola caratterizzata dall'ironia, secondo l'intenzione chiaramente esplicita di Monterroso, il quale afferma «[...] lo mejor es acercarse a las fábulas buscando de que reir»<sup>24</sup>. Con tale motivazione l'Autore inventa favole utili a non ripetere le forme consuete del racconto; egli si avvale della «narrazione falsa e di invenzione», secondo l'etimologia che il dizionario dà della favola, per banalizzare una situazione per cui le azioni dei personaggi acquistano un particolare rilievo. Non sorprende nessuno la storia di un persona che, trascorsa la notte insonne, immagina di essere importante e di realizzare, perciò, i sogni più nascosti; ma che ciò succeda ad una pulce è un'altra cosa. In virtù di tale procedimento il lettore è per lo meno sorpreso nel leggere che la Pulce sofferente d'insonnia pensi al suo lavoro di scrittore e desideri essere «[...] como Kafka (claro que sin su existencia miserable), o como Joyce (sin su vida llena de trabajos para subsistir con dignidad), o como Cervantes (sin los inconvenientes de la pobreza) [...], o como Sor Juana (a pesar de todo); nunca Anónimo; siempre Lui-Même, el colmo de los colmos de cualquier gloria terrestre»<sup>25</sup>. Tuttavia questo espediente serve a mettere in risalto le varie debolezze umane, senza offendere la suscettibilità del lettore che, difficilmente, si riconosce nei personaggi trattati, sia pur costretto a riflettere sulla società di cui egli stesso fa parte.

Il tema dello scrittore e dei suoi difetti è problematica di «Leopoldo (sus trabajos)»<sup>26</sup>, una delle satire più feroci di Monterroso contro i letterati; di «El Zorro es más sabio» e di «El Mono piensa en este tema»<sup>27</sup>; di «El Mono que quiso ser escritor satírico»<sup>28</sup> e di «A lo mejor sí»<sup>29</sup>, dove l'Autore presenta la difficoltà dello scrivere. Anche in que-

<sup>23</sup> J. Ruffinelli, *Introducción a A. Monterroso, Lo demás es silencio* cit., p. 39.

<sup>24</sup> A. Monterroso, «Como acercarse a las fábulas», in *La palabra mágica* cit., p. 69.

<sup>25</sup> Id., «Paréntesis» in *La oveja negra y demás fábulas* cit., p. 93.

<sup>26</sup> Il racconto appartiene a A. Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)* cit.

<sup>27</sup> Ambedue i racconti sono contenuti in A. Monterroso, *La oveja negra y demás fábulas* cit.

<sup>28</sup> Sembra sia dovuto a tale racconto il silenzio di J. Rulfo dopo la pubblicazione del suo ultimo libro.

<sup>29</sup> Il racconto fa parte di A. Monterroso, *Movimiento perpetuo*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 121.

sto caso, il ricorso alla satira è espediente usato per mitigare gli effetti della critica diretta a personaggi più o meno riconoscibili, senza togliere con ciò importanza al problema.

I critici sono per lo più concordi nel definire Monterroso autore umorista, ironico e satirico; pochi lo definiscono realista, sebbene questa sia la sua aspirazione più alta. In effetti, lo scrittore afferma: «Intimamente, yo no me considero un humorista, y hasta en ocasiones me molesta que lo pueda ser sin darme cuenta. Como máximo, mi ilusión secreta es de ser considerado algún día un autor realista, con humor o sin el»<sup>30</sup>. In tutte le interviste l'Autore rifiuta l'attribuzione di umorista, negando l'intenzione di suscitare il riso e aggiunge: «Si el espectáculo humano [...] a algunos les produce risa, eso es otra cosa, y a veces toma tiempo darse cuenta de que es más bien como para llorar»<sup>31</sup>.

In realtà egli è scrittore satirico e il suo umorismo diffuso, che prescinde dalla critica sociale diretta, si presenta come una costante anche in testi non esclusivamente satirici. Tuttavia, nemmeno la parola «umorismo» comprende con esattezza la complessità del particolare fenomeno estetico che si osserva in Monterroso.

È nota, d'altra parte, la difficoltà di definire l'umorismo. Significativo è il breve, ma sostanzioso studio sull'argomento di Escarpit, nella cui introduzione si accenna a «l'impossible definition»<sup>32</sup> dell'umorismo. Per non parlare poi di Freud che ne *Il motto di spirito*<sup>33</sup> si accosta con «apprensione» al problema, così a lungo affrontato da pensatori illustri, senza che mai siano approdati ad una spiegazione soddisfacente in ogni aspetto. A questo proposito lo stesso Bergson, autore del celebre *Il riso*<sup>34</sup>, sostiene che sarebbe fantastico ottenere effetti comici con una sola formula.

La difficoltà principale risiede nella varietà di forme mediante le quali si realizza ciò che si vuole indicare come *humour*, ovvero ironia, comicità, burla, ridicolo, grottesco, acume, che producono come effetto il sorriso o il riso o semplicemente una sensazione di piacere indefinibile. Tuttavia, dinanzi all'impossibilità di stabilire norme precise ed esau-

---

<sup>30</sup> J.M. Oviedo, *El humor es triste*, in A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula* cit., pp. 52-53.

<sup>31</sup> R.H. Moreno-Durán, *El lector como animal de prensa. Entrevista con Augusto Monterroso* cit., pp. 66-67.

<sup>32</sup> R. Escarpit, *L'humour*, Paris, Ed. Presses Universitaires de France, 1981.

<sup>33</sup> S. Freud, *Il motto di spirito*, Torino, Boringhieri, 1983, p. 211.

<sup>34</sup> H. Bergson, *Il riso*, Bari, Laterza, 1983, p. 24.

stive per una sua definizione, tutti si trovano d'accordo nel far risaltare la componente ludica come elemento essenziale nella formazione di ogni subgenere umoristico.

Bergson afferma, infatti, che andare contro la logica, atteggiamento, questo, tipico della comicità e del sogno, non è che un gioco<sup>35</sup>; lo stesso Freud, appoggiandosi alle deduzioni di Fisher e Paul<sup>36</sup>, afferma che alla base dell'arguzia si può individuare un qualcosa di definibile come gioco o scherzo<sup>37</sup>. Da ciò possiamo dedurre che il gioco inteso come atteggiamento mentale che attiva ogni meccanismo umoristico può essere considerato la costante fondamentale e irriducibile che spiega gli sviluppi irregolari e indefinibili del fenomeno umoristico.

Dato che in Monterroso la definizione e la irregolarità dei generi letterari<sup>38</sup> costituisce già di per sé una costante della sua produzione, è difficile trovare anche all'interno dei testi un unico tipo di figura umoristica. Inoltre, per la *socarronería* di certi esperimenti (necrologi) è impossibile parlare semplicemente di umorismo nella sua opera, mentre risulta più proprio il concetto di «gioco letterario».

Tutta la narrativa dello scrittore guatemalteco è un insieme di dati reali e di elementi immaginari, difficili da verificare, che mettono in tensione il lettore per la forte carica di ambiguità. La pericolosità dei suoi libri è puntualmente rilevata da Fuentes, che consiglia di avvicinarsi all'opera «tomando todas las precauciones»<sup>39</sup>; da García Márquez che, a proposito della *Oveja negra y demás fábulas*, rifiutando l'ingenuità del testo, nota come «este libro hay que leerlo manos arriba; su peligrosidad se funda en la sabiduría solapada y la belleza mortífera de la falta de seriedad»<sup>40</sup> e da Dante Liano che rafforza il concetto suggerendo di leggere l'opera (riferendosi in modo particolare a *La letra e*

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>36</sup> S. Freud, *Il motto di spirito* cit., pp. 34-35.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>38</sup> Sin dalla sua prima apparizione nel panorama letterario, l'opera di Monterroso si caratterizza per una costante ricerca di dissoluzione dei generi. Dopo essersi cimentato con successo nella difficile arte del racconto, egli passa alla favola, rinnovando un tipo di narrazione ormai superato e poco usato, grazie a una sorprendente abilità tecnica, formale e concettuale. Si misura, successivamente, con il romanzo, per smentire, forse, l'accusa, rivelatasi poi un merito, di brevità delle sue opere. Infine si destreggia con la consueta bravura e competenza con il saggio, con il diario.

<sup>39</sup> N. Fuentes, *Prólogo* a A. Monterroso, *Mr. Taylor & Co.*, La Habana 1982, p. 7.

<sup>40</sup> Cit. da J. Ruffinelli, *La audacia cautelosa*, in A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula* cit., p. 9.

(*Fragmentos de un diario*), a piccole dosi, «poco a poco»<sup>41</sup>, data la densità del contenuto.

Come al solito, nei racconti ludici, si trovano espressioni cariche di comicità, quasi a voler affermare apertamente la «picardía» della burla. Si tratta di testi anomali che mettono in evidenza tale atteggiamento dell'Autore nei confronti della creazione letteraria e del pubblico. La novità sta in un riaggiustamento dell'obiettivo dell'umorista, che non riversa unicamente il suo umorismo sui personaggi della *fabula*, ma superando i limiti del testo si rivolge al lettore, reale protagonista delle sue storie. Ed è in tale direzione che l'atteggiamento ludico dello scrittore trova i suoi modelli di realizzazione, rivelando i segreti della sua narrativa, inquietante e al tempo stesso divertente.

Egli scrive per un auditorio limitato («me gustaría hacer una edición limitada para regalarla a mis amigos»<sup>42</sup>) preferendo «un lector común medio, según lo que el texto dice literalmente; y segundo ... otro, que hubiera leído los mismos libros que yo»<sup>43</sup>. Nonostante la difficoltà dei testi, letti secondo quanto afferma Fuentes da intellettuali, più «afectados por la sátira»<sup>44</sup> (e ciò giustificherebbe la quantità di racconti o di riferimenti alla condizione dello scrittore contenuti nelle sue opere) l'Autore non si dedica unicamente ad una élite: l'esistenza di una duplice narrazione implica la presenza di una figura di lettore erudito e di lettore «lego»<sup>45</sup>, ambedue appartenenti al pubblico.

Monterroso propone il caso specifico de *Lo demás es silencio*: partendo dall'affermazione di non essere «un escritor para escritores ni para señoras»<sup>46</sup>, egli si rivela autore che, grazie all'uso sapiente della satira, lascia al lettore, di qualsiasi tipo, la possibilità di decodificare le sue *fabulae* «innocenti» che, apparentemente, trattano di scimmie e di vacche.

La sua intenzione di trovare un canale di comunicazione con alcuni

---

<sup>41</sup> D. Liano, recensione a A. Monterroso, *La letra e (Fragmentos de un diario)*, México, ERA, 1987, «Rassegna Iberistica» 30 (1987), p. 60.

<sup>42</sup> J. Ruffinelli, *La audacia cautelosa*, in A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula* cit., p. 28.

<sup>43</sup> R.H. Moreno-Durán, *El lector como animal de prensa. Entrevista con Augusto Monterroso* cit., p. 71.

<sup>44</sup> N. Fuentes, *Prólogo* a A. Monterroso, *Mr. Taylor & Co.* cit., p. 12.

<sup>45</sup> Il «lego» inteso come borghese appare nell'intervista con J. Carminati, *La experiencia no existe*, in A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula* cit., p. 111.

<sup>46</sup> R.H. Moreno-Durán, *El lector como animal de prensa. Entrevista con Augusto Monterroso* cit., p. 70.

lettori è, però, «tan escondida que nadie se de cuenta»<sup>47</sup>. Se non fosse così, finirebbe il gioco e non avrebbe nessun senso divertirsi a comprendere concetti e nomi che non hanno nessuna necessità di essere menzionati. A questo punto Monterroso, però, tende delle trappole al lettore «intelligente», fornendo una serie di informazioni e di particolari inesistenti. Nonostante la sua ritrattazione pubblica, in cui afferma «si cuentas con los buenos lectores no tienes que andar diciendo a cada paso “como dijo Fulano” o “como dijo Erasmo”, pues ya en la secundaria la gente lo aprendió, aparte que para los buenos lectores siempre es un goce saber quién dijo tal cosa sin que lo señalen»<sup>48</sup>, evidente è la presa in giro.

Monterroso si pone il problema del lettore superficiale che si limita a godere delle sue amenità, il borghese che, secondo l'Autore, prende dalle sue opere la parte emotiva per commuoversi, ironizzando su tale atteggiamento con le seguenti parole: «el lego se contenta con los hechos y se conmueve, o se divierte, si uno le cuenta que alguien se desmayó de dolor o emoción [...]»<sup>49</sup>.

La relazione fra lettore in generale e scrittore dimostra che Monterroso è un grande conciliatore di masse: tutti sono soddisfatti. I suoi testi, scritti con uno stile conciso e chiaro, sono di immediata lettura e soprattutto brevi. Egli ha una straordinaria capacità di sintesi, omettendo nella storia narrata le parti implicite che il lettore può intuire e dedurre, o quelle ipotetiche, non localizzabili in un momento preciso, per andare direttamente alla linea essenziale del contesto. Ciò implica un lavoro incessante di limatura del testo, una ricerca quasi ossessiva del particolare che fa risaltare, secondo quanto rileva opportunamente Liano, certo barocchismo nella ricerca di stile dell'autore, dovuto alla sua concezione di scrittore concettista. Afferma, infatti, il critico «Lo único abundante en él es su trabajo del texto. Lo barroco es lo que no escribe»<sup>50</sup>.

In realtà Monterroso non utilizza unicamente testi brevi. Sarebbe ingenuo e riduttivo affermare che la sua fama sia dovuta soltanto a quello che è considerato il racconto più breve della storia letteraria, «Il

---

<sup>47</sup> J. Carminati, *La experiencia no existe*, in A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula* cit., p. 111.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> D. Liano, recensione a A. Monterroso, *Las ilusiones perdidas (Antología personal)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, «Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane» 4 (1986), p. 95.

dinosauro» (Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí)<sup>51</sup>. Sta di fatto, tuttavia, che lo scrittore non vuole abusare della pazienza del suo pubblico, perché «lo bueno, si breve, dos veces bueno»<sup>52</sup>.

Il proposito di tenere desta l'attenzione del lettore è stato raggiunto; coloro che hanno voluto comprendere hanno compreso, gli altri si sono divertiti. In ogni caso lo scrittore ha assolto il proprio compito sintetizzato nelle parole di Joseph Freiherr von Eichendorff: «Es preciso encontrar la palabra mágica para elevar el canto del mundo»<sup>53</sup>.

Le alterne considerazioni della critica evidenziano la difficoltà di una valutazione adeguata all'importanza della sua opera. Camurati parla di «triste desencanto» e di «sátira velada o manifiesta»<sup>54</sup>, Durán di «humor e ironía»<sup>55</sup>, mentre Rama scorge il fine moralizzatore presente in ogni testo<sup>56</sup>. Quella di moralista è senza dubbio la definizione che più disturba Monterroso, nonostante egli si dimostri aperto ad ogni tipo di critica. Con il consueto umorismo lo scrittore osserva al riguardo: «[...] lo bueno es que ninguna cosa se contradice, y a lo mejor son todo eso ... según la estación, el mes, el día o la hora en que escriba»<sup>57</sup>. Al di là della scherzosità di tale affermazione è indubbio che l'utilizzazione della satira implica, di per sé, certo fine moralizzatore mascherato e mitigato dal riso. È con la comicità, infatti, che il vizio cessa di rappresentare una virtù negativa o una passione che sfugge alla volontà, per risolversi nel gioco fatuo della letteratura.

I racconti di Monterroso sono, tuttavia, inconfondibili, pregni di comica «serietà», resa tramite l'utilizzazione dei contrasti narrativi o dell'opposizione di categorie astratte più generali come sogno e veglia, assurdo e logica ... e il ricorso ai disegni. L'Autore non si limita, infatti, ad evocare immagini unicamente con la parola, ma si avvale di una serie piuttosto considerevole di illustrazioni. Vedasi, ad esempio, *Lo demás es silencio*, *Movimiento perpetuo*, *La oveja negra y demás fábulas*, e, soprattutto, *La palabra mágica*, che contiene ben ventitrè disegni dello scrittore.

---

<sup>51</sup> A. Monterroso, «El dinosaurio», in *Obras completas (y otros cuentos)* cit., p. 75.

<sup>52</sup> Id., «La brevedad», in *Movimiento perpetuo* cit., p. 149.

<sup>53</sup> Id., *La palabra mágica* cit., p. 5.

<sup>54</sup> M. Camurati, *La fábula en Hispanoamérica*, México, UNAM, 1978, p. 152.

<sup>55</sup> J. Durán, *La última literatura hispanoamericana*, «Cuadernos» 53 (oct. de 1961), p. 156.

<sup>56</sup> A. Rama, *Augusto Monterroso: un fabulista para nuestro tiempo*, «Eco» 28/3, 115 (julio de 1974), pp. 315-320.

<sup>57</sup> J.M. Oviedo, *Diálogo con Augusto Monterroso* cit., p. 483.

Molti di essi non hanno un soggetto preciso, alcuni presentano animali, altri figure mitologiche quali la sirena, ecc.

Particolarmente significative sono le illustrazioni presenti in *Los escritores cuentan su vida*, in cui è ben visibile uno scrittore seduto ad un tavolino con sopra un foglio bianco, in *Novelas sobre dictadores*, dove tro-neggia la figura di un militare carico di medaglie, ma privo di scarpe. Particolarmente significativa ed allusiva è la vignetta che accompagna il saggio *Sobre un nuevo género literario*, nella quale Monterroso reclamizza i necrologi come «nuova espressione letteraria», mezzo di comunicazione con il prossimo.

Tali disegni, tracciati con mano quasi infantile, certamente privi di aspirazioni estetiche o di velleità artistiche, sotto la loro apparente ingenuità ed innocenza celano un fine ben preciso: servono da supporto e da rafforzativo ai concetti presentati, evitando in tal modo che il lettore consideri esagerate le reiterazioni.

I personaggi, introdotti in situazioni impossibili, fluttuano fra fantasia e realtà, in un'inquietante verosimiglianza che disorienta il lettore, il quale si perde nel gioco delle parodie dei generi letterari ed extra-letterari. L'ambiguità del linguaggio offre, inoltre, una doppia interpretazione, sempre più depistante fra senso letterario e senso figurato. Tuttavia, in questa ambiguità che sconcerta e attrae, nel gioco oscillante della decodificazione, sta il piacere della lettura. Il lettore, infatti, si diverte secondo le proprie capacità cooperative, smascherando l'inganno del testo. Ricorrendo a Eco potremmo concludere: «ad ogni fabula il suo gioco e il piacere che decide di amministrare»<sup>58</sup>. In tal caso la lettura può essere considerata atto creativo, raggiungendo, così, l'ideale unione tra scrittore e lettore.

Silvana Serafin

---

<sup>58</sup> U. Eco, *Lector in fabula* cit., p. 117.

## UN PATIBOLARIO ELOGIO DI VARGAS LLOSA

Dopo l'interessante «giallo» di *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) e il discutibile *El hablador* (1987), Mario Vargas Llosa pubblica, nel 1988, un nuovo e sorprendente romanzo, *Elogio de la madrastra*, in una nota collana spagnola di libri erotici, «La sonrisa vertical», diretta da Luis G. Berlanga<sup>1</sup>.

Sorprende, a prima vista, questo inserimento tra libri chiaramente qualificati per un pubblico particolare, ma non v'è dubbio, la decisione dello scrittore peruviano risponde a un'intenzione provocatoria, quella di disorientare il lettore che è andato seguendo la sua produzione in tutti questi anni e anche le polemiche nelle quali è stato, o si è volontariamente, coinvolto negli ultimi tempi.

Detto questo, occorre sottolineare che ogni romanzo di Vargas Llosa rappresenta sempre una sorpresa, una novità, sia dal punto di vista della struttura e della lingua, sia per il tema. Ogni suo testo è dimostrazione dell'inesausta tensione al rinnovamento, alla sperimentazione; non è mai qualche cosa che riecheggia raggiungimenti precedenti.

L'intenzione provocatoria accennata, nel caso dell'*Elogio de la madrastra*, non ha mancato di avere il suo effetto: il successo di vendita, almeno se stiamo alle fascette di cui gli editori corredano i loro libri e le ristampe, è stato subito notevolissimo, nonostante l'inevitabile imbarazzo dei lettori al momento di acquistare un testo della collana allusa, vistosamente qualificantesi per richiamo cromatico, il viola, e per l'illustrazione femminile alquanto procace.

Devo confessare che è stata in gran parte la carica provocatoria di cui ho detto a spingere anche me all'acquisto e alla lettura del romanzo, che per dovere professionale avrei comunque, presto o tardi, acquistato e letto. Dirò anche che mai ho scritto un saggio vero e proprio su alcun

---

<sup>1</sup> M. Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, Barcelona, Tusquets, 1988.

testo di Vargas Llosa, romanziere da me apprezzato, certamente, e amico, ma del quale mi ha sempre sconcertato la crudezza, e soprattutto il «feísmo»<sup>2</sup>. Questa volta, invece, terminata la lettura del romanzo, mi è venuto di scrivere su di esso le mie impressioni.

Mario Vargas Llosa sta attraversando un momento senza dubbio difficile. Il cambiamento verificatosi ultimamente nel suo atteggiamento politico ha nuociuto alla popolarità della sua immagine presso molti estimatori, lettori e critici, abituati a considerarlo punta eminente della protesta impegnata. Non è da escludere che la provocazione decisa con l'*Elogio de la madrastra* possa rispondere a un'abile mossa tendente a recuperare interesse presso il pubblico. Ma non vorrei essere azzardato. Del resto, a temi «difficili», lo scrittore peruviano ci ha abituato. Basti ricordare *Pantaleón y las visitadoras* (1973), libro di straordinaria fattura e novità, e quel singolare romanzo che è *La tía Julia y el escribidor* (1977), uno dei testi più maturi di questo dotato narratore. Senza dimenticare, s'intende, tra le sue opere di maggior significato *La casa verde* (1965), di certo superiore, artisticamente, a *La ciudad y los perros* (1963), suo primo romanzo, e a *Conversación en la Catedral* (1970), e *La guerra del fin del mundo* (1981), che pur avendo dato luogo a molte discussioni, è testimonianza di un grande autore.

Tornando ora all'*Elogio de la madrastra*, la prima constatazione che occorre fare è che non si tratta di un libro «equivoco», come a prima vista si potrebbe pensare: pur inserito in una collana di libri erotici e trattando argomenti erotici, non è un libro erotico. L'erotismo è solo un pretesto, una sorta di «trompe l'oeil», un modo per contrabbandare motivi più seri, di più profondo momento. Il lettore corrente della collana diretta da Berlanga, quello che nel testo va alla ricerca di situazioni conturbanti, resterà certamente deluso; non così il lettore raffinato, che nell'opera anche di questo genere ricerca il raggiungimento artistico.

Per sua stessa natura il libro erotico, quando non è volgare, è noioso e ripetitivo, ma non è questo il caso dell'*Elogio de la madrastra*. Del resto la collana cui appartiene è raffinata e comprende testi di prestigio. Ad ogni modo, nel romanzo di Vargas Llosa sarebbe inutile cercare situazioni morbose, come infruttuoso è cercarle in un altro libro del genere,

---

<sup>2</sup> Su questo argomento cfr. lo studio di S. Serafin, *Il sorriso vietato di Mario Vargas Llosa*, «Studi di Letteratura Ispano-americana» 12 (1982). Sull'opera complessiva dello scrittore peruviano è sempre fondamentale lo studio di J.M. Oviedo, *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*, Barcelona, Barral Editores, 1970 e successive edizioni.

non certo castigato, *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, che il cileno José Donoso pubblicò nel 1980, anche se in quest'ultimo libro manca la dimensione profonda che troviamo in quello di Vargas Llosa. È comunque singolare che due scrittori qualificatisi per ben altre istanze, si diano a sperimentare un genere che fa pensare immediatamente a Pierre Louys e al sottile erotismo di taluni scrittori del Modernismo.

Il romanzo di Vargas Llosa ci porta, in tutti i modi, a formulare un discorso molto diverso. Anzitutto nell'*Elogio de la madrastra* l'espressione è particolarmente raffinata, e del tutto singolare è il modo di trattare il tema erotico, con estrema castigatezza, senza ricorrere a descrizioni insistite e morbose, a volgarità di linguaggio.

La storia, in sé, è semplice: l'adescamento della matrigna da parte di un ragazzino e l'attrazione che, poco a poco, si esercita su di lei, fino alla caduta con l'angelo-demonio, che ha un suo piano ben chiaro, quello di allontanare l'intrusa; perciò, compiuta l'opera demoniaca, il bimbo rivela al padre, con apparente innocenza, leggendogli il tema in cui ha tessuto l'elogio della matrigna, la natura del suo rapporto con la donna, provocandone la cacciata.

Foncito, il ragazzino, è il vero protagonista della vicenda, la donna la vittima, il marito, il vedovo don Rigoberto, un illuso tradito. Il personaggio negativo è proprio quest'ultimo. Giunto alla pienezza della vita, egli s'illude di tornar giovane nel ritrovato ardore per la splendida quarantenne. Con instancabile ritmo l'uomo compie il suo dovere d'amante, trasformando ogni volta se stesso, con entusiasmo giovanile, in un personaggio diverso, per esaltare il gioco erotico. Per tal modo, entusiasta per l'insuperabile bellezza della «grupa» della moglie, la finzione porta alla ribalta il re di Lidia, esaltatore ardente delle bellezze carnali della sposa, che talvolta, come si tramanda, si compiaceva di mostrare ad altri. Il monarca arrivava ad affermare che ciò di cui più era orgoglioso non erano le vittorie sui nemici, l'ingrandimento del regno, né il regno stesso, ma la «grupa» della regina<sup>3</sup>.

Il «voyeurismo» ha qui una parte evidente di accentuazione del momento erotico. Ma la pagina è esemplare per finezza. D'improvviso il clima del romanzo subisce una radicale trasformazione: da una Lima rutinaria e uggiosa, il lettore è trasportato in un mondo magico di bellezze carnali. Come Borges, anche Vargas Llosa, sia pure con tematica

---

<sup>3</sup> M. Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 27.

del tutto diversa, ricrea, nel campo dell'erotico, accattivanti mitologie. Una riproduzione a colori del procace quadro di Jacob Jordaens, *Candales re di Lidia mostra la moglie al primo ministro Giges*, conservato nel Museo Nazionale di Stoccolma, fa da introduzione al capitolo, presentando di schiena una sconvolgente nudità femminile.

La descrizione della bellezza della regina di Lidia acquista nel testo di Vargas Llosa particolare finezza, annullando ogni morbosità, ogni pesantezza. La donna descritta non è una femmina qualsiasi, ma una divinità. Parla il re, animato dall'entusiasmo, e dice della moglie, come fosse un oggetto prezioso di bellezza:

Cuando le ordeno arrodillarse y besar la alfombra con su frente, de modo que pueda examinarla a mis anchas, el precioso objeto alcanza su más hechicero volumen. Cada hemisferio es un paraíso carnal; ambos, separados por una delicada hendidura de vello casi imperceptible que se hunde en el bosque de blancuras que corona las firmes columnas de los muslos, me hacen pensar en un altar de esa religión bárbara de los babilonios que la nuestra borró.<sup>4</sup>

Non v'è dubbio, la descrizione ha la sua valenza immediata nell'erotico, ma la supera in certo modo svuotandola di corposità attraverso la raffinatezza del linguaggio, che si avvale dell'allusione e della metafora. Innamoramento senza limiti della forma, diviene nella prosa di Vargas Llosa spirito. Non altrimenti il maestro, anche in questo campo, Rubén Darío, si esprimeva in «Divagación» di *Prosas profanas*.

Nulla vi è di stonato nel passo citato, ma sulla coppia reale del romanzo il richiamo alla pittura diviene esaltante. La fantasia degli amanti rivive la scena regale, ma con un che di più sottilmente perverso la donna troverà motivo d'eccitazione in un'altra scena, quella in cui Diana, nel quadro di François Boucher, *Diana dopo il bagno*, del Museo del Louvre, è intenta a rallegrarsi con l'ancella, in un suggestivo paesaggio silvestre complice, spiata da un amoretto nel quale Lucrecia identifica il figliastro Alfoncín.

La riproduzione del quadro di Boucher ha nel romanzo, e nella storia, la sua funzione, quella di rendere corrente il rapporto trasgressivo tra la dea e l'ancella, trasformandolo in un gioco innocente, per il quale tutto sembra redimersi. Monologa Diana, pensando al futuro immortale della scena:

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 28.

En breve, esta eterna inmovilidad se animará y será tiempo, historia. Ladrarán los sabuesos, trinará el bosque, el agua del río discurrirá cantando entre la grava y los juncos y las coposas nubes viajarán hacia el Oriente, impulsadas por el mismo vientecillo juguetón que removerá los rizos alegres de mi favorita. Ella se moverá, se inclinará y su boquita de labios bermejos besará mi pie y chupará cada uno de mis dedos como se chupa la lima y el limón en las calenturientas tardes del estío. Pronto estaremos entreveradas, retozando en la seda sibilante de la manta azul, absortas en la embriaguez de la que brota la vida. A nuestro alrededor, los sabuesos merodearán echándonos el vaho de sus fauces ansiosas y acaso nos lamerán excitados. El bosque nos oirá suspirar, desmayándonos, y, de repente, gritar heridas de muerte. Un instante después nos escuchará reír y chacotear y nos verá irnos adormeciendo en un sueño apacible todavía sin desenredarnos.<sup>5</sup>

Anche in questo passo vi è levità, poesia intensa, e un richiamo istintivo, per il lettore di cose ispaniche, alle verdi selve e alle ninfe di Garcilaso, sull'onda di una scelta espressiva, di frasi musicali che hanno il potere di trasformare la scena in una sorta di «musica del bosco», di far dimenticare la trasgressività del rapporto. Tanto più che al fondo di tutto — ed è qui l'originalità di Vargas Llosa scrittore erotico — si percepisce il senso dell'irripetibile e dell'esausto. Il tempo si è fermato e solo riprenderà a correre per un attimo, allorché l'artista dipingerà la scena, per fissarla nell'immobilità, per sempre:

Allí estaremos los tres, quietos, pacientes, esperando al artista del futuro que, azuzado por el deseo, nos aprisione en sueños y, llevándonos a la tela con su pincel, crea que nos inventa.<sup>6</sup>

Un artista, s'intende, che non può essere, precisamente, quel don Rigoberto che evoca la scena per fini egoistici e che nel capitolo successivo, efficace scadimento del clima, «entró al cuarto de baño, corrió el pestillo y suspiró», dando inizio a un rituale igienico che lo rende felice:

Instantaneamente se apoderó de él una sensación placentera y gratificante, de alivio y expectación: en esta solitaria media hora sería feliz.<sup>7</sup>

L'animalità di fronte alla raffinatezza, il quotidiano volgare di fronte alla poesia. L'erotismo di Vargas Llosa si rivela sempre più un pretesto. La risposta intenzione dello scrittore sale alla superficie e il roman-

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 74-75.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 79.

zo si trasforma nuovamente, rivelando un disegno interno che si impone sulla finzione, opera dell'intelligenza e dell'abilità scrittoria.

Sugli atti trasgressivi matrigna-figlioccio, nel loro lento concretarsi, risuonano ossessivamente, provenienti dal piano superiore, i rumori dell'acqua, degli sciacquoni che l'iperigienico marito-amante, impegnato in un fanatico esercizio di scrupolosa difesa dalla vecchiezza, manovra con ritmo maniacale.

Un altro maestro della narrativa ispano-americana, il messicano Carlos Fuentes, aveva già fatto ricorso a uno scenario simile per denunciare l'inutile lotta dell'uomo contro l'usura del tempo. Nel romanzo *La muerte de Artemio Cruz*, il protagonista rievoca, sul letto di morte, gli annunci sul suo volto della vecchiaia, quando incominciò a scoprirli guardandosi allo specchio<sup>8</sup>. Lo specchio, denunciatore crudele della consumazione umana. Scrive José Coronel Urtecho in «Autoretrato»:

Cuando al mirarme en el espejo  
Veo en mi cara la de mi padre  
Absurdamente tengo miedo.<sup>9</sup>

Meno inquieto per motivi metafisici don Rigoberto ritiene che l'esercizio costante cui si sottopone nell'igiene della persona varrà a conservarlo nel vigore e nell'efficienza, vincerà l'avanzare implacabile dell'età. Vargas Llosa insiste crudelmente sul personaggio; che non solo sarà tradito, anche se costantemente corrisposto nell'atto sessuale, dalla seconda moglie, ma che è presentato come un assurdo maniaco.

Ciò che importa notare è che l'esaltante trionfo della carne diviene imponente trionfo della morte. Mario Vargas Llosa tratta la realtà nel modo più impietoso. Il tripudio di forme, la conturbante nudità della regina di Lidia, i giochi raffinatamente perversi di Diana sono contrasto stridente all'esaltazione della coppia, resa già misera dal maniaco rituale del protagonista.

Non trascriverò, qui, l'insistita scena della liberazione escrementizia di don Rigoberto, pagina che, per crudo realismo, avrebbe potuto firmare lo stesso Quevedo. Giunto alla fine della sua funzione organica,

---

<sup>8</sup> Cfr. C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965 (2<sup>a</sup> ed.), p. 162, e il nostro studio: *Realtà e simbolo ne «La muerte de Artemio Cruz»*, in G. Bellini, *Il labirinto magico. Studi sul «nuovo romanzo» ispano-americano*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1973.

<sup>9</sup> J. Coronel Urtecho, «Autoretrato», in *Pol-la d'Ananta Katanta Paranta. Imitaciones y Traducciones*, León, Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 1970.

Don Rigoberto sonrió contento. “Cagar, defecar, excretar, ¿Sinónimos de gozar?”, pensó. Sí, por qué no. A condición de hacerlo despacio y concentrado, degustando la tarea, sin el menor apresuramiento, demorándose, imprimiendo a los músculos del intestino un estremecimiento suave, y sostenido. No había que ir empujando sino guiando, acompañando, escoltando graciosamente el desliz de los óbolos hacia la puerta de salida. Don Rigoberto volvió a suspirar, los cinco sentidos absortos en lo que ocurría dentro de su cuerpo. Casi podía ver el espectáculo: [...].<sup>10</sup>

Come si accorda un simile personaggio con l'esercizio d'amore? Il narratore impietoso distrugge abilmente la sua creatura. E tuttavia, occorre sottolineare anche nel passo citato, e in ciò che segue, nonostante l'ibrido della materia, la straordinaria levità, la sottile ironia con cui è presentata l'animalità. Solo uno scrittore grandemente dotato può riuscire a farlo senza scadimenti, segnando, anzi, nel profondo i suoi personaggi.

L'attenzione con cui don Rigoberto si dedica alle funzioni del corpo è efficace contrasto al delirio amoroso: la pompa della carne, l'ebbrezza del piacere, rivelano il loro vuoto, lasciano trasparire una realtà inquietante, quella della consumazione e della morte.

Che il clima si complichì, s'ingarbugli, nella prosecuzione del gioco donna-bambino, lo denunciano scene intermedie, introdotte anch'esse dalla riproduzione di opere pittoriche: *Venere con l'Amore e la Musica*, di Tiziano, del Museo del Prado, *Testa I (1948)*, di Francis Bacon, della Collezione Richard S. Zeisler, di New York, *Strada verso Mendietta 10 (1977)*, di Fernando de Szyszlo, di una Collezione privata non meglio identificata, infine *L'Annunciazione*, del Beato Angelico, del Monastero di San Marco di Firenze.

La musica è presenza rilevante nel romanzo, elemento esaltatore dell'erotismo. Introduce la realtà-irrealtà di un tempo trascorso: una scena fissata magistralmente, ieri, con rara trasparenza, nel quadro del Tiziano, di fronte a un oggi sempre più corposo, nel rapporto che si va definendo tra i personaggi del romanzo. Nell'un caso sublimazione del desiderio e dell'amore attraverso la musica, nell'altro pura eccitazione dei sensi.

Nel quadro del Tiziano un insistito sguardo del musico — sospeso tra terrore e attrazione —, diretto all'inquietante centro generatore del personaggio femminile, anima la scena, richiamando il desiderio. La

---

<sup>10</sup> M. Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra* cit., p. 81.

bellezza della donna sembra dissolversi ed essa trasformarsi solo in sesso, animale divoratore e divorato. La musica di un organo «eclesial» presente nel quadro, officia una sorta di funzione sacro-profana, che può condurre tanto alla salvezza quanto alla perdizione, poiché, scrive Vargas Llosa, contrariamente a quanto si ritiene,

[...] la música del órgano, con su languidez obsesionante y sus suaves maullidos no hace más que desconectar al cristiano del siglo y de la contingencia, aislando su espíritu de modo que pueda volcarse en algo exclusivo y distinto: Dios y la salvación, sí, en innumerables casos; pero también, en muchos otros, el pecado, la perdición, la lujuria y demás truculentos sinónimos municipales de lo que expresa esta limpia palabra: el placer.<sup>11</sup>

Un amoretto. «artero», che si affaccia all'estremità destra del quadro del Tiziano, quasi a sussurrare peccaminosità all'orecchio della bella e che, con ostentata, maliziosa innocenza, posa la mano sulla sua morbida pelle, quasi sul seno, sollecita riposte sensazioni, suggerisce alla donna fantasie e forme, traducendole per lei, al ritmo della musica, in sottile erotismo.

Cosciente dello sguardo voglioso del musico «imberbe», impossibilitato a soddisfare il suo desiderio, Venere «no puede dejar de sentirse conmovida y presa de humores concupiscentes»<sup>12</sup>. Il giovane sa che lì dove fissamente dirige il suo sguardo sta «la fuente de la vida y del placer»<sup>13</sup>.

Con arte raffinata lo scrittore va modellando, ricorrendo al mito, il suo personaggio, quello femminile del romanzo, ora in apparente passività, agitato invece intimamente dal desiderio. Il monologo dell'amorino — il suo *alter ego* è Foncito — si riferisce sia alla dea che alla donna della finzione romanzesca:

La palabra que cifra mejor su cuerpo es: turgente. Azuzada por mis salaces ficciones, todo en ella se vuelve curva y prominencia, sinuosa elevación, blandura al temple.<sup>14</sup>

Ci rendiamo conto che la moglie di don Rigoberto è ormai matura per l'avventura con il figliastro e che sta per cadere nella sua trappola.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 104.

Il tema è trattato con molta delicatezza e Vargas Llosa ricorre ancora una volta all'allusione, per liberare da ogni corposità l'avventura, che si libra in un clima di stordimento quasi magico, dove i sensi sembrano divenuti fonte della vita. Ma dalle morte ceneri del desiderio non verrà che un sapore di morte.

La protagonista del romanzo, Lucrecia, ha appena compiuto i quarant'anni. È nella pienezza della vita, e tuttavia questa pienezza vitale è già minata dalla decadenza. Non passeranno molti anni. Questi sono, perciò, gli ultimi raggi di un sole che volge al tramonto. L'illusione di eternità data dall'amore rende più attraente, ma al tempo stesso più drammatico, il momento. Il ritmo accelerato del possesso è solo testimonianza dell'affanno umano per trattenere il tempo, tentativo che si ripete frenetico per allontanare l'ora del decadimento, che, quasi perversa, avanza.

Per rendere efficacemente il dramma, lo scrittore ricorre all'esaltazione della bellezza e della vitalità, presentando un'immagine fiorente di donna. Ma l'impegno con cui essa difende la bellezza del suo corpo ha già in sé i germi della decadenza:

Jabonándose, se acarició los pechos fuertes y grandes, de pezones erectos, y la cintura todavía grácil de la que salían, como las dos mitades de una fruta, las amplias curvas de las caderas, y los muslos, las nalgas y las axilas depiladas y el cuello alto y mórbido adornado con un solitario lunar. «No envejeceré nunca», rezó, como cada mañana al bañarse, «Aunque tenga que vender mi alma o lo que sea. No seré nunca fea ni desdichada. Moriré bella y feliz.<sup>15</sup>

È il momento degli irreparabili sbandamenti. Il quadro di Francis Bacon, *Testa I*, allude significativamente alla lotta tra la bella e la bestia. La donna sarà vittima della tentazione. I richiami del sesso si moltiplicano. Il desiderio di eternità s'illude di affermarsi nel trasporto erotico e provoca lo squilibrio. Il gioco incosciente, o disperato, per conservare la vita provoca la morte. Dall'avventura verranno l'umiliazione e la fine.

Il quadro del Beato Angelico introduce con efficacia a un rapporto di creduta innocenza, prima, poi di demoniaca perversione. La natura complessa della donna, prigioniera nell'indecifrabile labirinto del desiderio, è resa dall'acrilico di Fernando de Szyszlo, *Strada verso Mendieta*,

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 60.

che Vargas Llosa introduce a rappresentare un tempo sospeso, avanti la catastrofe. Scontati alcuni artifici verbali non nuovi — gioco di pronomi, fusione di verbi e di vocaboli, neologismi, nei quali già Carlos Fuentes, in *La muerte de Artemio Cruz*, e Manuel Scorza, ne *La danza inmóvil*, avevano dato buona prova —, il narratore diffonde vastamente nel suo libro il senso disperato della «horrenda gloria» cui è destinata a convertirsi, *ab initio*, «la felicidad que supimos inventar»<sup>16</sup>.

L'ambigua innocenza del piccolo Foncito, il suo agire perverso con la matrigna, l'adorazione erotica di cui la fa oggetto, la conclusione che lo vede minuscolo amante riamato, procura al lettore malessere e ripudio, non attrazione erotica, permeando il romanzo di un'inquietudine profonda.

Tralascero il problema della reale possibilità di un rapporto come quello presentato in *Elogio de la madrastra*. Vargas Llosa fa dell'erottizzato ragazzino un insidioso serpente. Non interessa, tuttavia, se un tipo simile può esistere o meno nella realtà: ciò che qui conta, oltre all'abilità narrativa, è lo spirito con cui lo scrittore ha composto l'opera, quindi la chiave interpretativa del testo.

Possiamo davvero affermare che Vargas Llosa, valendosi del pretesto dell'eroticismo ne ha fatto la più spietata condanna, denunciandone la tragica radice nella perversione dell'uomo. Il ragazzino dalla faccia d'angelo è in realtà un serpente velenoso; il padre un illuso e un maniaco; la matrigna una ninfomane superficiale, che cade volontariamente nella rete del demoniaco figliastro.

L'espulsione della «corruttrice» dalla famiglia non purifica l'ambiente, ormai definitivamente inquinato per la presenza di Foncito. La prima conseguenza negativa è la vertiginosa decadenza di don Rigoberto. Il terreno prodigo di invenzioni erotiche è divenuto improvvisamente terra di morte. Mai Eros e Thanatos erano stati così vicini: due facce di uno stesso dramma, quello dell'illusione di eternità. La conclusione è che non esistono nuove primavere; nessuno risuscita a nuova vita; tutto va fatalmente verso la morte. Nulla può lo stordimento dei sensi. Neppure l'amore ha il potere di trattenere il tempo che fugge, come non l'ha il pensiero<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>17</sup> Cfr. P. Neruda: «Nadie pudo parar el agua que huye, / no se detuvo con amor ni pensamiento, / siguió, siguió corriendo entre el sol y los seres, / y nos mató su estrofa pasajera». En «Ya se fue la ciudad», di *Estravagario*, Buenos Aires, Losada, 1958.

Ogni atto della vita, anche il più insignificante, è un frustrato esercizio contro la morte. È quanto tenta vanamente anche don Rigoberto nell'esercizio ossessivo delle pratiche igieniche. Lo scrittore si sofferma con particolare insistenza sul personaggio, una comparsa, in realtà, nel gioco tragico, e tuttavia uno dei maggiori responsabili della catastrofe nell'esercizio della sessualità. Vargas Llosa si compiace di costruirne la nullità con metodo distruttivo, insistendo sulla sua mania igienica. L'uomo ha suddiviso la settimana in giorni fissi, dedicati al restauro di una parte della sua persona, onde poter intervenire con più scrupolo. La sua filosofia non è da «boudoir», ma da «cuarto de baño». L'ossessiva cura delle orecchie, l'estirpazione accurata di ogni pelo superfluo, più che rispondere a un'esigenza di pulizia, risponde a una lotta contro la decadenza. Così la cura che dedica ai denti, per liberarli da ogni minimo residuo di cibo — «Con exaltación infantil veía asomarse a esas presencias espurias, erradicadas por el hilo y sus diestras acrobacias»<sup>18</sup> —, è, in sostanza, un esercizio contro la morte. Senonché, il veder scomparire nel lavabo le impurità, induce nel personaggio riflessioni profonde sulla consumazione delle cose. Ogni atto risponde, in definitiva, coscientemente o no, a un angoscioso tentativo di esorcizzare la fine, ora, per contrasto, più drammaticamente presente nell'intensità del rapporto con la moglie:

[...], de este modo, atajaba en algo la cruenta zapa del tiempo, que así contenía y demoraba el fatídico deterioro impuesto por la ruín Naturaleza a lo existente. La sensación de librar este combate hacía bien a su alma. Pero, además, desde que se había casado, y sin que Lucrecia lo supiera, también combatía contra la decadencia de su cuerpo en nombre de su esposa [...].<sup>19</sup>

Sembrerebbe, questo, un passo di Quevedo, per l'inquietante senso della consumazione. Sono accenti non consueti nell'opera di Vargas Llosa.

Come si vede, *Elogio de la madrastra* è un libro provocatorio, dipendente e particolarissimo. Il risvolto di copertina dell'edizione barcellonese<sup>20</sup> sottolinea la «sabiduría del meticuloso observador», la «seductora ceremonia del bien cantar», con cui lo scrittore immette nella «red sutil de perversidades» che, «poco a poco, va enredando y ensombre-

---

<sup>18</sup> M. Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra* cit., p. 90.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>20</sup> Cfr. l'edizione da cui cito.

ciendo las extraordinarias armonía y felicidad» dei protagonisti, nella «plena satisfacción de sus deseos», e in uno l'inquietante azione di Fonchio, il figlio, «cuya angelical presencia y anhelante mirada parecen corromperlo todo»; ma richiama anche, e in modo più che pertinente, la «reflexión múltiple sobre la felicidad y sus oscuras motivaciones», e anzitutto «los paradójicos entresijos del poder putrefactor de la inocencia», in una ricca «filigrana poética» di scrittura.

Avrebbe potuto essere un discorso di comodo, per tranquillizzare il lettore allarmato; ma il romanzo di Vargas Llosa ha questa dimensione profonda. Esso ci mostra come dalle cerimonie del piacere scaturisca un odore di morte. Sull'universale avaria si afferma, quindi, la necessità di ideali che conducano alla salvezza. I grandi moralisti ispanici avrebbero fatto posto con piacere, nella loro biblioteca, a questo testo singolare.

Giuseppe Bellini

## RECENSIONI

*Romanische Forschungen*, 100. Band, Heft 1-3 (1988), Frankfurt a.M., Klostermann, pp. VIII-342.

Nel contesto della serie di orientamenti bibliografici che sto cercando di mettere a disposizione in questa «Rassegna», e che corrispondono specificamente al suo fondamentale impegno informativo, l'iniziativa con cui Wido Hempel, che dirige le «Romanische Forschungen» dal 1981 (vale a dire dalla morte di Fritz Schalk, che le aveva dirette dal 1935), ha pensato di caratterizzare il centesimo «volume» (cioè la centesima annata) non può essere trascurata. Hempel ha invitato le redazioni delle riviste ancora attive aventi per oggetto la realtà linguistica e letteraria romanza o una sua articolazione a presentare le singole pubblicazioni. Ciò significava giungere in ogni caso alla fonte più qualificata e più impegnata, colla sicurezza di una segreta od esplicita vibrazione umana. L'impresa era tuttavia non facile da realizzare, poiché implicava non solo la disponibilità di principio, ma anche la concreta e tempestiva collaborazione di molti. Hempel ha raccolto sessanta testi, riguardanti sessanta riviste. Potevano essere di più, ed egli se ne rende senza dubbio conto e potrebbe spiegare le assenze, alcune sorprendenti. Darò un esempio solo, tra quelli che si affacciano alla memoria: c'è una presentazione della «French Review», organo dei professori nordamericani di francese (11000 abbonamenti), ed una di «Italica», rivista analoga per l'italiano; ma non c'è di «Hispania», pur notissima.

Il gruppo di scritti riguardanti le riviste ultracentenarie ha naturalmente una particolare importanza nella storia dei nostri studi: cominciamo con la contrapposizione della nuova filologia alla filologia classica, cioè con la fondazione nel 1846 dell'*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (che si dirigeva inizialmente agli insegnanti di lingue moderne in generale, e fu diretto dal 1930 al 1954 da Gerhard Rohlfs, che vi collaborò per oltre sessant'anni, fino alla morte, 1984) e continuiamo con gli organi storici della filologia romanza: «Romania», fondata nel 1872 da Paul Meyer e da Gaston Paris e diretta dal primo fino al 1912 (gli successe come direttore Mario Roques, che pure lo fu per quasi quarant'anni), e la «Zeitschrift für Romanische Philologie», che Gustav Gröber fondò nel 1877 e diresse fino alla morte (1911). Ambedue queste riviste furono accentuatamente medioevaliste, e data la longevità dei direttori e delle direzioni ebbero una coerenza che finì coll'emarginare enormi realtà del mondo romanzo. Così si giustifica da una parte

l'apparire, nel 1882, delle «Romanische Forschungen» (che poté prestare, e prestò, il fianco a giustificate critiche, nella prima epoca, ma aveva un'apertura diacronica maggiore) e dall'altra di riviste dedicate a specifiche lingue e letterature: la «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», dal 1878 (diretta essa pure da una sola persona, D. Behrens, per quasi quarant'anni: 1891-1929, e poi fino al 1970, per un altro quarantennio, da E. Gamillscheg); il «Giornale storico della letteratura italiana», dal 1883; la «Revue d'histoire littéraire de la France», dal 1894.

In questo sviluppo si colloca anche la serie delle riviste ispanistiche più antiche tra le tuttora vive: il «Bulletin hispanique» dal 1899, la «Revista de filología española» dal 1914, il «Bulletin of Hispanic Studies» dal 1923, la «Hispanic Review» dal 1933. Ognuna di tali riviste ha una lunga storia, che viene sintetizzata autorevolmente (rispettivamente da Maxime Chevalier, Manuel Alvar, Dorothy Sherman Severin, Russell P. Sebold).

Non sembra qui opportuno riferire di tutte le presentazioni di riviste non specificamente iberistiche; ma occorrerà rilevare la particolare attenzione rivolta alle pubblicazioni di romanistica dell'Europa nordica ed orientale: le «Neuphilologische Mitteilungen» di Helsinki (che si pubblica dal 1899 ma solo da pochi anni si occupa anche di temi iberici); i «Beiträge zur Romanischen Philologie» della D.D.R. (dal 1961; è in rapporto con romanisti di altri Stati dell'Europa orientale); le «Etudes romanes de Brno» (dal 1965: si occupano di linguistica e di filologia testuale, con un abbandono progressivo della storia letteraria); la «Revue romane» di Copenhagen (dal 1966, con un'accentuazione, per ciò che riguarda la letteratura, di studi strutturali, semiotici e narratologici).

Concluderò con un elenco delle riviste iberistiche presentate, in ordine cronologico: «Boletín de Filología» di Lima, 1934; «Thesaurus» di Bogotà, 1945 (tuttora diretto dal fondatore, J.M. Rivas Sacconi); «Nueva revista de filología hispánica», 1947 (si chiama *Nueva* perché si considera continuazione della rivista pubblicata a Buenos Aires, 1937-1947, da Amado Alonso); «Revista portuguesa de Filología», 1947 (che è piuttosto di linguistica che di filologia); «Filología» di Buenos Aires, 1949 (essa pure, considerandosi continuazione della rivista di Amado Alonso); «Revista de Literatura» di Madrid, 1952; «Anuario de Letras» di Città del Messico, 1961; «Revista de Letras» di Assis Brasile, 1961; «Iberoromania», 1963 (fondata a Monaco da Hans Rheinfelder, è ora edita a Tübingen); «Caravelle» di Toulouse, 1963 (che si occupa di America Latina ed è dichiaratamente pluridisciplinare, come del resto è tradizione dell'ispanismo francese); «Luzo-Brazilian Review» di Madison Wisconsin, 1964; «Revista de crítica literaria latino-americana» di Lima, 1975; «Iberoamericana» di Amburgo, 1977; «Rassegna Iberistica», 1978. La «Revista hispánica moderna», fondata nel 1934 da Federico de Onís alla Columbia di Nuova York, aveva fatto perdere le sue tracce negli ultimi anni; ora ha ripreso le pubblicazioni, annuncia il nuovo direttore Goñzalo Sobejano.

Franco Meregalli

\* \* \*

Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*. Edición de Consolación Baranda, prólogo de Fernando Arrabal, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 583.

La obra de Feliciano de Silva es uno de los más claros ejemplos, en la literatura española del Siglo de Oro, de desajuste entre el éxito editorial en el momento de su publicación y la escasa valoración que le ha concedido la crítica de nuestro siglo. La culpa de tal desacuerdo hay que atribuirla en gran medida a Cervantes y a un comentario que éste hizo en el primer cap. del *Quijote* sobre su estilo, al que responsabilizó, en parte, de la pérdida del juicio del «pobre caballero» manchego. Flaco favor le hizo con ello don Miguel al que fue, según Fernando Arrabal, «el escritor más citado y sin lugar a dudas el más y mejor leído por Cervantes» (pp. 13-14); de hecho, sus libros de caballerías (*Lisuarte de Grecia*, *Amadís de Grecia*, *Florisel de Niquea*) no se volvieron a publicar desde el siglo XVI.

Silva, que fue fundamentalmente un cultivador de géneros ya establecidos, escribió además una *Segunda Celestina*, primera de las continuaciones de la obra de Rojas. La obra, que desde que fue incluida en 1559 en el índice de Valdés no se volvió a publicar hasta el siglo XIX, ha sido editada ahora por Consolación Baranda. De esta nueva edición hay que decir, en primer lugar, que presenta un texto que mejora sensiblemente el de las tres ediciones modernas existentes (me refiero a las ediciones de José Antonio de Balenchana, de 1874, de M. Inés Chamorro, de 1968, y de M. Criado del Val y J.M. Valverde, de 1974). Y ello se debe principalmente a que en ella se sigue la primera edición que se conserva del libro (Medina del Campo 1534) y no la segunda (Venecia 1536), que fue retocada por Domingo de Gaztelu, y que ha sido la preferida hasta ahora por todos los editores. Por otro lado, hay que destacar la utilidad de la gran cantidad de notas que acompañan al texto (en contraste con la total ausencia de ellas que se observa en las eds. de 1874 y de 1968) que, además de para justificar ciertas elecciones textuales, sirven para acercarnos al lenguaje propio de los rufianes y las prostitutas que aparecen en la obra a través de continuas referencias a otras obras del siglo XVI y a la «primera» *Celestina*.

El texto de Silva está precedido por un *Prólogo* de Fernando Arrabal en el que el famoso escritor hace una apasionada y polémica defensa de su autor. Baste la siguiente afirmación para justificar ambos adjetivos: «Feliciano de Silva es el chivo expiatorio mejor apuntillado que ha dado la historia de nuestra brillante literatura» (p. 9). A continuación se encuentra una larga y enjundiosa introducción de la editora. En ella Consolación Baranda hace, primero, un breve repaso de la vida del autor, para pasar, después, a analizar la obra. El primer problema que se plantea ante la misma es el de fijar el género al que pertenece y, utilizando el concepto de «literatura cíclica», llega a la conclusión de que «existe la posibilidad de relaciones cíclicas entre textos que no comparten el mismo género literario» (pp. 47-48). En este sentido, *La Celestina* de Rojas se convierte en el estudio de Consolación Baranda en constante punto de referencia, pero no tanto para demostrar las relaciones existentes entre ambas obras, como para justificar la afirmación que había hecho al

principio de la *Introducción*, es decir, que «la primera sorpresa que nos depara la *Segunda Celestina* es su absoluta falta de respeto hacia el modelo» (p. 34).

Una vez aclarada la cuestión del género, se pasa al estudio de los diferentes tipos de convención amorosa que aparecen en el libro: el amor cortés, el amor mercenario y el amor pastoril. La presencia de éste último es uno de los elementos más originales de la obra y constituye, además, uno de los primeros antecedentes de las novelas pastoriles en la literatura española. Por lo que respecta a la estructura, en la *Segunda Celestina* se presentan distintas historias de amor en las que se ven envueltos personajes de muy diferente condición social. Ello le permite al autor multiplicar las posibilidades de relación amorosa y dotar al diálogo de una variedad de estilo y de contenido típica del gusto renacentista. Variedad que se refleja también en la estructura y en el lenguaje del libro, tal y como demuestra C. Baranda en la parte final de su estudio.

Bienvenida sea, pues, esta nueva edición de la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva. Y no sólo por la calidad del texto que nos presenta o por el interés del estudio que lo precede, sino también porque es de esperar que contribuya de forma decisiva a la difusión y rehabilitación de un autor injustamente olvidado.

Jesús Sepúlveda

Asunción Rallo Gruss, *La prosa didáctica del siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 174.

«Sin duda la prosa no novelesca del siglo XVI ha sido una de las parcelas de la literatura española más desatendida». Con estas palabras Asunción Rallo, autora de *La prosa didáctica del siglo XVI*, nos sitúa en una realidad que por fortuna, y este libro es un buen ejemplo de ello, lleva camino de dejar de serlo. En efecto, son cada vez más frecuentes los estudios que se acercan a esta parcela de nuestra literatura con la suficiente seriedad, bien desde un punto de vista general, bien como estudio particular de alguno de sus autores.

Una de las cuestiones que demuestra este desinterés es la dificultad que aún encontramos para encuadrar esta producción literaria en un género determinado. Al referirse a ella la crítica suele hablar de «prosa didáctica», «literatura en prosa no novelesca», etc. nombres todos ellos que presentan algunas dificultades a la hora de englobar todas sus facetas. En este sentido la autora mantiene la tesis de que estas obras deberían incluirse en el apartado del ensayo, ya que mantienen una serie de relaciones formales y temáticas con él, tal y como lo definió Montaigne. Así, nos dice la autora: «Es absolutamente preciso relacionar todas las significaciones del humanismo con el surgimiento de lo que en términos generales llamaríamos ensayismo: tratamiento personal de un tema de interés inmediato destinado a la formación de un(os) lector(es) para quien se piensa la obra, y que por tanto determina su tono, profundidad y perspectiva».

En el primer capítulo, «Los inicios del ensayismo: los humanistas», se nos acerca a la dicotomía existente en estos autores entre el afán didáctico, que explica

su crítica de la literatura fabulística, y la necesidad comunicativa, que favorecerá el empleo del castellano. Se nos presentan los que van a ser sus principales géneros literarios: la epístola, con su doble receptor, individual e inmediato uno, colectivo y mediato otro; el diálogo, materialización de la necesidad de comunicación propia del Renacimiento; la miscelánea, como mejor medio de favorecer el afán divulgador que caracteriza a no pocos de estos autores. Por último, se nos acerca de manera breve a las figuras de Nebrija, Vives, Pérez de Oliva, etc.; autores todos ellos a los que se puede calificar de «humanistas en sentido estricto» y que se caracterizan por realizar la mayor parte de su obra en latín.

A continuación, bajo el epígrafe de «Los modelos ensayísticos del erasmismo», se nos introduce en los autores que específicamente pueden ser considerados como seguidores de Erasmo. Antes que nada nos aclara la autora cuál fue en realidad la influencia del humanista holandés en España, tanto en el plano religioso como en el literario, y a continuación se nos presenta las figuras de Juan y Alfonso de Valdés, y de Juan de Mal Lara, señalando claramente en cada caso en qué aspectos son deudores y en cuáles otros participan de unos cánones renacentistas que siendo comunes al erasmismo no le son específicos.

El tercer capítulo está dedicado a «La prosa formativa de intencionalidad divulgadora» y en ella se incluyen aquellos autores en los que destaca fundamentalmente su intención de hacer accesible a un público amplio toda una serie de conocimientos que hasta ese momento le habían estado vedados, pero a los que con el desarrollo de la imprenta tenían, por primera vez, la posibilidad de acceder. Entre los autores que presentan en su obra como elemento fundamental este carácter democratizador se puede hacer una división según utilicen la literatura como medio de poner al alcance del lector unos conocimientos que le ayuden a seguir una norma de conducta (en este sentido hay que hacer mención especial de la literatura destinada a la *institutio principis*), entre los que destaca la figura de Fray Antonio de Guevara; o bien pretendan acercar al público unos conocimientos de carácter enciclopédicos, entre los que destacan Pedro Mexía y Antonio de Torquemada.

En un siglo como fue el XVI en el que existió una verdadera ebullición social propiciada por los cambios religiosos, económicos y culturales que se estaban produciendo no podía faltar una literatura de finalidad reformadora. Bajo el título «La prosa reformista: entre la sátira y la utopía», Asunción Rallo estudia una serie de autores y obras que alternan en el modo que eligen para favorecer esa transformación: unos prefieren plantear una sociedad utópica que provoque la mejora de la realidad a través de la imitación (Barahona de Soto); otros prefieren favorecer esta transformación señalando los defectos que ven en la sociedad, casi siempre de manera satírica (Cristóbal de Villalón y el *Viaje de Turquía*).

El quinto y último capítulo lo dedica la autora a «La prosa de contenido religioso: el ensayo, como vehículo de formación espiritual». En un siglo que vio aparecer en España a los alumbrados y a los místicos, los intentos reformadores de los erasmistas, y dos de las armas más importantes con que contó la iglesia para llevar a cabo la Contrarreforma, como fueron la Compañía de Jesús y la reforma carmelitana, es evidente que las inquietudes religiosas estaban a flor de piel; en este sentido no faltaron en España autores que estuvieran a la altura de las circunstancias

también en este tema. Destacan entre ellos las figuras de Fray Luis de Granada, Francisco de Osuna, Santa Teresa de Jesús y, sobre todo, Fray Luis de León.

La obra termina haciendo un pequeño resumen de los estudios más destacados que sobre el tema de la prosa didáctica se pueden encontrar hoy en día.

Todo ello hace de esta obra de Asunción Rallo una excelente introducción, a pesar de su brevedad, a una faceta de nuestra literatura del Siglo de Oro que destacó ya en su tiempo por su variedad y calidad, y que ayudó decisivamente a elevar la categoría del español como lengua de cultura.

Jaime Martínez

AA.VV., *Homenaje a Alberto Sánchez: Anales Cervantinos*, T. XXV-XXVI (1987-88), Madrid, C.S.I.C., 1988, pp. 483.

Come omaggio al suo direttore, gli *Anales cervantinos* pubblicano un numero doppio, sospendendo le solite rubriche e facendo precedere alle collaborazioni un breve profilo biografico, a cura di Luciano García Lorenzo, e un'ampia bibliografia, che risulterà sorprendente per chi conosce Sánchez solo come cervantista.

Dei trentaquattro scritti cervantini raccolti ne rileverò qui due. Il primo riguarda *La influencia de Cervantes sobre el futuro creador del psicoanálisis* di León Grinberg e Juan Francisco Rodríguez, che dimostrano la loro provenienza culturale citando edizioni di Freud e dello stesso Cervantes in inglese. Secondo gli autori Cervantes «tuvo una influencia decisiva en Freud» (p. 174). Nell'estate 1883 Freud confessava a Marta di essere più interessato alla lettura del *Chisciotte* che all'anatomia del cervello. Nel *Chisciotte* «Cervantes profundiza los problemas que había planteado en el *Coloquio de los perros*», novella letta da Freud nell'adolescenza. Berganza racconta la sua vita, in forma di catarsi, a Cipión, il suo terapeuta, con cui Freud si identifica. Nel dialogare tra Chisciotte e Sancio Freud vive il suo conflitto personale tra i suoi sogni di realizzare grandi imprese e le esigenze della vita quotidiana.

Il secondo scritto è di Concha Zardoya, *Cervantes y Don Quijote, a la luz de la filosofía existencial*. «La obra literaria sólo consigue existencia plena cuando su sentido es desvelado por el lector o el crítico» (p. 454). Noi leggiamo il *Chisciotte* dal punto di vista della nostra filosofia esistenziale. Vi troviamo l'accettazione del dolore di Nietzsche: Chisciotte «es una especie de trágico superhombre nietzschiano» (p. 459); Chisciotte è storia, come l'uomo di Dilthey; la sua vita è una manifestazione dell'*élan vital* bergsoniano; egli va facendola, inventandola, come pensa Ortega; la vita non è: si fa. Egli è la sua libertà. Esiste in quanto agisce, ed è condannato alla sconfitta: il suo è un imparare a morire, come pensa Jaspers che sia la vita. Un tipo di lettura, quella della Zardoya, che rivela ambizioni chisciottesche e a me è profondamente congeniale, anche perché il suo presente è il mio.

Franco Meregalli

AA.VV., *Les parentés fictives en Espagne (XVI-XVII siècles)*. Colloque International (Sorbonne, 15, 16 et 17 mai 1986). Etudes réunies et publiées par Augustin Redondo, Publications de la Sorbonne, 1988, pp. 288.

Questo volume raccoglie la terza e ultima serie di studi promossi dal C.R.E.S. («Centre de Recherche sur l'Espagne des XVI et XVII siècles», facente parte del C.N.R.S.) sui rapporti familiari esistenti nella società spagnola governata dagli Asburgo. L'analisi delle mentalità e dei loro sistemi di rappresentazione è il punto di confluenza metodologico fra discipline diverse e complementari, quali per esempio la storia e l'antropologia, la psicanalisi e la letteratura, applicate a fenomeni di parentela che — come chiarisce subito il curatore — sono fundamentalmente divisi in due gruppi: «d'un côté, celui que relève des liens du sang, de l'autre celui qui dépend des liens inventés, parfois simulés, plus fréquemment créés par des relations d'ordre spirituel, ce term étant pris dans une acception fort large» (*Introduction*, p. 6).

Questa prima divisione, in un campo di indagine tanto complesso, appare indispensabile. Ma se può sembrare facile isolare almeno l'insieme dei principali rapporti di parentela derivanti da legami di consanguineità o di affinità, non si può dire altrettanto dei fenomeni culturali che sono qui classificati come forme di parentele fittizie o simulate. Data la polisemia dei termini, credo sia necessario chiarire anche che la finzione o la simulazione sono categorie pragmatiche e non ontologiche. Si può, infatti, fingere senza simulare, oppure fingere e simulare, a seconda che vengano rispettate oppure trasgredite le norme di determinate convenzioni storico-sociali. Non tutte le finzioni sono menzogne, ma tutte le menzogne sono finzioni: per questo bisogna assicurarsi che siano ben noti i confini della verità — la verità elaborata da una cultura, per un certo tempo e in un certo luogo —, al fine di distinguere ciò che l'asseconda da ciò che la tradisce; al fine, anche, di orientarsi nelle differenti accezioni che gli studiosi di questo volume hanno attribuito al fenomeno delle cosiddette parentele fittizie.

Non c'è infatti alcuna volontà di inganno o simulazione nelle famiglie artificiali volute dagli inquisitori, che con sicura competenza ci illustra Jaime Contreras Contreras in *Clientelismo y parentela en los familiares del Santo Oficio* (pp. 51-69); e lo stesso valga per le identità mitiche, fittizie, che analizza brillantemente Augustin Redondo in *Légendes généalogiques et parentés fictives en Espagne au Siècle d'Or* (pp. 15-35). I rispettivi referenti, tuttavia, fanno capo a due diversi ordini di fenomeni, essendo i primi degli istituti appartenenti direttamente al sistema di significazione primario della cultura (come pure il «padrinazgo», la confraternita, la schiavitù o il servizio, qui presi in esame da altri studiosi), mentre i secondi sono istituti espressi dalla scrittura, sono cioè dei *fatti di parole* appartenenti a un sistema di significazione secondario che *rappresenta* la realtà senza confondersi con essa. E la diversità dei fenomeni implica naturalmente una diversità del reperimento e dell'uso interpretativo delle fonti.

Per alcuni degli studi qui riuniti questa distinzione non sembra essere tenuta in

conto nemmeno implicitamente — e mi riferisco, a titolo di esempio, al contributo che Pablo Jauralde Pou dedica a *Un espacio novelesco familiar: Sancho-Quijote* (pp. 207-213) —, così come non risulta sostanzialmente operante nella suddivisione estremamente duttile dei materiali, così organizzati dall'indice: I. *Parentés fictives et pratiques sociales*; II. *Les Parentés spirituelles*; III. *Regards sur quelques formes de confrérie*; IV. *Parentés fictives et espace imaginaire*; V. *Représentations littéraires des parentés fictives*.

Se per esempio, secondo la logica di tale ripartizione, l'inclusione nella sezione III dell'eccellente analisi che Aurora Egido dedica a *Las cofradías zaragozanas del siglo XVII y su proyección literaria (con un escolio al «Quijote»)* (pp. 145-158) si può ancora giustificare come una verifica del rapporto dinamico che lega il testo letterario al suo contesto storico-culturale, a dimostrazione del fatto che «no fue el azar, sino la historia la que encaminó a don Quijote a Zaragoza» (p. 158), si capisce meno, invece, la divisione fra le sezioni IV e V.

A parte certe tautologie psicanalitiche di Michel Cavillac su *La question du «père» dans le roman picaresque* (pp. 195-205), così generalizzate da correre il rischio di diventare astoriche, nella IV sezione compaiono lavori informati a criteri di fondo non dissimili da quelli di Aurora Egido o dello stesso Augustin Redondo, che hanno a che fare con fonti scritte, letterarie, a volte storiografiche, a volte di finzione. Si veda, in proposito, l'interessante ricostruzione «archeologica» di François Delpech, «*Devine qui vient dîner ce soir» ou les douze aux galères: remarques sur un «Caso notable» (Gibraltar 1592)* (pp. 168-187), che spiega come certe opere del tempo risultino da un amalgama di avvenimenti storici coevi e di saperi tradizionali stereotipati. E nemmeno si discosta da questo genere di preoccupazioni il garbatissimo studio di Maria Grazia Profeti — inserito invece nella sezione V —, che analizza *Los parentescos ficticios desde una perspectiva femenina: María de Zayas y Mariana de Carvajal* (pp. 239-246). È, infatti, nelle modalità di scrittura di queste due autrici, ma soprattutto nelle scelte anticonformiste di Mariana de Carvajal — tra l'altro finalmente disponibile anche in una piacevole, recente edizione (v. M. de Carvajal, *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, a cura di A. Prato, introduzione di M.G. Profeti, Milano, Franco Angeli, 1988) —, che viene acutamente individuata la proiezione utopica di una società meno patriarcale.

La cultura del *Siglo de Oro*, però, sia nei testi scritti che nelle pratiche della vita quotidiana, mostra chiaramente di voler rafforzare sempre di più l'autoritarismo di linea maschile, specialmente incarnato nel modello tradizionale della famiglia, vero anello di congiunzione tra le gerarchie pubbliche e le gerarchie private. I legami di consanguineità, pur nella loro *naturale* oltre che *storica* funzione coesiva, appaiono infatti inadeguati ai forti bisogni repressivi di quella società. Per questa ragione si cercano forme di consenso sempre più ramificate attraverso l'allargamento dei rapporti di parentela che legano consanguinei e affini a nuove forme istituzionali di relazioni familiari, secondo una struttura di tipo verticale che funziona dinamicamente nei due sensi, dal basso verso l'alto e dall'alto verso il basso: il debole aspira alla protezione del potente e il potente conta sulla devozione del debole, secondo un progetto di totale integrazione che combatte sistematicamente dissidenze e autonomie. Riaffermare o ricreare le proprie origini, cercando di nobilitarle sempre e comunque con qualche blasone che possa sopravvivere a patrimoni dilapidati o che

possa decorare recenti fortune, diviene allora un problema dominante di tutta la cultura barocca spagnola. Anzi, una autentica ossessione per un paese che, come sottolinea Redondo, «est dominée par l'idéologie ségrégationniste des vieux chrétiens» e che trasforma le questioni d'onore in una «course aux honneurs et aux bénéfices» (p. 31).

È dunque fra innumerevoli patti, compromessi, emendamenti, disincanti e raggiri che si consolidano le nuove identità sociali e si delineano le vantaggiose solidarietà economiche, prese in considerazione dai molti studi interessanti di questa raccolta: alcuni già citati e altri reperibili fra quelli dovuti ancora a Francisco Chacón Jiménez, Bernard Vincent, Bernard Leblon, Bartolomé Bennassar, Ricardo Saez, Araceli Guillaume, Fernando Copello, José María Díez Borque. Una speciale menzione, tuttavia, vorrei riservare all'originale scritto di Pedro Córdoba *Au croisement du spirituel et du réel: la place de l'ange dans l'émergence de la famille moderne* (pp. 101-112), che offre delle premesse metodologiche rigorose, con le quali mi sembra utile completare le osservazioni fatte in precedenza. L'autore, che respinge la troppo facile identificazione fra le coppie oppostive «reale»/«fittizio» e «naturale»/«culturale», sostiene giustamente che «le naturel est du culturel à la puissance deux, métaphore d'une métaphore qui, dans l'impossibilité de se penser comme telle, s'obstine à rendre coextensif au réel le mithe qui la constitue. C'est pourquoi je ne saurais que souscrire au paradoxe qu'on a soutenu naguère selon lequel c'est la parenté "réelle" qui est inscrite à l'intérieur de la parenté "fictive" et déterminée par elle. Loin que le fictif soit donc une métaphore du "réel", c'est ce dernier qui apparaît comme un appendice de l'ordre symbolique et qui demeure à jamais impensable si l'on n'est pas disposé à renverser les rapports intuitifs de subordination de l'un à l'autre» (p. 102).

Puntualizzazione estremamente efficace per collocare nel giusto assetto epistemologico i vari interventi di questo bel libro, ma anche per mettere a confronto i tempi di ora con i tempi di allora, nella consapevolezza che per forza d'abitudine o disaffezione al confronto risulta sempre avventuroso capire di volta in volta dove finisca il concetto di natura e dove cominci il concetto di cultura. O viceversa.

Elide Pittarello

Cristóbal Suárez de Figueroa, *El Pasajero*. Edición de M. Isabel López Bascuñana, Barcelona, P.P.U., 1988, T. I y II, pp. 690.

*El Pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa ha conocido, en nuestro siglo, el honor de dos ediciones: la de Rodríguez Marín (Madrid, Renacimiento, 1913) y la de Selden Rose (Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1914), pero hasta la fecha nadie había pensado en dedicarle una edición crítica, como hubiera merecido un texto tan insistentemente citado por historiadores y críticos contemporáneos (baste recordar, entre otros, a J.A. Maravall, quien, en su *Cultura del Barroco*, lo trae a colación my frecuentemente). Se ha encargado de ello la profesora M. Isabel

López Bascuñana la cual ha tomado para sí la difícil y ardua tarea de cotejar la primera edición madrileña de la obra (1617) con la barcelonesa del año siguiente.

Esta nueva edición va precedida de una elocuente *Introducción* que nos presenta la vida y la carrera literaria del autor, su «subjetiva visión de la sociedad española del primer tercio del siglo XVII», y un escueto juicio sobre su estilo. En ella, la estu- diosa de la Universidad de las Islas Baleares, sin pasar por alto las ediciones actua- les, considera oportuno modernizar «la ortografía, signos de puntuación, unión de palabras y acentuación», manteniendo, en cambio, la lectura de la *princeps* «cuando era la común de la época o existían vacilaciones» (p. 38). Además de ello, López Bascuñana anota muy cuidadosa y puntillosamente la que puede considerarse la obra maestra del autor vallisoletano, con un sinfín de «explicaciones léxicas, ideoló- gicas, semánticas, de fuentes, históricas, etc.» (*ibid.*) que no pueden sino hacer apre- ciar en su verdadero alcance el valor y la significación de aquel polifacetismo de siglo XVII que Suárez de Figueroa desarrolla abundantemente en su texto, muchas de cuyas referencias podrían resultar poco asequibles — si no obscuras — para el que quiera llegar a una comprensión inteligente y acabada del mismo. López Bascuña- na, en este aspecto, no escatima esfuerzos ni trabajos, y mantiene — con completa satisfacción del lector — lo que abiertamente promete cuando presenta las caracte- rísticas de «su» versión: además de un texto críticamente establecido, los dos volú- menes presentan una cantidad de anotaciones de carácter histórico, sociológico, y sobre todo, humanístico, buscando ilustrar «documentadamente las continuas alu- siones a literatos, filósofos o gramáticos, así como las numerosas referencias bíblicas, patrísticas y clásicas que no se habían realizado hasta la fecha» (*ibid.*).

Siguiendo, pues, este propósito, la investigadora pasa por el tamiz los diez *Al- vios* de que se compone *El Pasajero*, los glosa con minucioso escrúpulo, y aclara hasta la más recóndita alusión de Suárez de Figueroa. Gracias a su esmerada y erudi- tísima contribución, el lector queda convenientemente adoctrinado sobre los asun- tos más variados de que trata la obra (presentación de algunas ciudades italianas, juicios sobre la comedia y el ambiente universitario-médico del período, un tratado de oratoria sagrada, discusiones sobre el amor, el matrimonio y la mujer, el mundo de la Corte de Felipe III, unos originales consejos de cortesanía dedicados al «buen caballero»), y muchas aseveraciones de ella se cotejan con las de otras producciones del mismo autor o de otros autores de la época: lo cual significa escudriñar en un relevante abanico de textos con un intento enciclopédico que no pasa por alto — lo repetimos — la más mínima duda a que pueda dejar paso la curiosidad. Una lectu- ra interesada de todas las acotaciones llega a ser amenísima, ya que al receptor no se le dice tan solo lo que pueden significar ciertos sintagmas directamente relacio- nados con usos y costumbres del tiempo (como, p. ej., «Alfileres de la marquesa», T. I, p. 77, n. 35), sino también se le explican pasajes de no muy clara compren- sión (cfr. «Animalito de bendición», T. II, p. 443, n. 104), o se puntualizan inter- pretaciones personales de la realidad y de la sociedad (cfr., a propósito, la idea sobre «los buenos autores», T. II, p. 469, n. 16): todo ello por medio de una nota o de un breve comentario, siempre muy adecuados, que permiten — y éste es un verdadero logro de la estudiosa — concretar, aun en el ámbito de las explicaciones, el perfil cultural e ideológico del hasta ahora poco apreciado y tal vez mal interpre-

tado escritor de entre siglos (sin conocer a ciencia cierta las fechas de su nacimiento y de su muerte, parece que Suárez de Figueroa vivió entre 1571 y 1644).

Las apostillas a pie de página, apoyándose, además — como dijimos — en afirmaciones o relaciones de autores contemporáneos a Figueroa, a autores clásicos o a estudios de críticos modernos o de hoy día, que han profundizado un tema determinado, acarrearán una asombrosa bibliografía que constituye un verdadero manantial de fuentes de todo tipo. En esta increíble abundancia de datos es casi imposible que no haya alguna laguna. Ello ocurre, sin embargo, pocas veces, con algún error debido — no lo dudamos — a un descuido del tipógrafo (cfr. «Ruiz de Alarcón no se dio a conocer en Madrid hasta [...], T. I, p. 139, n. 15), con la omisión de un lugar de edición (cfr. «*De Amore. Comentario a El banquete de Platon*, ed. R. de la Villa Ardua, Tecnos, 1986», T. I, p. 156, n. 480) o con una indicación incorrecta o incompleta (cfr. «J. Sempere y Guariños, *Historia del Luxo*, Madrid 1973», T. II, p. 379, n. 59 o nuestro artículo «Sabor picaresco en un relato de C. Suárez de Figueroa», citado en la nota, T. II, p. 511, n. 140, y que no aparece en la bibliografía general). López Bascuñana, por otra parte, cargando sobre sí la responsabilidad de semejantes faltas, pide perdón de antemano por ello, y es un perdón que se le concede fácilmente, ya que sus inadvertencias no menoscaban en absoluto la validez de sus anotaciones tan copiosas.

La presentación de *El Pasajero* resulta, en conjunto, muy cuidada y eficiente. Según reza la solapa interior de los dos tomos «significa una aportación imprescindible para el conocimiento de la literatura y sociedad de la España de los Austrias», y aunque parece estar destinada a especialistas, puede dirigirse también a un público más amplio: seguramente a todos los que estén interesados en las letras del Siglo de Oro y deseen acercarse a una «obra apasionante» que representa «un documento de primera mano sociológica e históricamente [...] (d)el ambiente de la Corte, primero en Valladolid y después en Madrid», en momentos en que «Felipe III y el duque de Lerma intentaban halagar a los representantes europeos con fiestas brillantísimas», mientras Suárez de Figueroa «detectaba amargamente al gigante de pie de barro que empezaba a caer» (p. 23).

La riqueza material ofrecida en los dos volúmenes de esta edición de *El Pasajero* es — como sostenemos — abrumadora y redundante ampliamente en pro de una lectura agradable, pero sobre todo estimulante: lo cual debería ser, al fin y al cabo, el objeto principal de todo texto.

Emilietta Panizza

Mario Martínez Gomis, *La Universidad de Orihuela 1610-1807. Un centro de estudios superiores entre el Barroco y la Ilustración*. Prólogo de Antonio Mestre, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, Diputación Provincial y Caja de Ahorro de Alicante, 1987, 2 voll., pp. 316 + 267.

Il problema della riorganizzazione degli studi universitari è uno dei punti ne-

vralgici della politica riformatrice dell'assolutismo illuminato, e in Spagna esso si complica per una serie di ragioni. Prima, la fondazione della nuova Università di Cervera, nata sull'equivoco di punire da un lato Barcellona per la sua infedeltà alla causa borbonica e dall'altro per creare un centro di insegnamento sottratto alla gestione tradizionale decentrata e farne così lo strumento della politica centralizzatrice della nuova monarchia, strumento caduto però subito in mano al controllo della Compagnia di Gesù ed entrato presto in crisi sia per l'arretratezza dei suoi programmi d'insegnamento che per la violenta emarginazione della Compagnia dalla scena politica nazionale dopo il 1767. Seconda, la lotta che il progetto di riforma universitaria dovette sostenere contro i cosiddetti *colegiales*, cioè contro quel corpo chiuso di studenti universitari di estrazione nobiliare, i quali costituivano, con la loro indipendenza ed insubordinazione, uno degli ostacoli più forti alla riforma, e contro la struttura corporativa e i privilegi che le Università conservavano come eredità ancora tardo medievale. E, dopo la soppressione della Compagnia, tale riforma presuppose anche un processo di secolarizzazione del corpo insegnante, provocando seri problemi sul piano della sostituzione del vecchio personale docente, in gran parte ecclesiastico, con un nuovo personale che dovette essere reclutato frettolosamente, senza una previa seria selezione e, a volte, con metodi di cooptazione assai discutibili se non addirittura meramente personalistici, provocando notevole sconcerto e spesso sfiducia in quegli intellettuali impegnati nella riforma universitaria.

La riforma dell'insegnamento comportava inoltre una secolarizzazione non solo ideologica ma «materiale». Molte delle istituzioni educative del Paese dipendevano quasi totalmente da fondi ecclesiastici, e il potere non riuscì a portare avanti la necessaria manovra parallela, cioè quella di spostare in altre mani il potere economico. E questo fu l'elemento che maggiormente determinò il fallimento del programma di riforma dell'Università spagnola.

Tali problemi sono stati affrontati da angolature diverse da vari studiosi, come Ajo, Mariano e José Luis Peset, Sala Balust, Alvarez de Morales, Beltrán de Heredia, Aguilar Piñal, Kagan ed altri. Ma le istituzioni sottoposte ad analisi sono state sempre quelle dei grandi centri come Salamanca, Valladolid, Siviglia, Valenza. Mancava ancora una ricerca su quei centri minori che, nella maggioranza dei casi, vennero soppressi alla fine del Settecento e nei primi decenni dell'Ottocento, e questi due densi volumi di Martínez Gomis dedicati all'Università del Basso Segura sono un apporto di grande interesse alla conoscenza di uno di tali centri. Ma il pregio di tale studio è soprattutto quello di aver abbandonato il terreno sinora privilegiato degli aspetti istituzionali e dei piani di studio, e di aver centrato, seguendo le indicazioni dei più recenti studi sulle università spagnole del Settecento, la propria attenzione sulle molteplici relazioni esistenti tra università e società, di aver captato come molte questioni appartenenti in apparenza alla comunità universitaria avevano poco a che vedere con le questioni docenti della propria istituzione, ma erano invece il «riflesso di antagonismi urbani che erano filtrati in essa», collocando in tal modo lo studio del centro docente oriolano all'interno delle prospettive di lettura della cosiddetta «storia totale». Questo è molto importante, perché è ben noto che gli ambienti universitari furono molto critici nei confronti

dei progetti illuministici di riforma, progetti che nascono tutti fuori e mai dentro i centri universitari, così come l'Università portò pochissimi contributi a quello sviluppo delle ricerche scientifiche e alla progettazione di piani concreti di riforme strutturali della società che caratterizzano la politica dell'assolutismo illuminato. Analizzare, come fa Martínez Gomis, le lotte che si sviluppano all'interno del centro oriolano per utilizzarlo come strumento di controllo di una società in grande movimento da parte dei ceti privilegiati con una concezione medievale sia della cultura che della gestione del potere, significa aprire prospettive metodologiche nuove e guardare, dall'angolatura dell'istituzione universitaria, a quello che è uno dei problemi centrali della parabola dell'Illuminismo, quello dei rapporti tra cultura e potere.

L'interesse per uno studio di una università periferica e piccola come quella di Orihuela, controllata dall'ordine domenicano, è stato sollecitato dai rapporti che ebbero con tale centro intellettuali di un certo rilievo dell'ambiente illuminato valenziano come Jacinto Segura, José Teixidor e Luis Galiano e dalla presenza nelle sue aule di protagonisti di primo piano del riformismo carolino come Juan Semper y Guarinos e i fratelli Jaime e Joaquín Lorenzo Villanueva, e l'incorporazione dal 1777 a questa Università di un centro giansenista come il Seminario di San Fulgencio di Murcia, e la presenza in essa, dal 1767 al 1789, di un prelatore riformatore come Don José Tormo y Juliá. Orbene tali fatti potevano indurre a pensare che l'Università di Orihuela, a differenza di altre, avesse potuto rappresentare una interessante eccezione nel panorama nazionale.

È noto infatti che gli ambienti universitari furono molto critici nei confronti dei progetti illuministici di riforma, progetti che nascono tutti fuori e mai dentro i centri universitari, così come l'Università portò pochissimi contributi a quello sviluppo delle ricerche scientifiche e alla progettazione di piani concreti di riforme strutturali della società che caratterizzano la politica dell'assolutismo illuminato. Era interessante pertanto vedere se Orihuela sfuggiva, per quanto detto sopra, a questo paradigma comportamentale.

Lo studio di Martínez Gomis copre un periodo di due secoli di storia. Ma così doveva essere perché noi oramai sappiamo che i ritmi, le difficoltà, i progetti stessi che affiorano nel Settecento non vanno letti come una violenta importazione sul tessuto storico spagnolo di modelli stranieri, ma nascono dalla storia interna stessa del paese e dunque non è possibile operare delle soluzioni di continuità che a nulla approderebbero per una visione totale delle problematiche affrontate. Era inoltre necessario rispondere a domande non solo sulla fondazione dell'Università di Orihuela e sui protagonisti dell'operazione, ma da dove provenissero i fondi di finanziamento, da chi fosse effettivamente governata, quali le sue finalità interne ed esterne, quale la composizione sociale del corpo docente e discente, stabilire insomma quali erano «le relazioni tra il centro educativo e la società che l'aveva generato». «Proprietà della terra, economia agraria "comarcale", regime feudale, politica municipale ed ecclesiastica, si fondono così in un tutto dove l'Università assume un significato più completo di quello facilmente attribuibile alle sue funzioni strettamente accademiche».

Il volume ripercorre così una serie di tappe che vanno dai problemi relativi alla

complessa e tortuosa lotta scatenata dalle forze locali, e in prima linea dal domenicano *Colegio de Predicadores*, che fornisce la base finanziaria del centro docente, per ottenere il *Privilegio Real*, all'incorporazione del *Consell* oriolano all'impresa educativa, sino alla serie di *Reales Ordenes* ed altri decreti che, dalla fine della Guerra di Successione sino al lungo regno di Carlo III, introducono mutamenti sostanziali soprattutto con la riforma carolina del 1783, e alla redazione di nuovi statuti e alla trasformazione dei piani di studio approvati nel 1792.

L'Autore nel densissimo capitolo quinto ci fornisce, attraverso l'utilizzazione di un materiale archivistico di grande interesse, uno spaccato della struttura interna del centro universitario oriolano, con i suoi organi collegiali, le facoltà, le cattedre, i cammini di accesso ad esse, la durata e le prove dell'iter sia scolastico che del reclutamento del personale docente, che permettono di cogliere con grande dettaglio lo snodarsi e le motivazioni delle lotte interne. Lotte però che l'Autore non limita mai al mero aspetto istituzionale, ma cerca di inserire nella grande battaglia giurisdizionalistica dalla quale anche la piccola università oriolana viene investita, e senza il cui contesto è impossibile capire sia le ragioni delle scelte operate dal centro universitario che quelle della sua decadenza alla fine del Settecento.

L'analisi del contenuto degli insegnamenti impartiti, svolto con grande abilità, attraverso una utilizzazione intelligente di fonti assai complesse da manovrare, portano l'Autore a concludere che, malgrado la presenza in Orihuela, di personaggi legati alla politica delle riforme, il centro universitario ebbe, come gli altri centri universitari della penisola, un carattere conservatore e che, a causa della sua precaria situazione finanziaria e degli interessi extraccademici presenti in esso, fu monopolizzato dalla oligarchia locale e dai settori meno progressisti del clero della città. Se tracce della politica illuminata di Carlo III sono rintracciabili in Orihuela essi vanno cercati in settori sociali estranei all'Università, malgrado essa si trovasse vicina a centri di grande importanza del pensiero riformatore, come Valenza, e di un seminario, come quello di San Fulgencio di Murcia, che alla fine del secolo fu uno dei centri più vivi di fervore rivoluzionario.

Il lavoro si chiude su uno dei problemi di maggiore interesse della storia dell'educazione durante il secolo dei Lumi. La ricostruzione della funzione sociale svolta dal centro universitario, nel senso di una ricerca puntuale del «destino sociale o professionale» dei teologi, medici e giuristi usciti dall'Università di Orihuela, sede vescovile, grosso centro mercantile agrario ed amministrativo dell'«hinterland» agricolo murciano. Ricostruzione che viene effettuata dentro il contesto generale di una storia dell'università come matrice della burocrazia statale e punto di partenza della mobilità sociale. Ricostruzione riuscita solo parzialmente a causa della scarsità del materiale archivistico in proposito e della dispersione della documentazione, ma che, pur nei limiti di un'analisi sociologica di un «campione», ci permette di capire molte cose dei dinamismi economici, politici e sociali e mentali del Settecento. Anche Orihuela sperimenta, durante il Settecento, un processo di secolarizzazione. Mentre nel Seicento essa funzionò soprattutto come motore di promozione sociale e gerarchica del basso clero della zona, nel Settecento si registra un incremento degli iscritti alle Facoltà di medicina (essa ne raddoppia il numero), di diritto civile e di diritto canonico, e un abbassamento del livello sociale degli studenti.

Anche se il fenomeno va letto con prudenza, perché *Artes*, *Teología* e *Cánones* vennero in gran parte sottratti al centro universitario dal Seminario conciliare, dal Collegio dei Gesuiti e da altre cattedre conventuali della città.

Un apporto fondamentale dunque, questo del giovane storico Martínez Gomis, frutto prezioso, insieme ad altri, prodotti dalla direzione del Dipartimento di Storia Moderna dell'Università alicantina da parte del prof. Antonio Mestre, ora passato all'Università di Valenza, grande animatore di studi sulla realtà specifica della Spagna periferica di quel grande secolo che fu il Settecento, pieno di slanci, di ripiegamenti, di volontà riformatrici e inceppi strutturali, di contraddizioni a volte frenanti e a volte propulsori di una realtà sociale, economica e culturale solo apparentemente compatta sotto la guida centralista della nuova dinastia borbonica, ma invece estremamente variegata al suo interno.

Giovanni Stiffoni

Azorín, *L'invisible*. Introduzione, traduzione e note di Lucio Basalisco, Verona, Libreria Universitaria Editrice, 1988, pp. 123.

Lucio Basalisco con questo nuovo lavoro approfondisce il solco dei suoi più consueti temi di ricerca su letteratura moderna e contemporanea spagnola, ciò che non vuol dire che il giovane ispanista non abbia lavorato su letteratura antica, perché ci è noto; per esempio, il suo studio del 1977 sulla *Danza de la muerte*. Mi consta che sia dell'81 la sua pubblicazione di un saggio su un dramma sociale di Hernández (*El labrador de más aire*), dell'83 una sua bella traduzione con introduzione del romanzo *El camino* di Delibes; nello stesso anno era apparso uno studio sull'auto degli anni '30 (di Alberti e di Azorín, *El hombre deshabitado* e *Angelita*, rispettivamente); è dell'anno scorso la sua traduzione, preceduta da una accurata introduzione con note, della trilogia *Lo invisible*, di Azorín che in questo momento ci interessa particolarmente. Non pretendo di aver elencato tutte le pubblicazioni di Basalisco, ma solo di aver dato una traccia di quelle a me note e che versano sui temi suddetti.

In una delle note della sua introduzione a *Lo invisible*, Basalisco rimanda a un suo precedente (prima citato) studio dedicato all'auto azoriniano *Angelita*, che è press'a poco del medesimo periodo de *Lo invisible*: insiste, nel precedente studio, così come fa in questo, sulla poetica teatrale di Azorín, dispersa dapprima in giornali e riviste, poi raccolta in *Obras completas*, concentrando l'attenzione alla critica che ha per oggetto la presente trilogia; collega — come è giusto — il teatro di Azorín al desiderio sentito dall'Autore di rinnovare la scena spagnola, accantonando il naturalismo e accogliendo i canoni del surrealismo.

Malgrado le asserzioni originali azoriniane, Basalisco ricorda l'opinione contraria di Ricardo Doménech, di E.I. Fox, di C.B. Morris, secondo i quali è errato parlare di surrealismo nel teatro di Azorín, ma si deve parlare di antirealismo, so-

gno, fantasia, idealizzazione, mistero, oppure di progresso, partendo da una realtà immediata, verso zone più profonde della vita e psicologia dei personaggi.

Nel suo studio sulla trilogia dell'*Invisible*, Basalisco allarga con cura ed esattezza il raggio delle osservazioni in pro e in contro della impostazione surrealistica del teatro in oggetto e soprattutto allaccia la trilogia, che ha in comune, nei tre atti unici di cui è composta non solo il concetto di teatro breve auspicato per una classe intermedia tra la vecchia classe borghese e l'operaia, ma anche il tema della morte. Questo tema, dice Basalisco, aveva colpito Azorín fin dai tempi della sua lettura de *L'intruse* di Maeterlink, di cui fece la traduzione nel 1896; successivamente, letture più recenti dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge* di Rilke sono dichiarati da Azorín stesso come stimolatori della compilazione dei tre atti dedicati allo stesso argomento.

Sulla derivazione da Rilke della trilogia vengono ricordate in questo studio le posizioni diverse dei critici, che tuttavia hanno considerato marginale la questione, sia nell'ambito de *Lo invisible*, sia in quello di tutto il teatro di Azorín.

Eppure Basalisco mette in rilievo qualche episodio della trilogia che potrebbe essere derivato direttamente dai *Quaderni* rilkeiani, e cioè: il dialogo con se stesso di Malte all'ospedale richiama la situazione dell'«Ammalata» in *Doctor Death*; la rassicurazione sulla morte imminente che Ingeborg fa ai parenti ricorda il conforto che Leonor porge al padre *La araña en el espejo*; conclude però che, più di una influenza specifica particolare, i *Quaderni* di Rilke agirono in profondità su Azorín, contribuendo a creare l'atmosfera misteriosa in cui si muovono i personaggi che in entrambi gli autori sono prevalentemente femminili.

L'*Orfeo* di Cocteau è richiamato scontato per il prologo sceneggiato della trilogia stessa, secondo Díaz Plaja, che viene pure citato puntualmente, in questa introduzione: vi si cerca anche un rapporto con la *Danza de la muerte* per via della repentinità della sua azione, di una certa ironia e comicità che non ignora perentorietà di linguaggio; ma la «Morte» — visibile sotto travestimento — compare solo nel prologo suddetto, mentre nei tre atti seguenti ciò non ha luogo, tanto è vero che si intitolano *Lo invisible*.

Altre precise puntualizzazioni vengono fatte, con citazioni esaurienti e doverose in questo studio lucido, pulito: l'osservazione del dialogo con «ripresa» mi sembra particolarmente interessante, e viene messo in relazione con la tecnica del dialogo «parlato» difesa dallo stesso Azorín come essenziale nel teatro da lui concepito; si può obiettare (ma più che un'obiezione, questo vuol essere solo un completamento dell'osservazione precedente) che la tecnica della «ripresa» è impiegata da Azorín anche nel romanzo, e non solo nelle parti dialogate: messa in rapporto con la teoria nietzschiana «dell'eterno ritorno», che egli sperimentò nella sua narrativa (v. *Doña Inés* che il suo capolavoro), è tecnica funzionale di quel tempo «lento» legato alla tecnica più vastamente associativa, che è una costante strutturale usata a tutti i livelli da Azorín; in particolare, nel caso di *Doña Inés*, la «ripresa» è legata alla tecnica della «reduplicatio» con varianti attuati in modi assai fini e ingegnosi che diano l'idea del fluire ma anche del tornare del tempo e delle cose.

In quanto alla traduzione italiana di Basalisco, niente da obiettare, se non qualche leggero cambio di espressione che si potrebbe desiderare, in pezzi teatrali

che richiederebbero — magari in qualche passaggio — un testo di italiano un po' più «parlato». È sicura la conoscenza della lingua da parte del traduttore (ciò che si verifica ben poco nei casi di traduzione dallo spagnolo); ho apprezzato, per esempio, la traduzione di «señorito», «señorita» (appellativi rivolti dai servi ai padroni, nei casi in questione) con «signore», «signora»; sarebbe stato facile scivolare invece sul «signorino», «signorina» da parte di chi ignorasse che in Spagna le persone di servizio, che nei tempi passati usavano lavorare, magari nella stessa casa, a cominciare dalla tenera età fino alla vecchiaia, avevano l'abitudine di chiamare col diminutivo i padroni, malgrado che si fossero poi sposati e fossero diventati anche vecchi. Invecchiavano insieme servi e padroni, però il padroncino della giovinezza restava il «señorito» anche nella vecchiaia del servo fedele; tuttavia un cambiamento richiedeva questo testo come traduzione dei termini suddetti, cioè un corretto «signore» e «signora» per rispettare un diverso trattamento in uso nella lingua italiana verso persone già in età, sposate e con figli per giunta.

Bruna Cinti

Leonardo Sciascia, *Ore di Spagna*, Marina di Patti (ME), Pungitopo Editrice, 1988, pp. 124.

*Ore di Spagna*, es el último libro del escritor siciliano Leonardo Sciascia, en el cual se recogen una serie de artículos y de «horas» dedicadas al estudio y a la rememoración de la cultura española. Las *Ore* son un viaje, un viaje en torno a algunos temas fundamentales de esta cultura según la personal visión del autor: la guerra civil española y el impacto que le causó, siendo adolescente, el viaje a través de los lugares en los que esa tragedia se consumió: Belchite, Brunete, Madrid, la ciudad universitaria, buscando las huellas del pasado.

Un recorrido con la memoria alrededor de las grandes figuras como Unamuno, o Cervantes, proponiéndonos un interesante punto de vista sobre la traducción hecha a la famosa frase con la que inicia el *Quijote*: «desocupado lector», que en la traducción de Bodini reza: «lettore mio che non hai nulla di meglio da fare», o en la de Ferdinando Carlesi: «lettore beato, che non hai nulla da fare». Sciascia opta por la siguiente: «Ozieggiate lettore» o también «Disoccupato lettore».

Prosigue su «viaje», según el autor, iniciado con Ortega y Gasset, del que nos dice: «Da Ortega ho appreso a leggere il mondo contemporaneo, il modo di risalire dai fatti, anche più gravi ed oscuri, ai “temi”: e cioè di chiarirli, di spiegarli, di sistemarli in causalità e consequenzialità».

Sciascia nos confiesa que siente una gran atracción hacia la cultura española, y busca los nexos comunes con su cultura siciliana, en la herencia dejada por los virreyes, en esos nombres que llevan muchas plazas y calles de Sicilia: Ossuna, Medinaceli, Maqueda, Villena. Horas de España a la búsqueda de la identidad de la cultura española en el mundo actual.

Angeles Negre Cuevas

Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*, Barcelona, Seix Barral, 1989, pp. 239.

Antonio Muñoz Molina nació en Ubeda (Jaén) en 1956. Pertenece, por ello, a la nueva generación de escritores españoles que está dando mucho que hablar en los últimos tiempos. El autor es hijo de la cultura de los años setenta: el jazz, el cine, y la literatura negra americana a la Hammet o la inglesa a la Graham Green. Su primera novela *Beatus Ille*, le hizo ganar el premio Icaro. Con su segunda novela, *El invierno en Lisboa*, consiguió el premio de la crítica.

Su última novela, *Beltenebros*, sigue la estructura de la novela policíaca o negra, de la cultura americana o anglosajona. La trama de la novela se desarrolla de la siguiente manera: un español, Darman, en los años de la represión franquista vuelve a España para eliminar a un traidor, Andrade, y ello le lleva a recordar otra situación parecida: el asesinato de Walter. En su mente se entrelazarán retazos de momentos parecidos. La presencia de una mujer, Rebeca Osorio, estereotipo de mujer fatal de cine negro americano, tendrá la clave de gran parte del «suspense» de la novela. El nombre de *Beltenebros* será el punto final del enigma de la narración, enigma que se desvelará por fin.

Lo importante de esta novela, narrada magistralmente, está en el hecho de volver a vivir una parte de la historia española, esa historia de los exiliados de vuelta clandestinamente a su país para buscar o hallar la muerte en un continuo ajuste de cuentas. Entre miedos, delaciones, para intentar recomponer, desde otros lugares, casi siempre lejanos, una unidad de lucha antifranquista. Hacia finales de los años ochenta se vuelve a hablar de la historia de España, en este caso de los años de la clandestinidad de la lucha antifranquista. El protagonista, Darman, vive exiliado fuera y vuelve con la rabia sorda, primitiva, de la tragedia clásica. Darman posee los rasgos de los héroes clásicos, de un Ulises, que vuelven con sed de venganza, llenos de grandeza y de terrible dolor.

La mayor parte de la acción de la novela tiene lugar en el interior de un cine, «Universal Cinema», viejo y decadente, como para subrayar la importancia del cine en la literatura.

Angeles Negre Cuevas

Antonio Prieto, *El Embajador*, Barcelona, Seix Barral, 1988, pp. 283.

Antonio Prieto (Almería, 1930) desarrolla una labor múltiple en el campo de las letras: de profesor universitario vinculado a la Complutense a editor, pasando por novelista y ensayista (recordemos, por ejemplo, su *Morfología de la novela* o sus tomos más recientes dedicados a la poesía y la prosa del siglo XVI). *El Embajador* refleja en el mundo de la «ficción literaria» estas inquietudes de su autor.

Como novelista es difícil de encuadrar dentro de un grupo generacional concre-

to. Ya Martínez Cachero en su obra *La novela española entre 1936 y 1980: historia de una aventura* (Madrid, Castalia, 1986, pp. 333-334), muestra sus reservas al separarlo de la generación del medio siglo y adscribirlo, comentando su trayectoria hasta la publicación del *Secretum* (1972), al llamado «grupo metafísico». Ello nos indica que nunca se ha sometido a las corrientes literarias en boga y, en palabras de Pilar Palomo (*vid.* «La novela española en lengua castellana (1939-1965)», en *Historia general de las Literaturas Hispánicas*, IV, Barcelona, Vergara, 1967, pp. 697-733) podemos decir que la de Prieto es una novela «de la realidad trascendida».

En *El Embajador* la atractiva personalidad de Diego Hurtado de Mendoza, poeta, militar, diplomático y erudito humanista en tiempos del Emperador Carlos V, narrada por un cronista desconocido, es la que sirve de pretexto para realizar la síntesis entre la realidad acontecida (vida del personaje, elementos históricos de su época) y lo literario (donde caben hechos ficticios, fantásticos, ironía, referencias eruditas y literarias e, incluso, teoría e historia de la literatura). Con esto se hace posible la trascendencia de la realidad que apuntábamos más arriba.

La obra consta de cuatro capítulos precedidos de una «epístola nuncupatoria» que nos introduce enseguida en la cronología del narrador. La epístola se dirige a aquél que destapó el parche a la princesa de Éboli y recorre algunos lugares comunes a textos similares del siglo XVI: así, se justifica el hecho de escribir el libro como testimonio histórico de una época y, para evitar el aburrimiento del lector, se dice que se hará con «variado estilo». Encontramos, pues, como figuración literaria en primer término, un cronista que dice ser coetáneo de Mendoza.

Este cronista asegura acompañar a su señor en todo momento (lo mismo que dice Díez de Games de su señor Pero Niño en *El Victorial* un siglo antes) y narrar en 1584, o sea, cincuenta años después de que acaecieran los primeros hechos que comienza a relatar. Con la distancia en el tiempo se pretende asegurar la objetividad de lo narrado, la fidelidad histórica, pero se nubla el presente: «Lo único que existe es la realidad del pasado, lo formado y fijado como historia. Frente al pasado, la actualidad es un mero punto que se pierde» (p. 23). Enseguida se traiciona, sin embargo, la exigencia historicista: por un lado, la personalidad del cronista se oculta y desdibuja intencionadamente; por otro, se recurre a la ironía y a la mezcla de puntos de vista cronológicos desde el principio. El cronista aparece, además, como narrador omnisciente algunas veces, con demasiadas coincidencias biográficas con el autor A. Prieto. La dificultad de trazar su personalidad se agranda cuando, más adelante, Prieto es citado como personaje (p. 176), como era práctica común en la literatura del siglo XVI. En definitiva, se inicia un juego literario interesante a través de la figura del cronista. En los cuatro capítulos que siguen se consigue un «variado estilo» al trazar el perfil histórico de Hurtado de Mendoza. La novela se abre «en la Nápoles espléndida de 1534, que vivía la campaña africana del Emperador [...]» (p. 15) con la toma de La Goleta y Túnez, y se cierra en 1575, con la pérdida de estas plazas en tiempos de Felipe II. Don Diego participa en la brillantez del período inicial como militar y diplomático, armas y letras, igual que sus amigos Garcilaso o el alférez Gaitán. En lo militar trata de imitar la gloria de los clásicos, pero también de Amadís, el modelo de caballero medieval. Vida y literatura se funden o, mejor, se confunden: «Historia sobre historia para emularse» (p.

24). La obra se cierra con alusiones espacio-temporales: al final, la decadencia de Mendoza, que muere agobiado de deudas por los burocrates de Felipe II, se produce en una España empobrecida por las continuas guerras externas. La novela se construye, pues, de forma simétrica.

Paralelos al hilo narrativo principal se introducen elementos de tipo humorístico y fantástico, siempre con doble lectura, como la historia de la gallina que ponía huevos de oro si el embajador le hablaba de la virginidad, o el espejo encantado (referencia evidente al folklore popular) que Mendoza consigue a través de un adivino y una mora (otra referencia con sabor cervantino, recordemos la introducción de Cide Hamete Benengeli en el *Quijote*), en el que se ve el futuro «literario» (don Quijote, Mefistófeles, Letizia). Se consigue, de nuevo, un paso más en la ficción y un distanciamiento de la realidad histórica, un respiro para el lector ante la erudición de obra (en consonancia con el *prodesse et delectare* horaciano).

En la vida de Mendoza como embajador, el lector se ve transportado por Italia, Inglaterra, Alemania, Países Bajos y España. El personaje desarrolla, además de una vida como soldado, una activa vida cortesana en la que interesan todos los detalles: desde la simbología de los trajes (como la que se nos explica en la presentación ante la corte inglesa) hasta el diálogo humanista (por ejemplo, en la entrevista entre Mendoza y el Dux de Venecia). Las intrigas diplomáticas se trazan también en los salones de poesía (como los de Gaspara Stampa o Domenico Vernier) o en las alcobas de las «meretrices honestas» con las que tiene trato don Diego, renunciando, por tanto, a un petrarquismo radical.

Prieto nos presenta todos los elementos del saber de la época. Menudean en la obra excursos sobre los más diversos argumentos: astronomía, colores, animales, etc. A veces, entre bromas y veras, se nos entretiene con reclamos literarios, como cuando se nos trata de desvelar el enigma sobre el autor del *Lazarillo*, que se atribuye a Mendoza. Todo nos encamina a la conjunción en el personaje de don Diego de vida y literatura.

También se narra en *El Embajador* una historia de amor. Pero ésta es, sobre todo, libresca. En el espejo mágico aparece la imagen de un mujer fascinante. Comienza un amor de naturaleza neoplatónica que se plasma en el encargo de Mendoza a Tiziano de un cuadro en el que se exprese la «idea» de la belleza: «La belleza era la manifestación estética del amor, a través de cuyo gesto y gracia se comunicaba» (p. 134). En el cuadro, con el título de «Dama veneciana desconocida» se representa a una bella joven. La «idea», sin embargo, toma cuerpo más adelante en Letizia de Siena, con la que Mendoza inicia una relación amorosa leyendo ambos la historia de Lanzarote y Ginebra, como Paolo y Francesca. La imagen de la dama, al modo petrarquista, quedará fija e invariable para la eternidad, tal y como fue pintada en el cuadro. Es a todas luces patente la intertextualidad de la obra.

Los elementos libresco perduran hasta el final. El amor a los libros es también, en definitiva, el que salva a Mendoza de las deudas contraídas con el fisco. Al regalar a Felipe II toda su biblioteca para El Escorial, el monarca se convierte en heredero único de bienes y deudas del protagonista.

Con todas estas pautas, *El Embajador* nos recrea con una brillante erudición histórico-literaria la Europa del siglo XVI. La fascinación que ejerce el personaje de

don Diego, hecho literatura, sobre su autor, se materializa en este decorado enriquecido por un cúmulo de saber. Nos adentramos en un mundo de palabras, donde se funde lo real con lo inventado, y cuya justificación se encuentra sólo en el perdurar en la memoria colectiva como escrito. A. Prieto consigue atraparnos en esta maraña intertextual, en este juego de guiños filológicos.

Angela Pérez Ovejero

Antonio Niño Rodríguez, *Cultura y diplomacia: los hispanistas franceses y España de 1875 a 1931*, Madrid, C.S.I.C., Casa de Velázquez, Société des Hispanistes français, 1988, pp. XXX-481.

Nel 1985 l'Autore presentò a Madrid una tesi di dottorato su *El hispanismo francés: 1875-1931* (cfr. p. 449), da cui deriva il presente libro, presentando il quale J.F. Botrel, presidente della «Société des Hispanistes français», e D. Ozanam, direttore della Casa de Velázquez, segnalano la sua «documentación de excepcional riqueza» e la «calidad de las informaciones», trovando «excepcional» l'interesse di esso non solo per la storia dell'ispanismo francese, ma «generalmente para la historia, siempre muy compleja, de las relaciones culturales entre Francia y España».

L'Autore appartiene all'ambiente degli storici politici, piuttosto che a quello degli storici letterari: è stato tre anni a Parigi con Bernard Vincent e ha discusso la tesi con José Maria Jover; ma sappiamo come lo stesso ispanismo francese abbia una forte dimensione di «civilisation». Niño premette un rapido panorama dell'ispanismo anteriore dell'epoca che è oggetto delle sue specifiche ricerche: di necessità compilatorio, perché leggere davvero Viardot, Damas-Hinard, Puymaigre, Chables, etc. avrebbe richiesto anni; sicché risulta impressionistica la sua critica all'impressionismo di tali autori, e indocumentata la sua accusa di mancanza di documentazione: accusa e critica che egli accoglie dal più tipico rappresentante della «nueva escuela positivista», Alfred Morel-Fatio (1850-1924), quasi delegato all'ispanismo dai maestri Paul Meyer, Gaston Paris e Gabriel Monod. Il dominio che Morel-Fatio esercitò sugli studi ispanici «se explica por razones que en gran parte son ajenas a su mérito intrínseco» e ha rapporto «más bien con una determinada organización académica» (p. 68). Ciò che lo interessava era «la acumulación de textos», mentre «la elaboración de obras de carácter más general [...] se relegaba a un futuro indeterminado» (p. 57). Morel-Fatio era un censore molto severo, e gli studiosi spagnoli restarono qualche volta offesi, per lo più intimiditi. Niño rievoca un episodio sintomatico: la «R. Academia de la Historia» nominò Morel-Fatio, nel 1879, malgrado l'acerbità delle sue critiche e la giovane età, socio corrispondente. Nel gesto era implicita un'eleganza che il corrispondente a quanto sembra non apprezzò: chi ci critica ci giova, sembravano dire quegli accademici: ci ricorda che bisogna essere precisi, ci costringe a controllarci. Ma Morel-Fatio si dimise da corrispondente nel 1881. Prescindendo dalle ragioni specifiche, notiamo che, ciò facen-

do, contribuiva al proprio monumento. Menéndez Pelayo fu in assidua corrispondenza con lui, una corrispondenza che era una continua polemica. Certo gli servì avere alle costole uno scocciato del genere.

Qualche francese sopportò di meno: è storica la ribellione al maestro di Raymond Foulché-Delbosc (1864-1929). Morel-Fatio lo mandò in Spagna, con una borsa, a studiare un manoscritto della *Guerra de Granada* di Hurtado de Mendoza; poi volle utilizzare i reperti, ma Foulché-Delbosc si ribellò: voleva utilizzarli per proprio conto. Pubblicò infatti i risultati nel n. 2 d'una rivista che intanto aveva fondato, la «Revue hispanique» (iniziata nel 1893). Naturalmente il Grande Maestro non volle mai collaborare ad essa; scriveva da molto tempo (risulta da un'interessante tabella compilata da Niño, pp. 36-38) sugli organi dei suoi protettori, la «Revue critique d'histoire et de littérature», «Romania», «Revue historique». Dal 1899 ebbe a disposizione il «Bulletin hispanique», fondato da Ernest Mérimée, dal 1886 titolare della prima cattedra universitaria di studi ispanici di Francia, presso l'Università di Toulouse (la seconda fu quella di Bordeaux, 1898, e ne fu titolare Ernest Martinenche, 1869-1941). Mérimée fu considerato da Foulché-Delbosc un nemico; ma resta l'impressione che egli sia stato il meno aggressivo in quel nodo di vipere. Nemico di Mérimée, come del proprio antico maestro Morel-Fatio, fu anche Camille Pitollot, che rimproverò a Mérimée di aver procurato a suo figlio Henri la terza cattedra universitaria di studi ispanici in Francia, a Montpellier (1900): atto di «descarado nepotismo» (p. 125), afferma Niño. Secondo questo, quel piccolo mondo salvava il mito della «igualdad de oportunidades», ma poi favoriva chi voleva. Non so se fosse così; certo non lo sa di sicuro nemmeno Niño, dal momento che egli ha letto molto di ciò che si scrisse su quegli uomini, ma poco di ciò che essi stessi hanno scritto.

Il più attivo tra gli «ispanisti» sul terreno organizzativo fu Ernest Mérimée, che promosse dei corsi a Burgos e durante la guerra mondiale trasformò il *Bulletin* in un centro di propaganda francese, verso la Spagna; ma nell'azione culturale in tale direzione ebbero una parte essenziale anche non ispanisti, come Pierre Imbart de la Tour, il professore di archeologia e storia dell'arte dell'Università di Bordeaux Pierre Paris e altri, tra cui personaggi così celebri come Henri Bergson e Maurice Barrès. Niño segue questa attività con particolare minuzia, individuando due tendenze della propaganda francese: la cattolico-conservatrice e la liberal-progressista. Devo dire che questa lunga parte del libro mi è sembrata alquanto stanca e talora ripetitiva. Occorre un notevole grado di ostinazione per leggerla tutta, come ho fatto io. Particolarmente si rileva l'angustia della prospettiva. La Germania cui Niño si riferisce risulta un po' l'altra faccia della luna, un'Antifranca molto schematica. Jean Jacques Bertrand viene citato (p. 237) per un *Cervantes en Allemagne*, che è naturalmente *Cervantes et le romantisme allemand*; la francodipendenza è tale che, scrivendo in spagnolo, Niño cita (p. 11) *Guillaume Schlegel*. Anche l'Inghilterra viene trascurata; e l'atteggiamento dei grandi intellettuali spagnoli di fronte alla guerra risulta solo marginalmente. Non solo Ortega, di cultura largamente germanica ma dichiaratosi contro la Germania, per quanto riguarda la guerra 1914-1918, è quasi del tutto assente; ma non si nomina nemmeno Valle-Inclán, che ebbe un atteggiamento filofrancese e visitò il fronte francese, scrivendo un libro a questo proposito, *La media noche*.

Secondo il titolo, Niño dovrebbe giungere fino al 1931; in realtà si ferma alcuni anni prima, salvo occasionali allusioni. I due protagonisti Morel-Fatio e Ernest Mérimée morirono ambedue, a quanto mi risulta, nel 1924; l'antagonista Foulché-Delbosc nel 1929. Che consuntivi si fecero, da parte degli ispanisti francesi (e non) alla loro morte?

Non vorrei tuttavia essere sbilanciato dalla parte delle critiche. Molte notizie che Niño ci dà sono interessanti; dei limiti della sua ricerca dimostra di avere consapevolezza nella sua *Introducción*, di redazione verosimilmente posteriore, e di livello intellettuale senz'altro superiore. Si rende conto che la prospettiva del suo lavoro privilegia «el estudio de sus condiciones de producción sobre el análisis de sus resultados» (p. XXVII); abbozza quasi una fenomenologia del potere accademico, visto nel suo «funcionamiento corporativista» (p. XXI). I corporativismi e i personalismi sono naturalmente forti, in esso come dovunque; ma mi pare poco realistico essere «realisti» fino in fondo, prescindendo dai moventi intellettualmente e moralmente più alti; questi sono forse più rari, ma sono anche il lievito di ciò che si produce e vale.

Franco Meregalli

\* \* \*

David Lagmanovich, *Códigos y rupturas. Textos hispanoamericanos*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 274.

La crítica literaria moderna tiene como característica definitoria la exigencia de objetividad en la descripción y análisis de los textos. A dicho propósito responde perfectamente el profesor Lagmanovich con los estudios sobre textos literarios hispanoamericanos incluidos en *Códigos y rupturas*. Esto trabajos habían sido ya presentados en artículos y conferencias, pero ahora llegan reformulados y se publican con una finalidad unificadora: la de indagar si en los textos analizados aparecen «ciertas características de la obra literaria, en cuanto ésta acepta, modifica o rechaza códigos preexistentes o da otros nuevos» (p. 9). Ello se lleva a cabo aprovechando métodos y conceptos de la lingüística contemporánea, con el objetivo de que se constituya «una crítica que funcione como un nivel casi autónomo de discurso, como un metalenguaje capaz de reinterpretar en términos objetivamente analizables, por lo menos algunos elementos básicos de la obra literaria» (p. 73).

De esta forma, el libro se presenta dividido en dos partes. En la primera, de naturaleza general y teórica, se pasa revista a las tendencias y conceptos más importantes de la lingüística actual, así como a sus aportaciones a la crítica literaria. En la segunda, dividida a su vez en tres grandes bloques temáticos, se aplica la teoría al análisis de textos concretos. Sorprende, en todo momento, la claridad de conceptos y la precisión terminológica de Lagmanovich.

Por lo que se refiere a la primera parte, en la historia de la lingüística actual, se establece una distinción entre lingüística moderna y contemporánea. Comenzando por F. de Saussure, es la obra de N. Chomsky el punto de partida de la lingüística contemporánea, porque marca a la vez la superación del estructuralismo y una de sus continuaciones posibles. La atención se centra en la teoría generativo-transformacional, en las reformulaciones de la teoría de Chomsky (1957, 1965 y 1972), para desembocar finalmente en tres modelos lingüísticos que hacen de la semántica su centro especulativo: la tagmémica, según K.L. Pike; la gramática de casos, originada en la obra de Ch.J. Fillmore, y la semántica generativa, representada por W. Chafe. Se refiere también Lagmanovich a las interconexiones entre la lingüística y otras disciplinas, tomando como ejemplos la sociolingüística, la pedagogía y la poética. Esta breve historia resulta esquemática, como reconoce el propio autor, y, sin embargo, ofrece una visión de conjunto clara de las técnicas y conceptos que se manejan en lingüística. Es justificable, por la brevedad del estudio, que no sean mencionadas ni consideradas, por ejemplo, corrientes tan atractivas como la lingüística textual o la teoría de los actos de habla, porque, además, hay que tener en cuenta la relación de Lagmanovich con la lingüística norteamericana.

En lo que se refiere a las relaciones entre la lingüística y la crítica literaria, se pone de relieve la insuficiencia de los análisis estructurales y transformacionales sobre los textos, y la inexistencia de un modelo de crítica que aplique la lingüística postransformacional.

Como conclusión del núcleo teórico de su estudio, Lagmanovich ofrece una síntesis de los conceptos que aplica al análisis textual: a) la noción estructuralista de «estilo» o nivel de lengua; b) la noción de «repetición» como clave estructural; c) la afirmación de que el habla de un escritor es describible en términos objetivos y formalizados; d) la teoría de los rasgos distintivos; y e) la apertura hacia cualquier modelo que se centre en el estudio del «significado» del texto.

Todo este material teórico se hace útil en la segunda parte práctica de la obra. Aquí el primer grupo de análisis consta de tres trabajos sobre los cuentos de Cortázar. El primero es una clasificación tipológica de ocho cuentos con arreglo a la teoría de los rasgos distintivos. El segundo, un análisis de la estructura a dos niveles de «Todos los fuegos el fuego» y, el tercero, justifica la ambigüedad de la «Continuidad de los parques», su proceso de literaturización, en la propia estructura del contar y el examen léxico del relato. En los tres casos, el crítico literario enriquece la comprensión de la escritura cortazariana.

El segundo grupo se dedica a examinar cuatro textos poéticos. En la primera sextina del *Martín Fierro*, el análisis fonológico, léxico y sintagmático, pone de relieve una relación de «tópico» y «comentario» entre el primer verso y los cinco siguientes. La estructura concéntrica del poema *Non omnis moriar* de M. Gutiérrez Nájera se determina mediante un análisis semántico pormenorizado. Las anomalías del estrato fónico en el poema *Peregrina paloma imaginaria*, del poeta modernista R. Jaimes Freyre, se constituyen en núcleos de significación que permiten trazar la composición del poema. Y, finalmente, sobre *Creía yo*, de Macedonio Fernández, el profesor Lagmanovich distingue a nivel teórico y práctico entre los procedimientos «gramaticales» y «estilísticos» que forman la lengua poética. Este último análisis

sis, especialmente interesante, ofrece un modelo original aplicable a otros textos poéticos.

El grupo de artículos que cierra el libro se dedica al análisis de textos en prosa de H. Quiroga, J.L. Borges y J. Cortázar. Sobre el cuento «El llamado», de Quiroga, Lagmanovich establece como punto de partida la distinción teórica entre el significado de una obra (relaciones entre las palabras que la constituyen) y su semántica (que está en la «estructura profunda de las construcciones gramaticales empleadas por el escritor, y se manifiesta a través de ella para proyectarse en su superficie», p. 195), y llega a la conclusión, tras analizar el texto, de que la ambigüedad es cuestión de lenguaje, es decir, se logra mediante la relación entre lo semántico y lo gramatical. Por su parte, el primer artículo sobre Borges trata de desvelar, a través de los prólogos en obras propias o ajenas, las constantes de su poética personal; mientras que el segundo incide en la consideración borgiana de la literatura como palimpsesto que se recrea a sí misma. El último artículo, comparando los «lenguajes inventados» que Borges y Cortázar emplean como recursos literarios, verifica que es la estructura, y no el vocabulario, lo que constituye la singularidad de un sistema lingüístico.

Es, en definitiva, *Códigos y rupturas*, un modelo original de análisis abierto, con posibilidad de ser ampliado, que indaga, teniendo en cuenta la dificultad inherente de delimitar la noción de «significado» en los estudios lingüísticos, el problema de la ambigüedad del mensaje literario. Con gran claridad expositiva y precisión en el uso de la terminología lingüística, consigue a la vez enriquecer la lectura de textos literarios y convencer de la necesidad de la lingüística y de otras disciplinas para lograr perspectivas integradoras en la elaboración de una crítica literaria autónoma.

Angela Pérez Ovejero

Marvel Moreno, *In dicembre tornavano le brezze*. Introduzione di Fabio Rodríguez, traduzione di Monica Moltemi, Firenze, Giunti - Astrea, 1988, pp. 410.

Già da alcuni anni la casa editrice Giunti ha creato una collezione — Astrea — destinata all'esclusiva pubblicazione di testi scritti da autrici, sconosciute al pubblico italiano e marginali rispetto al grande circuito commerciale-culturale dell'editoria mondiale, ciò è dovuto alla loro provenienza da paesi periferici rispetto ai centri di potere, quali Egitto, Sud-Africa, Anatolia, Algeria, Niger, Guatemala, etc., all'appartenenza a realtà sociali emarginate — il Bronx, i bassi napoletani, l'ambiente anarchico americano, il convento di clausura, etc. — ed infine perché esse rappresentano «un mondo vissuto e narrato dalle donne».

Uno degli ultimi romanzi pubblicati da Astrea è *In dicembre tornavano le brezze* (tradotto in Italia da Monica Moltemi), vincitore del premio 1989 Grinzane-Cavour, quale miglior libro di narrativa straniera.

Marvel Moreno — nata a Barranquilla (Colombia) —, insofferente per l'ambiente aristocratico e altoborghese del suo paese emigra all'età di ventisei anni in Europa, soggiorna per un periodo a Mallorca e quindi si trasferisce a Parigi, dove entra in contatto e in contrasto con i grandi personaggi del *boom* del romanzo latinoamericano, ma dal quale presto si stacca per operare in una volontaria solitudine, concentrata nella propria scrittura.

La critica all'ipocrisia dell'ambiente sociale della «piccola» Barranquilla, città natale anche delle protagoniste della sua opera, è tematica costante di entrambi i libri di Marvel Moreno pervenuti fino ad oggi in Europa. Il primo, *Algo tan feo en la vida de una señora tan bien* (Bogotá, Ed. Pluma, 1980), approdato in Italia attraverso la traduzione francese dell'83 a cura dell'Éditions des femmes, *Cette tâche d'une femme comme il faut* — ideale antecedente al romanzo qui esaminato —, è una raccolta di racconti che vede protagoniste le donne della borghesia di Barranquilla, «offuscate» per un momento dalla coscienza di una libertà diversa da quella vissuta fino ad allora, determinata esclusivamente dalla volontà degli uomini che a vario titolo le accompagnano nella loro vita.

L'inequivocabile critica al violento mondo patriarcale colombiano — e per estensione a tutta l'America Latina —, argomento portante di *In dicembre tornavano le brezze*, assurge a metafora di una storia millenaria di sopraffazione e di inganno. Questo universo è presentato attraverso la narrazione di donne appartenenti a diverse generazioni, i cui destini sono inesorabilmente intrecciati a quelli degli uomini che vivono loro accanto e verso i quali esse hanno uno sguardo a volte pietoso e intenerito, coscienti sempre di aver di fronte un nemico senza il quale l'io femminile è spesso incompleto. La contraddittoria ricchezza e la perdurante miseria del mondo femminile è simbolizzata da Lina — eterna protagonista dell'opera di M.M. e *alter ego* della stessa Autrice — e da tre amiche, tutte attorniate da nonne, zie, mamme, figlie e sorelle. Esse vivono le loro passioni, il desiderio di potere, l'esuberanza della giovinezza e le inquietudini della maturità nell'instabile complessità di un paese lacerato dal peso delle tradizioni e dalle attrazioni della modernità.

Il testo è strutturato da un «prologo per Lina» di Fabio Rodríguez, pittore colombiano docente di letteratura ispano-americana nell'Università di Bergamo, prologo e nota in cui, attraverso l'artificio di due lettere tra lo stesso Rodríguez e Lina troviamo Marvel Moreno nelle vesti di personaggio, sottolineando in questo modo la stretta correlazione fra la protagonista fittizia Lina e l'Autrice reale. Quest'ultima, immersa in un atavico rapporto con il mondo caraibico, è ossessionata dalla volontà utopica di capire ad ogni costo l'universo degli esseri umani.

Nella traduzione italiana si aggiunge a conclusione del testo un glossario, prezioso per comprendere a fondo il vero significato delle espressioni colombiane più legate alla cultura dei Caraibi.

Una voce narrante in terza persona racconta la storia di Lina e delle sue tre compagne: Dora, Catalina e Beatriz che rappresentano il fulcro delle tre parti, suddivise in cinque capitoli, costituenti il romanzo. Alla giovane generazione si affianca quella più anziana, formata dalla nonna e dalle zie di Lina, detentrici della sapienza e della cultura, requisiti indispensabili alla liberazione, alla serenità e forse alla felicità. Esse fanno da guida e cercano di aiutare le giovani, spesso mal consi-

gliate nel loro percorso vitale dell'infanzia e della giovinezza dal gruppo delle madri, protagoniste delle più dolorose lacerazioni dell'equilibrio fra donna e uomo. Lina, memoria narrante di questa saga, è personaggio perdente, costantemente sconfitto dall'incapacità di decifrare l'enigma della femminilità e dell'armonia tra i due sessi. Inadeguata nell'adempiere il compito di educatrice e di sostituire la generazione della nonna e delle zie, essa si ritira a Parigi, da dove narra le vicende che la vedono vittima di un destino che non ha saputo dominare. Nella parte finale, «epilogo di Lina», fondendosi la voce narrante impersonale con la protagonista, il racconto, dapprima in terza persona, si esplica in un unico io narrante, che si avvicina sempre più alla scrittrice M.M., confusa definitivamente con il personaggio letterario, quasi a sancire un'identità di destino.

Il romanzo è costituito da un monologo interiore dove la mancanza di dialoghi passa inosservata. Inoltre: il ricorso alla psicoanalisi da un lato e al mondo fantastico legato alle tradizioni autoctone dei Caraibi dall'altro, la continua dimostrazione dell'insensatezza della storia degli uomini — burlandosi elegantemente sia degli estremismi di destra che di sinistra e sottilmente ridicolizzando lo svuotamento di ciò che oggi in quell'emisfero si chiama «democrazia» —, verificata dall'impoverimento del suo paese in «un continente che mai aveva elaborato un'idea propria [...]» (p. 65), portano l'Autrice al recupero della storia della famiglia di donne in cui è nata. Dinastia creata da una bisnonna che, secondo quanto scritto in *Cette tâche d'une femme comme il faut* «en son temps, avait abandonné hereditage et parents pour échapper, dans un monde nouveau, à une société qui la voulait immaculée ou putain, mais irrémédiablement idiote [...] ainsi qu'elle l'avait expliqué dans un testament qui devait tracer le chemin de plus de cinq générations» (p. 50), capostipite, quindi, di una stirpe di donne detentrici della saggezza se non del potere.

Infine la Moreno sembra considerare la sua attività di narratrice quale rivisitazione di un'esperienza vitale che ha superato la rabbia e la ribellione delle prime opere di coscientizzazione della narrativa femminile per raggiungere il dominio della scrittura come espressione artistica.

Susanna Regazzoni

\* \* \*

Clovis Moura, *Sociologia do Negro Brasileiro*, São Paulo, Editora Ática, 1988, pp. 251.

I problemi socio-antropologici del negro brasiliano analizzati in questo volume rappresentano «la sintesi di più di vent'anni di ricerche, corsi, congressi, simposi, osservazioni ed analisi di casi ...». La tesi centrale dell'opera può così essere riassunta: il modo di produzione schiavile, il cui ciclo si sarebbe dovuto chiudere nel

1888, è ancora oggi operante in Brasile a causa degli interessi del capitale internazionale i cui rapporti di produzione impediscono il nascere di uno sviluppo economico indipendente. Perciò il sistema di produzione schiavile, sostiene Clovis Moura, non poteva sparire, ma trasformarsi in qualcosa di omologo che può essere definito come una forma di schiavismo «tardio». Un modello che per sopravvivere ha dovuto mascherarsi continuamente caricando di significato, come nella farsa, la stessa maschera. Si è teso così a scambiare l'effetto per la causa determinando un processo di alienazione tale per cui lo stesso negro brasiliano, inteso come categoria sociale, spesso non è cosciente delle varie forme di discriminazione delle quali è oggetto.

La dimostrazione di questa tesi è articolata in due parti. Nella prima (pp. 15-156), l'Autore procede ad una critica serrata delle varie teorie esistenti sul negro brasiliano ritenendo che «Os estudos sobre o negro brasileiro, nos seus diversos aspectos, têm sido mediados por preconceitos acadêmicos, de um lado, comprometidos com uma pretensa imparcialidade científica, e, de outro, por uma ideologia racista racionalizada, que representa os resíduos da superestrutura escravista, e, ao mesmo tempo, sua continuação, na dinâmica ideológica da sociedade competitiva que a sucedeu» (p. 17). Lo stereotipo sociale del razzismo, che è parte di una ideologia autoritaria e paternalistica sistematicamente riproposta dalla letteratura brasiliana (pp. 17-33), è uno degli elementi dimostrativi. Alcune categorie antropologiche (sincretismo, assimilazione, acculturazione) e politiche (la lotta di classe) sono parte di questo processo poiché il modo in cui sono usate le rende inefficienti per la comprensione della problematica del negro brasiliano. Quelle categorie risultano manipolate, sostiene l'Autore, specie nell'aspetto che interessa le relazioni razziali tra il bianco ed il negro (pp. 34-60). La letteratura specializzata estende poi il processo di manipolazione all'intero quadro delle relazioni interetniche nell'intento di dimostrare il mito della democrazia razziale. Questa nega la complessa realtà della discriminazione razziale brasiliana e per farlo stabilisce «una ponte ideológica entre a miscigenação (que é um fato ideológico) e a democratização (que é um fato sociopolítico) tentando-se, com isto, identificar como semelhantes dois processos inteiramente independentes» (p. 61). Questo modo di procedere permette un uso distorto anche dell'etnologia e della storia. La prima, ritiene l'Autore, tende a negare l'identità etnica, la interpreta come elemento del folklore locale e ne impedisce il suo possibile uso ideologico per generare un consenso capace di aggregare, sul piano politico, le masse negre emarginate. La seconda può servire ad evitare un'analisi seria della realtà sociale e giustificare, così, l'emarginazione del negro con la teoria dell'immobilità sociale, intesa ora come effetto della sua incapacità di appropriarsi della democrazia del sistema e non più come risultato della discriminazione razziale (pp. 61-108).

L'Autore, dopo aver ampiamente sottoposto a revisione critica le ideologie circolanti sul negro brasiliano, espone il suo metodo che analizza il negro come «grupo específico ou diferenciado em uma sociedade de capitalismo dependente» ed avverte che le categorie *específicos* e *diferenciados* sono derivate dalla dialettica materialista e dal concetto di classe sociale *in sé* e *per sé* (pp. 109-186).

In questo quadro l'intera parte II analizza il regime schiavile brasiliano a parti-

re dalla Repubblica di Palmares. Coniugando i dati che emergono da questa analisi con uno studio sistematico della stampa prodotta dai negri della regione di San Paolo, l'Autore giunge a formulare il concetto di schiavismo «tardio» e la sua importanza per una società a capitalismo dipendente. Questo modo di procedere nell'analisi permette di rilevare le varie maschere che nascondevano, e nascondono, il regime schiavile nonché il ruolo svolto da alcuni gruppi della classe media negra che, non entrando in contatto con le masse marginalizzate, non hanno trasmesso «identidade e consciência étnica» ed hanno riprodotto l'ideologia dominante che giustificava una visione delle stesse «como o negativo do próprio problema do negro». Un fenomeno questo che può aiutare a meglio capire il Brasile attuale.

Ritengo che il volume di Clovis Moura sia uno dei pochi esempi, nel panorama degli studi brasiliani attuali, che non tratti la realtà negra come un mero e semplice oggetto di studio. L'analisi svolta dall'Autore di *Sociologia do Negro Brasileiro* trasforma quella realtà in un soggetto dinamico della più complessa società brasiliana rompendo, definitivamente, con quegli schemi tradizionali d'interpretazione paternalistica del fenomeno che spesso, troppo spesso, sono stati accreditati come *imparziali*.

Donato Gallo

José Curi, *Resta Quà con Noaltri (in dialeto)*, Florianopolis, Editora da UFSC, 1987, pp. 56.

Credo che meriti di essere segnalato questo nuovo volumetto di José Curi non tanto e non solo per le luci di poesia che vi si accendono qua e là (in alternanza col permanere delle ombre) quanto perché rappresenta il primo esempio di versi veneto-brasiliani che esplodono nello stato di Santa Catarina del Brasile, così come era avvenuto con *Os pesos e as medidas* di Italo Balén e poi con *Stianni in colônia* di João Leonir Dall'Alba (cfr. i numeri 19 e 31 di questa rivista) nello stato pioniere di Rio Grande do Sul. L'Autore già si era cimentato con la prosa veneto-brasiliana in *Racconti de Rio Cedro*, 1985 (cfr. il n. 28 della stessa rivista), e ora si apre alla lirica collocando così la prima pietra e funzionando da detonatore per le future leve poetiche dello stato le quali finora sono rimaste assopite forse anche a causa di un infondato complesso di inferiorità di tipo sociolinguistico. In questa sua primalità di pioniere sta, ancora una volta, il merito di José Curi.

Si tratta di 25 poesie di estensioni diverse (mi limiterò ovviamente ad esaminarne solo alcune) che iniziano con la commossa lirica *L'anima della casa* (pp. 9-12) dove egli riassume, con accenti accorati, la storia del primo incontro con la futura compagna. La scoprì mentre lei stava zappando e cantando: «Quindese ani solo! L'era drio a sapar / Coi fiori la cantava, i fiori a snetar. / [...] Mi ferma la carrossa e vache drio al canto / El muso voi vederghè, voi vederghè el col, / La testa no la alza e dirme ciao non vol. / [...] Ela era un angiolin, un dialo-can son mi» (p. 9). Fin d'ora si può osservare lo stilema della bimembrazione che caratterizza questa poesia

per l'opposizione fonomelodica mediante una intensa cesura dei due emistichi ritmici e insieme per l'opposizione iconica che si fa acutamente contrastata nell'ultimo verso citato: «Ela era un angiolin, / un dialo-can son mi». Egli se ne innamora e per lei abbandona la vita dissoluta: «Ho assà star le carte, i bar, con la sgnapota / E ho desmentegà na bela putanota [...]» (p. 10). Tutto preso da «quei bei oci» che «i me spaurava l'anima e anca el cor [...]» e il cui sguardo egli continua a sentire presente ancora oggi dentro i propri occhi: «Mi vedeva i so oci e anca li vedo ancor. / E adesso nei miei oci ho quei oci ancora, / I oci dela bionda i guarda a mi fin ora» (*ibid.*). E qui appare l'altro stilema intensivo, quello della iterazione (di quegli occhi che egli si porta ancora negli occhi ...) che si ritrova, subito dopo, nella ripetizione ternaria del nome: «Na volontà, en langor, quasi i me tol *la voia* / *La voia* de laorar [...] / *Voia* de darghe en baso [...]»; ma soprattutto del verbo, o meglio della categoria infinita del verbo che ritorna per ben sette volte all'interno di tre soli versi, martellando il lettore con l'immagine dinamica dell'*azione allo stato puro* (quella che appunto viene espressa dall'infinito): «*Voia* de *darghe* en baso, d'*averla* quà adesso, / *Strucarla* tuta al peto, *assarla* senza fià, / *Basarla* e poi *basarla* e mai *assarla* là». Senza contare che l'iterazione settenaria della categoria verbale viene, a sua volta, intensificata dall'iterazione lessicale (a cui si aggiunge l'inversione sintattica fonoritmica rilevante) in un contesto sonoro di grande musicalità: «*assarla*» / «*basarla*» / «*basarla*» / «*assarla*». La ritrova in chiesa quando, dopo la fine della messa, lei l'aspetta sulla porta. È come se lui, senza aspettarselo, vedesse la madonna che si è staccata dall'altare: «Sarà che la madonna la ha assà-là l'altar!» (p. 11). Ancora uno stilema (o, se vogliamo, un *eidema*) rilevante; quello della materializzazione della madonna in donna e della simultanea trasfigurazione della donna in madonna. Viene il fidanzamento («Ai sabi verso sera feveni i morosi») con i suoi ardori e le sue ansie («la voia, el desiderio, el fogo, l'aflicion») e infine il matrimonio, in cui esplodono iconicamente e fonomelodicamente il canto e l'allegria: «Con la carrossa in festa, colma de palmiti / Con bele sciopetae, musica, birra e gridi / La bionda son ndà-tor e l'ho portà al l'altar»; e dove certi termini brasiliani italianeggianti («palmiti» < *palmitos*; «gridi» < *gritos*) fanno corpo omogeneo col contesto mentre riappare, intensamente contrastata, soprattutto nell'ultimo robusto verso citato, la bimembrazione. All'annuncio della donna che «con lagrime sui oci» gli comunica «Mi son drio a spetar el fruto del amor!» (p. 12), scoppia la gioia di coppia: «Canta mi le cancion, le cancion là de Trento. / Mete-se ela a balar, a balar pian-pianin. / Su i braci ghe vedeva el nostro bel popin». Nasceranno poi altri figlioli «Slevai-su col peto, polenta e galetto», alla rustica e sana maniera veneta tradizionale: «E la santa mamina in medo ai soi putei / L'era come la cioca in medo ai poiateri» (si osservi qui l'immagine rurale recuperata a livello poetico). Ma, improvvisamente, arriva la morte che manda tutto in rovina: «Nostra pace, la vita, tuto ndà in ruina. / Al portar-via la morte l'angiol-madonina. / L'anima dela casa robeme la morte. / No la ghà pu la casa l'anima pu forte. / [...] / Ma gnente in questo mondo pò smorsarme el pianto». Sono versi che forse potrebbero essere ulteriormente elaborati sul piano metrico e formale (magari sacrificando la rima che spinge qua e là a delle forzature) ma in cui si concentra comunque il massimo grado di tensione spirituale con l'*acmé* del dolore esistenziale dell'uomo-poeta.

A tale dolore si accompagna, nella poesia che dà il titolo al volumetto, *Resta quà con noaltri* (pp. 13-14), la struggente nostalgia per il paesello natífo (Rio dos Cedros): «Geri son passà-là. Fà pu de quarant'anni / Che al posto onde son nato non tornavo pu. / [...] La strada è ancor quà, te la cognosci ben [...]». Gli tornano alla mente i ricordi («fantasmi divini») i quali si incentrano in un verso bimembre, a tensione crescente (in *anticadenza* fonologica) che trascorre come un brivido: «Ricordi dei amici, mai catai, mai pu!» (p. 13). Quei «fantasmi divini», fantasmi dell'infanzia, lo invitano a restare, ma egli si schernisce: «[...] mi voleria [...] / star con voaltri sempre, ma assemè ndar [...] / el Bepin che vedè non è pu birichino / [...] / El Bepin l'è dotor con marche su la testa / [...] / Importante, saeo, el Bepin l'è vegnù. / [...] / E adesso el fà pietà, el fà pietà, pietà!» (*ibid.*). Alla coscienza del proprio livello socioculturale si accompagna quella della propria miseria spirituale, la coscienza del *vanitas vanitatum*: l'autocommiserazione, petrificata in quella iterazione triadica e martellata: «pietà-pietà-pietà». A sua volta il fruscio dei rami pare cantare una nenia piangente che riprende il tema della pietà e lo fa proprio: «En brontolar bassin quasi in medo ale lagrime / fra i rami se escoltea, pareo propio na nenia: / En poro om ritorna al nio dela ventura / e porta sula testa rughe de miseria. / Gaven pietà de ti, Bepin, del'altri tempi, / del rimorso che morde el cor ruvinà-su. / Se adesso ti te voi ndar ala to casa / fà ben desmentegarla. Con la mama morta / pu gnente è restà. S'ha desfà-su la casa. / Resta quà con noaltri e conta i toi sucesi». Non posso restare ... risponde il poeta mentre riconosce la grossa pietra collocata dal nonno sull'uscio di casa per sedervisi secondo un'usanza millenaria, e mentre si accinge a cercare un ciuffo di capelli della mamma morta, da lui nascosto sotto il focolare. Ormai tutto è disfatto, e lo squallore, la desolazione, di *membra disjecta*, si fanno immagini di alta tensione poetica: «Ma el canto morto è là, el fior no pu se verde, / el bosco l'è cressù e l'ha magnà el giardin. / Le sirache le dorme ndove ghera el forno. / En toco de camin l'è en nio de palteгани. / [...] / El fogolar ruina e i fiossi de cavei / portai dal vento via [...]» (p. 14). Solo le «alte bananere [...] / ancor ncoi le dis ciao. Resta, Bepin, Oh! resta, / Resta quà con noaltri» (*ibid.*). È l'invocazione della terra natía che vuol riavere il suo poeta, la quale fa tutt'uno col lamento del poeta che non può restare nella sua terra natía.

Il senso accorato del disfacimento e della morte incipiente del paesello natífo, che costituisce la costante spirituale più intensa in Curi (come nella maggior parte dei veneto-brasiliani delle vecchie generazioni del cui sentimento egli si fa portatore e moltiplicatore), riappare nella poesia successiva *El me paeselo* (p. 15). Nella prima parte egli trascrive i versi di un'antica ninna-nanna veneta che gli ritorna all'orecchio da lontano e che ancora oggi molti di noi ricordano: «Din-don campana-martelo / a tute le done ghe piase el pu belo / e anca mi son fata così / el pu belo me piase anca a mi». Nella seconda parte interpreta il suono della campana: «La campana a sonar, lo sò che disperà / con abbracci de soni quasi opachi e tristi / la ne dis ch'el paeselo è drio a sepolir / i dialetti materni pieni de speranza, / i dialetti si cari ai cuori dele none / e el me paeselo morre! / El freddo drio a suar sui vedri dele case / el me desegna musi bianchi e bei ma tristi ... / El me paeselo morre!». La morte del dialetto materno (comunque per ora limitata ai grossi centri abitati e non ancora trionfante nelle campagne, come può testimoniare l'autore di questa recensione

che ha visitato la zona di *Rio dos Cedros*) rappresenta, per il poeta, la morte stessa del suo paesello; ma in realtà è solo la morte dell'immagine del suo paesello di un tempo che egli ancora si porta nel cuore: «El me paeselo morre!».

Analogamente, nella poesia che segue, *I Camini*, è «morto» il focolare della casa paterna insieme agli altri focolari del paese e non fumano più i comignoli sui tetti. Anche qui, la stessa accorata nostalgia delle cose, lo stesso struggente ricordo dei tempi andati e della vita domestica ormai perduta: «Se [...] / te voi veder / quei camini sui querti sfumegando al vento / come mati a pipar, te pol desmentegarte [...]» (p. 16). È un'immagine di grande tensione estetica questa umanizzazione dei comignoli i quali fumavano la pipa come matti che spuntavano sui tetti; e che ora *puoi dimenticare* perché è arrivato il gas il quale, in opposizione contrastata col calore del camino, è freddo come il ghiaccio; è un assassino da strada che ha ucciso, ha *freddato* «quel fogolar a legna ...» (altra pennellata antropomorfa questa del gas *assassino da strada* ...). La vita familiare dell'epoca, nelle case di campagna, davanti al focolare («fogo d'amor» intorno a cui si raccoglievano coi figli la mamma, il papà e l'immane-abile-eterna nonna), viene sintetizzata fondamentalmente in due verbi dominanti (appunto perché anch'essi iterati): «parlavimi ... parlavimi ...» e «Pregavimi ... pregavimi!»: le attività essenziali della famiglia contadina tradizionale, la sera, accanto al fuoco. Senza radio o televisione non rimaneva che comunicare fra di loro (parlare) e col Signore (pregare). Ma, nell'Autore che si ritova bambino, è rimasto più vivo il ricordo della preghiera, appunto perché per lui meno comprensibile e meno gratificante. E vi insiste ora proprio per riesumarne l'insistenza di allora: «Pregàvini, oh! quante Ave-Marie pregavini! ...». Gli ultimi tre versi sono una ricapitolazione poetica delle immagini precedenti, in chiave di riassunto funebre del tutto: il freddo, la lontananza, la morte del focolare; il sentimento del tempo inesorabilmente passato e ormai non più recuperabile; e, in chiusura, ancora l'immagine antropomorfa, al negativo, di quei camini che *non fumano più la pipa*: «E adesso el fogolar l'è fredo, l'è lontan, / l'è morto. È tardi, è tardi. È molto tardi adesso / no i pipa pu i camini!». L'iterazione qui si intensifica e si concentra per ricalcare le immagini ed accentuarne così la drammaticità. Si veda, nell'ordine, il ripetersi binario del lessema temporale «adesso ... adesso»; il ternario della copula «l'è ... l'è ... l'è» e dell'irrimediabile sintagma «È tardi, è tardi. È molto tardi». In quest'ultimo si aggiunge un'ulteriore intensificazione mediante l'accrescitivo: «tardi ... molto tardi»; che suona come un *troppo tardi! Aimè!* per il poeta ...

Ma l'asse portante, a mio parere, di tutto il volumetto, sta in quel tanto di angoscia storica, in quel residuo comunitario (tramandato e rivissuto oralmente) del dramma dell'immigrante, nella rassegnazione impotente e cristiana della prima generazione, e nel risorgere della speranza, nella voglia di vivere e di «portare avanti l'anima» delle generazioni successive. Emblematica in questo senso può considerarsi la composizione che porta appunto il titolo di *L'immigrante* (pp. 19-21). Anch'essa, come d'altronde tutte le altre, è un impasto di poesia e di non-poesia, o meglio un succedersi di diversi gradi di poesia che vanno da versi iconicamente, ritmicamente e fonomelodicamente magistrali a versi più poveri e insicuri. Vi si sente la stoffa del poeta insieme all'incertezza del *neofita*. Ma certamente, dopo que-

sto primo saggio in cui egli fa il salto dalla prosa al verso, l'Autore saprà affinare i suoi strumenti linguistici depurando il discorso poetico da quelle interferenze dell'italiano nazionale (che egli deve avere assorbito durante gli studi in Italia) e che sono eterogenee e pertanto poco comprensibili rispetto al contesto veneto-brasiliano; e insieme perfezionare l'andamento ritmico e prosodico che mi pare l'aspetto meno sicuro del suo poetare. Nulla da obiettare invece circa la presenza degli elementi lessicali brasiliani nel testo, sempre che si tratti di prestiti interni che realmente appartengono alla koiné locale, appunto perché essi sono parte integrante ed essenziale del veneto-brasiliano odierno.

Per concludere vediamo qualche passo sintomatico fra quelli che mi sembrano più felici. La poesia si apre col pianto della voce d'Italia sulle fatiche dei primi immigranti: «Piande sui laor dei nostri noni». Segue il ricordo dell'indignazione trasmessa di generazione in generazione, ma ancora cocente («El peto sgionfo en maldicion»), per essere stati ingannati dal *negrero*, cioè da chi speculava sulla partenza degli emigranti prospettando loro un presunto paradiso terrestre: «Parla del ciel, che pace! ó belo! / Dela sua tera, ó fiol d'un can! / [...] / Tuti i lo sá, fame è un cultelo / Negro, traidor, senza razon / [...] / Col deo drito, en sogno belo / Veder ve fà l'imbarcacion / [...] / Mi prego a Dio, vi dò perdon. / Però, non fermo el ritornelo / *Sbregame el cor questo putan*». Si osservi la rude immediatezza e il realismo, tipici del veneto rurale, nei versi che ho sottolineato. Seguono, a rapide ed efficaci pennellate, alcuni altri cenni alle condizioni di miseria endemica prima della partenza: «La tera triste e schiava el sorgo non piantò. / La polenta non pu la boie ntel parol. / [...] / perché el grano è morto, fà miagrar la vide / resta così sen vino chi non aveva pan». L'accurato ricordo del din-don di saluto delle campane del paesello e dello sventolio dei fazzoletti sul molo del porto: «Questo din-don piangente su ntel campanile / è lagrima che resta o lagrima che parte? / El ponte del naviglio in bianchi fassoleti / ai bianchi fassoleti restai là sul porto / l'è si un din-don che piande, piande in dueto». La trascrizione libera di un paio di versi presi dalla famosa canzone (nota ancor oggi fra i discendenti di immigrati nelle Americhe: «Noi siamo partiti dai nostri paesi / [...] / trentasei giorni di macchina a vapore»): «Dei nostri bei paesi siam partiti noi / Trenta sei di de machina vapore e vomiti ...» dove il codicillo «e vomiti» è una aggiutna tragicomica del poeta. La paura e l'ansia del lungo viaggio verso l'ignoto (resa più espressiva dalla iterazione dei lessemi che sottolineo): «E dopo? La paura / el vento *subia, subia*. / *Bala* el naviglio *bala*. / El mar ignoto è? L'arrivo a São Francisco do Sul (il primo porto nello stato di Santa Catarina, nei pressi dell'attuale Joinville) e le prime allucinanti impressioni: angurie-negri-banane, presentate, ancora una volta, con martellante, ossessiva iterazione: «E dopo? Dopo un porto / *angurie*, negri, *angurie*, / *banane* e poi *banane* / São Francisco do Sul!». La sequenza degli antichi ricordi generazionali è finita. La storia si è conclusa: «L'è stá così». Ora ritorna il ricordo della donna amata, in versi di grande tenerezza, e si riapre la speranza nel «paradiso verde», lo stato di Santa Catarina (miracolo di verde davvero, per noi che lo conosciamo), verso il quale il poeta conferma il suo amore e nel quale vuole continuare a vivere portandosi dietro (anzi portandosi «avanti»!) la propria anima ...: «L'è stà così: s'ha verto / nele man de Beatrice / del paradiso verde / la cortina speranza, / Ó Santa Catarina! / Noaltri te

hen amà / viven en ti / e avanti l'anima porten». L'ultimo verso, come si vede, contiene un'immagine impressionante che potremmo definire vallejjiana.

È auspicabile che l'esempio lirico di Curi sia di stimolo poetico ai suoi discepoli e (perché no?) agli altri suoi (e miei) colleghi veneto-brasiliani.

Giovanni Meo Zilio

Helena Riaúzova, *Dez Anos de Literatura Angolana - Ensaio sobre a moderna literatura angolana (1975-1985)*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1986, pp. 128.

Come specifica il sottotitolo, il lavoro della Riaúzova ci offre una panoramica della letteratura angolana del decennio successivo alla conquista dell'indipendenza dal Portogallo da parte del paese centro-africano. L'Autrice si occupa dell'argomento in questione fin dal lontano 1969 allorché, nel pieno fervore della lotta indipendentistica, uscì un suo intervento, inserito in una raccolta miscelanea di tre saggi (*A ficção de Angola. Tendências realistas e da libertação nacional*). Dato il prolungato contatto dell'Autrice — che lo stesso organo ufficiale della letteratura angolana, la rivista «Lavra e Oficina», pretende far passare per uno dei critici più attenti e preparati — con l'argomento in questione, sarebbe lecito aspettarsi qualcosa di più da questo saggio uscito per la União dos Escritores Angolanos.

La letteratura angolana contemporanea, al pari di quelle di molti altri paesi africani, necessita certamente di opere che tendano ad inquadrare le varie correnti letterarie, i vari generi, i singoli prodotti e le varie personalità entro una cornice storico-politica, sociale e culturale; in questo senso possiamo dire che il lavoro della Riaúzova risponde ad una esigenza precisa, volta ad una sistemazione che si scontra, però, con palesi ed obiettive difficoltà, a partire dal complesso e contraddittorio quadro socio-politico che si presenta come un panorama perennemente «in fieri» che più si tenta di definire e più spesso assume contorni e connotati meno precisi ed univoci, se non apertamente contrastanti, e dalla necessità di un giusto distanziamento cronologico dagli eventi, indispensabile per una corretta storicizzazione dei fenomeni in esame.

Tutto il discorso è impostato in maniera da sottolineare forse troppo insistentemente i rapporti profondi, vincolanti, inscindibili fra la nuova società angolana e la più recente produzione letteraria sia sotto il profilo tematico che sotto quello formale; una letteratura emancipata, rispetto ad una produzione quale quella degli anni '50 e '60, tutta impegnata a sostenere la guerriglia e che tendeva a privilegiare il livello panflettario, data la sua essenza di strumento di lotta. Una letteratura che ha vissuto una propria trasformazione interna nei vari generi tanto sotto il profilo contenutistico, come nel caso dell'apertura della poesia verso la cronaca o dello sviluppo del «conto-depoimento», che sotto quello degli strumenti espressivi sì da giungere a derivarne di nuovi da altre forme d'arte come, in primis, il cinema. Accanto a

ciò trovano discreta considerazione le innovazioni sul piano linguistico con l'adozione di termini africani, bantù, o come nei casi di Luandino Vieira e Boaventura Cardoso, per esempio, fino alle creazione di neologismi. Tutto ciò concorre, e lo rivela l'Autrice, a dare una veste più poliedrica a tale letteratura mentre al tempo stesso sempre più forte è la tendenza ad un ritorno alle fonti, alle radici nazionali. Risultato di ciò è, quindi, un carattere sempre più autentico e nazionale di tale produzione.

Dopo l'introduzione in cui H. Riaúzova sviluppa un discorso generale che delinea una cornice che, sebbene non aggiunga certo niente di nuovo, imposta varie problematiche e varie linee di indagine, il saggio si articola in quattro sezioni: «Romance», «Novela», «Poesia» e «Géneros "operativos"». Proprio a questo punto mi pare che la schematicità divenga eccessiva, perfino asfissiante, davanti ai pur ottimi propositi della critica di voler inquadrare ad un tempo correnti, autori, singole opere, arrivando a delineare riferimenti sia di carattere sincronico che diacronico. Il punto è che, però, la letteratura non può essere riassunta in formule schematiche, in una successione di equazioni, non può essere ingabbiata entro etichette come si pretende di fare in questo saggio dove, nell'ambito del romanzo si etichettano opere del tipo *A Konkhava de Feti*, *Geografia da Coragem* o *Mayombe* come «romanzo ideologico», mentre colloca lavori come *Tudo isto aconteceu* o *Yaka* sotto la dicitura di «romanzo didattico».

Per ciò che riguarda la «Novela», l'Autrice mette in risalto, al contrario di quanto non accada per il romanzo, le notevoli differenze fra i paesi, essendo legata fortemente alla tradizione orale, fino a vedervi un «genere nazionale». Elemento costante nei vari scrittori, da Castro Soromenho a Pepetela, da Manuel Rui a Luandino Vieira, è l'uso di elementi del «realismo magico» che porta a trattare il fantastico come reale, secondo quella che era la coscienza mitologica del popolo, mentre assai scarsi risultano gli influssi stranieri, ben visibili, invece, nel romanzo. Se nella «Novela» evidenzia la mancanza di uniformità tematica fra i vari paesi lusso-africani, sottolinea, invece, le omogeneità sul piano della struttura narrativa e sotto il profilo espressivo che porta ad usare un portoghese tutt'altro che classico che, anzi, si abbevera alle sue diverse varianti nazionali, con elementi creoli o kimbundo, i tratti linguistici angolani o mozambicani. Proprio l'aspetto linguistico unito ad intrecci alquanto facili, ci porta assai vicino alla tradizione orale che l'Autrice considera elemento fondamentale per un paese come l'Angola con la sua altissima percentuale di analfabetismo. Questo avrebbe fatto della novella un vero genere nazionale e spiega la notevole produzione (ben 13 se ne sono pubblicate fra 1973 e 1985).

Nella terza sezione il soggetto in esame è la poesia vista come il genere più dinamico, quello che più attentamente e prontamente ha reagito alle trasformazioni socio-culturali. Rispetto alla poesia nata nella lotta (in primis quella di Agostinho Neto) si sottolinea come, mentre ne è mantenuta la semplicità, si assiste ad una evoluzione sia tematica che, e soprattutto, formale, dato che la cura per rendere la poesia il più vicino possibile al popolo, alle masse, si coniuga con una ricerca di perfezione formale e di originalità stilistica.

Nell'ultima parte, intitolata «Generi operativi», sono inglobati in una rapida

carrellata generi misti, testimonianze, racconti tradizionali, teatro e, perfino, letteratura infantile. In tale ambito merita particolare attenzione il nascente teatro angolano che si muove su un piano educativo e moralistico attraverso i primi quattro lavori: *O círculo de giz de Bambo* (1979) di Henrique Guerra, *A corda* (1979) e *A revolta da casa dos ídolos* (1980) di Pepetela, *No velho ninguém toca* (1979) di Costa Andrade.

Concludendo, possiamo certamente dire che il passaggio si presenta con una rapida panoramica indubbiamente utile almeno per un primo approccio, seppure estremamente generale e generico, alla letteratura angolana contemporanea, al di là dell'indicazione di strumenti bibliografici reperibili, aspetto, quest'ultimo, di grande rilevanza, data la scarsità di elementi di cui disponiamo.

Giovanni Strambi

José Saramago, *História do cerco de Lisboa*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989, pp. 348.

L'ultimo romanzo di José Saramago, *História do cerco de Lisboa*, sembra mantenere, come del resto appare dallo stesso titolo, un legame tematico, o di campo, con il precedente *Memorial do convento*. In effetti i termini *memorial*, e ancor più chiaramente *história*, sembrano riallacciarsi ad un argomento storico; da qui la facile conclusione che anche in questo caso ci si troverebbe di fronte ad un romanzo storico: un fatto accaduto, ufficiale, presentato in maniera circostanziata e documentata, anche se con la scrittura del romanzo, farebbe da cornice all'azione. Qui i personaggi — l'Autore — agiscono nel campo della finzione, liberi di esprimere la loro profonda umanità fino ad irretire il lettore in vicende e fenomeni che sembrano andare oltre le capacità umane. Storia e finzione-magia costituirebbero, quindi, la struttura di questi due romanzi.

Una tale interpretazione è, però, quanto meno insufficiente, o, nel caso della *História do cerco de Lisboa*, errata. È, questo, infatti, il romanzo più complesso, tra quelli scritti da Saramago. Il pretesto, senza dubbio è storico: in esso l'Autore riprende la già scritta e narrata storia, per riscriverla ancora, dell'assedio di Lisbona del 1147, anno in cui Afonso Henriques, approfittando del passaggio di crociati al largo di Lisbona, ottiene il loro aiuto militare in cambio di consistenti ricompense e riesce a sottrarre la futura capitale ai mori, dopo averli sottoposti ad un lungo ed estenuante assedio.

Nel romanzo, però, la «storia» non procede così. Infatti il protagonista principale, il correttore di bozze Raimundo Silva, persona scrupolosa, perfezionista ed abitudinaria per carattere e professione, ad un certo momento, mentre sta correggendo le bozze della *História do Cerco de Lisboa*, compie un atto d'arbitrio: scrive un «no» nel testo, stravolgendo e negando, così, la Storia.

Solo questo fatto sarebbe di per sé sufficiente per rifiutare la definizione di romanzo storico. Il «no», infatti, è riferito ai crociati: essi *Non* aiutarono Afonso

Henriques. È questo «no» il fulcro del romanzo. Esso costituisce l'occasione — appare già alla p. 50 — che dà inizio all'azione narrata.

In effetti Raimundo Silva, dopo essersi assunto la responsabilità di questo gesto irriverente verso la Storia, sostiene uno scontro verbale con la responsabile dei correttori di bozze, la dott.ssa Maria Sara, assunta all'ultimo momento dalla casa editrice. Questa si mostra dura e intransigente. Ma, poi, consapevole della notoria serietà, affidabilità ed esperienza del signor Raimundo Silva, lo sollecita, addirittura, a riscrivere un'altra *História do Cerco de Lisboa*, costruita sull'ipotesi del «no». È a questo punto che il «no» segna l'inizio del rapporto d'amore tra Raimundo e Maria Sara; rapporto che si delinea quasi impercettibilmente su sottili giochi di seduzione, magistralmente descritti, e che si concretizzerà solo alla fine del romanzo.

Contemporaneamente a questa storia, prende corpo, quindi, la nuova *História do Cerco de Lisboa*, dove i crociati Non aiutarono Afonso Henriques; storia questa, pensata dal protagonista, ma che in fondo, è l'unica che l'Autore ci descrive per intero. Anche qui, quasi in un gioco di parallelismo, si racconta dell'amore tra il soldato Mogueime e la galega Ourana, un amore che, però, ambientato nel dodicesimo secolo, non può conoscere le stesse parole che si dicono Raimundo e Maria Sara, nostri contemporanei.

Questa è la traccia del romanzo. Ma, come già rilevato, esso è molto più complesso, sviluppandosi su una molteplicità di piani narrativi che offrono infiniti approcci di lettura. Tenterò solo di fare alcune considerazioni generali.

È vero che c'è una continuità tematica nei romanzi saramaghiani e direi che quest'ultimo rende palese e afferma tale fatto: il tema di fondo della *História do Cerco de Lisboa* è il «no», o meglio, come l'Autore sostiene, il «forse». È proprio questo atteggiamento, rivelato anche attraverso l'ironia, sempre presente in Saramago, che ritroviamo come costante della sua narrativa. Questo è il romanzo del dubbio, e quale occasione migliore ci viene offerta per affermare il dubbio, il «no», se non dalla Storia? La Storia, in fondo, non è che una serie ordinata di parole che, però, non ci parlano del passato, infinitamente più complesso e disordinato. Soprattutto, come dice l'Autore, la Storia non esiste: essa, riprendendo l'affermazione di Croce per cui tutta la Storia è storia contemporanea, è sempre presente.

Questo romanzo è sostenuto da tale idea di fondo: le verità assolute non esistono, perché la verità è data dalle parole che usiamo. Così il libro si presenta come riedizione della *História do Cerco de Lisboa* e allo stesso tempo come sua negazione, o meglio, come un'altra possibile storia. La Storia, quindi, è anch'essa finzione. Ma tramite questa finzione l'Autore offre qualche via d'uscita, quando afferma che il regno dei cieli sarà per coloro che diranno no.

In questa prospettiva è significativa e simbolica la storia d'amore di Raimundo Silva — in tutti i romanzi di Saramago l'amore, il rapporto uomo-donna gioca un ruolo propulsore — che per la prima volta, nella sua vita grigia e chiusa, ha avuto il coraggio di scrivere un «no» che ha significato «sì» per lui, perché è riuscito a vincere l'assedio dato a se stesso e a mettersi a nudo di fronte al mondo.

Questo romanzo è straordinariamente raccontato; e dico raccontato, perché Saramago usa la scrittura — pensiamo alla peculiarità della punteggiatura quasi

abolita — per farci ascoltare, per introdurci nel romanzo, per farci scegliere i nostri significati in mezzo alle parole da lui suggerite.

È altrettanto straordinaria la capacità dell'Autore di manipolare e fondere una storia di otto secoli fa con il presente:

A grande esplanada está deserta, o chão alagado de poças de água que o vento empurra em minúsculas ondas, e as árvores rangem aos sacões da ventania, isto é quase um ciclone, autorize-se o exagero da expressão em cidade que [...] daqui por cem anos ainda se queixará de lhe ter ardido o Chiado. (pp. 133-134)

Há meses que Raimundo Silva não entra no castelo, mas agora vai lá, [...] obscuramente sabe que este seu insólito passeio tem um fito, não veio aqui para contemplar as torres das Amoreiras, já foi pesadelo suficiente terem-lhe aparecido em sonho. (pp. 133-134)

Abriu a janela e olhou a cidade. Os mouros festejam a destruição da torre. As Amoreiras, sorriu Raimundo Silva. (p. 319)

Ci si ritrova, così, tra l'altro, come in una lunga passeggiata, a ripercorrere le strade e i luoghi della Lisbona del dodicesimo secolo, che è anche la Lisbona attuale, a sua volta già diventata storia e spazio narrativo.

Orietta Abbati

Pepetela, *Mayombe*. Introduzione di Basil Davidson, traduzione di Anna Maria Gallone, Roma, Edizioni Lavoro, 1989, pp. 256.

Se nell'ambito della produzione letteraria angolana di questi ultimi decenni volessimo indicare un comune denominatore che ideologicamente la definisca e caratterizzi, potremmo facilmente individuarlo nel voluto e consapevole umanesimo. Soprattutto a partire dal 1948 con il movimento culturale *Vamos descobrir Angola* e con quelli successivi degli Anni Cinquanta, *Mensagem e Cultura*, si è andata sviluppando una sensibilità e una non comune attenzione per l'uomo, al quale si riconosce non solo il diritto/dovere di essere protagonista della vita socio-politico-culturale della nuova nazione, ma anche quello di essere accettato e rispettato come soggetto portatore di individuali valori, problemi, dubbi e/o certezze.

In effetti gli scrittori angolani contemporanei, coinvolti in prima persona nella guerra di liberazione nazionale, hanno visto nella letteratura non solo il mezzo per sensibilizzare e coinvolgere le masse nella difficile lotta per la conquista dell'indipendenza e per la creazione del nuovo Stato, ma anche l'opportunità per l'affermazione di principi di giustizia e di dignità umana. Al centro, così, del progetto e dell'azione svolta da più forze politico-sociali per la creazione di una nazione libera, essi hanno posto all'attenzione generale l'interesse per l'uomo, come cittadino e come individuo.

Questo umanesimo, ideologicamente voluto, unito alla costante ricerca di un linguaggio e di una espressione, che, pur utilizzando lo strumento unificante della lingua portoghese, percorre anche nell'assunzione di termini tribali nuovi cammini ricchi di sviluppi sul piano espressivo, permette alla letteratura angolana di raggiungere punte di notevole qualità. In effetti gli autori angolani sono perfettamente consci che solamente privilegiando il primato della qualità letteraria possono essere introdotti e salvaguardati valori umanistici, da porre alla base della nuova nazione.

Da qui i numerosi dibattiti sulla questione della letteratura e sul ruolo degli intellettuali (si pensi, a questo proposito, agli interventi di Agostinho Neto, Manuel Rui e dello stesso Pepetela); dibattiti, soggiacente ai quali sta l'idea che la letteratura non solo debba assumere la funzione di elemento di coesione nazionale nel rapporto concreto che si viene ad instaurare tra lo scrittore e i suoi lettori, ma debba soprattutto mantenere vivi gli ideali della guerra di liberazione e debba far sì che nella routine del quotidiano non trovino spazio opportunismi e corruzione.

*Mayombe*, tipico romanzo del genere ideologico, apparso ora in italiano per le Edizioni Lavoro, nella bella traduzione di Anna Maria Gallone, con introduzione di Basil Davidson, risponde a questi intenti.

L'azione di *Mayombe* si svolge nel nord dell'Angola nei pressi della Repubblica Popolare del Congo e l'insieme delle vicende è distribuito dall'Autore nell'arco di 40 giorni, tra due battaglie contro i colonizzatori.

A questa segmentazione temporale si unisce una suddivisione spaziale: la foresta del Mayombe e il più vicino raggruppamento civile, Dolisie, anche se la prima è lo scenario in cui vengono rappresentate tutte le principali imprese dei guerriglieri. Direi che la foresta, bella e violenta, abitata da chissà quali forze soprannaturali, assunta la funzione precisa di «mettre en place» e far agire l'agente collettivo, la microsocietà dei combattenti, in cui si prefigura simbolicamente ed embrionalmente la macro-società: la futura nazione angolana.

Ma la montagna del Mayombe con la sua fitta foresta, dove a stento penetrano anche i raggi del sole, non è palcoscenico decorativo e passivo per l'azione che vi si rappresenta. Anzi, Pepetela ce la descrive come un essere vivo (da qui, del resto, lo stesso titolo del libro), come una forza misteriosa e minacciosa, a volte ostile: una divinità gelosa delle sue prerogative e del mistero in cui avvolge gli uomini e le cose.

In effetti, l'Autore giunge ad identificare il Mayombe come Zeus, e i guerriglieri con Ogun, il Prometeo africano che ha indotto gli uomini a sfidare gli dei.

Da qui anche la dedica al romanzo: «Ai guerriglieri del Mayombe, che osarono sfidare gli dèi, aprendo un cammino nella foresta oscura, racconterò la storia di Ogun, il Prometeo africano».

Sul piano strutturale il romanzo è ripartito in cinque capitoli, ciascuno dei quali è diviso in frammenti che cominciano sempre con un monologo di uno dei vari narratori che si alternano nella descrizione dei fatti. Il monologo svolge un ruolo fondamentale nell'economia narrativa, in quanto attraverso esso l'Autore ha la possibilità di rappresentare vari tipi e caratteri dei guerriglieri, molti dei quali sono personificazioni di determinati nodi mitico-ideologici.

Nella micro-società presentatoci da Pepetela in *Mayombe* ci si offre, infatti, una

sequela di problemi: il tribalismo; la questione dei complessi rapporti fra popolo e intellettuali e dei tentativi reciproci per trovare un comune linguaggio; la necessità premente di istruire le masse popolari, etc. Ma il motivo dominante del libro è la creazione di un uomo nuovo, dotato di una nuova morale e filosofia, aperto ai problemi, libero da ogni forma di schematismo mentale. Infatti, pur essendo presenti diverse questioni che, separatamente, possono proporsi per un serrato dibattito ideologico, il tema di fondo del romanzo è quello della formazione, nello Stato nascente, di nuove condizioni di vita che permettano il libero sviluppo della personalità di ciascun uomo.

Ciò è abbastanza evidente nelle relazioni interpersonali che si stabiliscono fra quelli che possono essere considerati i tre personaggi principali del romanzo, il Comandante Senzapaura, il Commissario politico João e la giovane Ondina. Nello svolgersi di questo, per certi aspetti, classico «triangolo», Pepetela introduce elementi umanistici di rispetto delle scelte individuali, che se, a prima vista, sembrano porsi in contraddizione con una visione del mondo guidata dall'ideologia, in realtà testimoniano l'interesse dell'Autore per una realtà più autentica e multiforme. In effetti se la figura di Ondina appassionata, ardente ed impetuosa e quella del Commissario João così rigido ed intransigente nelle sue convinzioni trovano nella tragedia vissuta una dimensione vera, di immenso valore ideologico nel riconoscimento della complessità della natura umana, il Comandante Senzapaura si delinea fin dall'inizio come un eroe anti-eroe, nel rifiuto convinto di ogni forma di manicheismo.

Pepetela, infatti, per l'adesione a quegli ideali umanistici che, sopra, riconosciamo essere patrimonio degli scrittori angolani, fa assumere al Comandante Senzapaura non solo il ruolo di condottiero abile e coraggioso, ma anche quello di uomo rispettoso della fragilità e debolezza umana, del dubbio, del «forse» che non si esprime solo nella sofferta personale vicenda di Teoria, ma assume nell'azione del protagonista soprattutto una valenza ideologica che permea tutto il romanzo. Basti pensare, a tale proposito, alle discussioni tra il Comandante e il Commissario, dove troviamo l'asse portante dell'ideologia di *Mayombe*, in cui vengono messe a confronto due concezioni di vita: una dogmatica, piena di preconcetti (quella del Commissario), l'altra empirica, basata sulla conoscenza degli uomini e delle situazioni (quella del Comandante).

C'è in Senzapaura il rifiuto della semplificazione e la difesa della libertà di affermazione delle opinioni, per quanto contraddittorie possano essere. È a questo proposito che viene fatto di pensare ad un altro personaggio emblematico, Mondo-nuovo, contrapposto al Comandante e delineato dall'Autore con malcelata antipatia. Per lui tutto è chiaro: non ha dubbi e il «forse» non rientra nei suoi rigidi schemi mentali. Tuttavia anche nei suoi confronti il Comandante Senzapaura mostra tolleranza e doti psicologiche nel proporlo come responsabile di Dolisie.

È per tutto questo che io non ritengo, come qualcuno ha affermato, che *Mayombe* sia privo di una prospettiva positiva e che denunci sostanzialmente una certa sfiducia da parte dell'Autore sulla possibilità di applicare alcune tesi del marxismo alla realtà africana o che mostri un certo pessimismo circa il futuro del suo paese. A mio avviso *Mayombe* è fortemente sostenuto da una visione del mondo che afferma

valori positivi: il diritto dell'uomo di nutrire dubbi, di non accettare verità precostituite e, allo stesso tempo, di battersi fino alla morte per un ideale in cui si crede, ma di cui non sempre si intravedono bene le realizzazioni pratiche e i risultati finali.

Il valore di *Mayombe* sta nella capacità da parte dell'Autore di sollevare i problemi, porre le questioni, aprire il dibattito, spingere a riflettere sulle realizzazioni, mantenere vivi gli ideali che hanno tenuto alto lo spirito dei combattenti durante la guerra di liberazione.

Ma Pepetela non si limita solo a questo, a sollevare problemi. Indica anche delle prospettive e delle soluzioni, rintracciabili proprio nella morte di Senzapaura; morte che non deve essere vista come una sconfitta dell'idea che egli incarnava. Il sacrificio del Comandante non è da intendersi in maniera negativa, come inevitabile conseguenza dell'impossibilità di trovare vie d'uscita in positivo. Anzi, la morte di Senzapaura ottiene subito un primo risultato concreto, ricco di implicazioni simboliche: rende «adulto» il Commissario João, ossia fa maturare in lui processi psicologici che l'indurranno a quella «apertura mentale» che aveva caratterizzato l'intera vita del Comandante.

E la proposta positiva di *Mayombe* sta proprio nella trasformazione di João destinato a far parte dei quadri dirigenti della nuova nazione: segno questo che l'esempio di vita e di ideali, ricchi di valori umanistici, del Comandante Senzapaura non solo non va incontro all'insuccesso, ma viene assunto, tramite il «nuovo» João, come eredità preziosa dell'Angola tutta.

Piero Ceccucci

\* \* \*

Anthony Bonner e Lola Badia, *Ramon Llull. Vida, pensament i obra literària*, Barcellona, Editorial Empúries, 1988, pp. 190.

Diretto a un pubblico colto ma non necessariamente dagli interessi specialistici, questo «manual d'introducció al estudi de Llull» — come gli stessi Autori lo definiscono — ha il pregio, non comune né di facile conquista, di riuscire a derimere, organizzare e compendiare una materia così complessa e riccamente articolata come quella lulliana. Chi voglia assumerne significati e tematiche fondamentali, troverà nei quattro capitoli in cui è suddiviso il libro (*La vida, El pensament, L'obra literària, La posteritat del Beat*) una brillante e insieme chiarificatrice visione d'insieme, nonché i cardini essenziali e imprescindibili per un corretto approccio agli scritti e alle vicende del Beato. L'utilità di questo lavoro, condotto «a quattro mani» da due studiosi della statura di Antony Bonner e Lola Badia, sta inoltre nell'aver riunito in un volumetto le principali «verità» cui si è pervenuti — allo stato attuale degli studi —, in quanto a biografia, cronologia, contenuti e finalità delle opere lulliane.

Il metodo seguito dagli Autori si fonda su un principio quasi salomonico: «contar honestament la veritat, tota la veritat i res més que la veritat a propòsit del que va fer i va escriure» (p. 8) il poligrafo maiorchino. Il che significa, in termini storiografici, maneggiare e organizzare esclusivamente dati e informazioni documentate, ricavandoli da fonti dirette ovvero filtrandoli — tramite rigoroso vaglio critico — dal lungo travaglio esegetico iniziatosi con il Rinascimento e mai attenuatosi in secoli e secoli di alterne fortune lulliane. Anthony Bonner e Lola Badia, insomma, «tenen les seves pròpies conviccions i exposen la vida, el pensament i l'obra literària de Llull a partir d'aquestes» (*ibid.*), senza nulla concedere ad arbitrarie e fuorvianti semplificazioni o a posizioni preconcepite.

Il primo capitolo offre una aggiornata cronologia delle principali tappe della vita del Beato, con relativa scansione delle fasi evolutive di quel complesso sistema logico-argomentativo che è l'*Art*, dalla sua prima stesura con il titolo *Art major* (in latino *Ars compendiosa inveniendi veritatem*) all'ultima versione semplificata *Art breu* (in latino *Ars brevis*). Segue un secondo capitolo in cui si penetra nei profondi e spesso tortuosi recessi dell'*Art*, giustamente collocata al centro delle preoccupazioni teologico-sapientziali e apologetico-missionarie del Maiorchino. Come è noto e come più avanti si ribadisce «Llull se sentia dipositar d'un missatge de salvació que tenia urgèncian de comunicar i que li cremava a les mans com un tiò encès» (p. 96). A tal fine si dedicò alla stesura del «mellor llibre del món contra els errors dels infodels» senza avvalersi di autorevoli citazioni e con un atteggiamento non genericamente confutatorio ma attivamente propositivo circa le «ragioni» della superiorità della religione cristiana rispetto a quella ebraica e islamica. Queste due condizioni metodologiche, osservano gli Autori, costringono Lullo a «moure's dins d'un circuit tancat on premisses, fe i raó obressin en concordança» (p. 60). Da qui la macchinosità e cripticità argomentativa del suo sistema intorno al quale hanno lavorato, con varie risultanze, intere generazioni di teologi e filosofi.

Il quadro complessivo dei contenuti e dei procedimenti logico-sapientziali dell'*Art* che qui viene proposto, ci sembra di straordinaria efficacia interpretativa ed esplicativa, benché stentiamo a credere che possa effettivamente risultare godibile a un pubblico sia pure colto ma non esercitato in tematiche così specialistiche. Si isolano tutti i fili della ricca trama speculativa lulliana e se ne studia l'ordito, ossia il modo e la forma di intrecciarsi e collegarsi gli uni con gli altri, ora secondo schemi quaternari, ora ternari, ora addensandosi intorno a sedici figure geometriche, ora su dodici e via via sino alle ultime e relativamente semplificate risoluzioni concepite dal Beato a partire dell'*Ars generalis ultima*.

Nel terzo capitolo gli Autori affrontano la tematica letteraria stabilendo una premessa fondamentale: «[...] tot el que va sortir de les mans de Ramon, per molt que sembli una novel·la o un poema, en el fons del fons és una trampa oculta per caçar l'incaut lector i embolicar-lo dins de les xarxes de l'ensenyança doctrinal o metafisica» (p. 87). Si fa notare l'indifferenza del Maiorchino rispetto a qualsiasi genere di gratificazione estetica (benché non passino inosservati passi in cui si lascia sentire l'eco del narratore preso dal piacere del narrare), la sua sostanziale indipendenza rispetto ai modelli contemporanei o tradizionali, e la totale soggezione dell'immaginazione creativa alla finalità pedagogica in funzione della quale l'opera

letteraria è da lui concepita. Llull, infatti, ricorre con frequenza all'*exemplum* — coerentemente con la prassi tradizionale in uso presso i predicatori cristiani — ma non esita a inserire forme espressive eccentriche quali l'apologo orientale o certi motivi procedenti dalla letteratura romanza profana, pur di potenziare le proprie capacità oratorie e apologetiche.

Il quarto e ultimo capitolo riassume brevemente il cammino percorso dal lullismo e dalle sue ramificazioni pseudolulliane (cabala e alchimia) nella cultura europea, dal Rinascimento sino ai nostri giorni. Gli Autori, pur invitando a un imprescindibile rigore storiografico, riconoscono «que seria un gran error intentar explicar el paper de Llull en la cultura europea sense tenir en comte aquestes excentricitats (en tots els sentits) en un afany purista de separar l'autèntic de l'espuri» (p. 165). Sarebbe infatti arbitrario prescindere da quanto si è andato sedimentando sull'originaria verità lulliana da un *corpus* critico divaricatosi sul nascere per lo sdoppiamento del personaggio in esame in due profili — quello del Lullo storico e quello libresco dello pseudolullo — entrambi, sia pure in misura diversa, «fantastici» e via via esposti a scarti leggendari.

Per concludere ribadiamo l'utilità di questo saggio, non solo in quanto valido compendio della materia in esame, ma soprattutto quale strumento fondamentale per chi voglia d'ora in avanti entrare nel vasto e cangiante universo lulliano senza incorrere nelle note e abusate approssimazioni cui generalmente induce l'«eccentricità» e la densità concettuale dei suoi contenuti.

Loretta Frattale

Ramon de Perellós, *Viatge al Purgatori*. A cura de Jordi Tiñena, Barcelona, Edicions 62, 1988, pp. 85.

Sobre el *Viatge al Purgatori*, de Ramon de Perellós gravitaven, i graviten encara, molts dubtes que el curador ni tan sols ha mirat de desfer en aquesta edició *ad usum* escolar, puix que es limita a repetir allò que ja havien dit els curadors (Miquel i Planas, *Llegendes de l'altra vida*, Barcelona 1914; i l'edició d'Arseni Pacheco, *Viatges a l'altre món*, Barcelona 1973, que, amb l'ortografia modernitzada sense cap referència al criteri utilitzat, representa l'antecedent directe de la present edició) i estudiosos anteriors (sobretot Martí de Riquer, *Història de la literatura catalana*, Barcelona 1964, vol. II, pp. 309-333), sense tenir en compte aportacions fonamentals al seu abast com la de Germà Colom (*Sobre els textos llenguadocians i català del «Viatge al Purgatori de Sant Patrici»*, *Medioevo Romanzo*, I, Nàpols 1974, pp. 44-60 i ara a G. Colom, *La llengua catalana en els seus textos*, I, Barcelona 1978, pp. 166-186) que aporta unes dades molt importants per resoldre el problema de la pertinença lingüística de l'original (català, segons l'estudiós) i de l'incunable català (que derivaria d'un text llenguadocià) o la rectificació de les tesis d'aquest per part d'Ettore Finazzi-Agró (*Originale provenzale o catalano?*, a *Cultura Neolatina*, 1974, pp. 163-179) que si bé con-

sidera certa la derivació de l'incunable català d'un text occità, com afirmava Colom, posa en qüestió l'existència d'un original català del qual derivarien els manuscrits llenguadocians. De manera que la nostra crítica es podria limitar a veure si almenys la transcripció de les anteriors edicions, la modernització (ves a saber amb quin criteri, cosa que tampoc s'explica) i el resum de les dades arreplegades als editors i estudiosos anteriors són correctes.

És ben cert, com diu Tiñena, que molt possiblement cap altre cosa hagi preocupat tant l'home com la mort, la topologia de la qual ha intentat dibuixar i percórrer mitjançant tota mena d'artificis. El que cal, però, és copsar les variacions que ha anat experimentant la relació dialògica dels homes amb el més enllà, car l'univers escatològic de Sant Pau és oposat gairebé al del *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii*, que escriví H. de Saltrey sobre el viatge del cavaller Owein, la traducció del qual omple un seixanta per cent del text de Ramón de Perellós. El pas de Sant Pau a Saltrey marca el salt d'una estructura bipartida del món d'ultratomba a una tripartida, per tal com un nou espai fins aleshores inèdit se situa al bell mig entre Infern i Paradís. No copsar això, és no veure la novetat que implica aquesta nova representació del més enllà que el viatge del cavaller Owein gairebé inagura. I si aquestes diferències eren difícils tal vegada de copsar fa uns anys, quan encara no existien els estudis sobre el comportament de l'home davant la mort, ara, però, després de llibres com *L'home devant la mort* de P. Ariés, i *La mort et l'Occident*, de M. Vovelle i, sobretot, *La naissance du Purgatoire*, de J. Le Goff (Vegeu també J.A. Gurevič, «Per un'antropologia delle visioni ultraterrene nella cultura occidentale del Medioevo», dius *La semiotica nei paesi slavi*, Milà 1979), hom no pot deixar de subratllar el valor d'aquesta nova topologia ni ha d'ésser cap excusa el caràcter escolàstic d'aquesta edició; llegir bé és la primera tasca de qui pretén ensenyar literatura.

El *Tractatus de Purgatorio sancti Patricii* fixava finalment l'espai intermig entre la mort individual i el judici col·lectiu que la ment humana percaçava des de feia segles. I definia, a més a més, *un lloc concret de la terra* en què es trobava l'entrada a aquest espai, fet importantíssim que indica la necessitat de palesar els canals que comuniquen el món terrestre amb el més enllà, a mesura que hom va precisant la geografia escatològica (Le Goff). El purgatori representa l'únic lloc on l'home pot encara salvar la seva ànima abans del judici final, gràcies, no tant als seus esforços, com als dels creients que facin penitència per a ell. Aquí rau la necessitat d'aquest espai intermig com a mitjà per a establir una relació solidària dels vius amb els morts, cosa que ja ensenyava S. Agustí a les *Confessions* (IX,13, 34-37). I d'aquí que Ramon de Perellós — al igual que Bernat Metge en *Lo somni* — situï el rei Joan en el Purgatori i respiri tranquil en veure'l «en via de salvació».

Una altra cosa és que en el text de Saltrey encara no es palesi del tot la diferència existent entre el Purgatori i l'Infern, per tal com aquell serà descrit en part amb els elements tradicionals d'aquest últim, per bé que les diferències ja són evidents si més no des del punt de vista funcional i fins i tot topològic (el Purgatori es troba a peu plau, diguem-ne, i, en canvi, l'Infern és un pou). Una altre factor és també l'ús relativament tardà (tardà fins a un cert punt si considerem que la idea de Purgatori no arrela veritablement en les consciències fins el segle XVI, d'aquí que sigui

improcedent tractar d'«incauts» i «ingenus», com fa Tiñena, les persones que consideraren veritable el viatge de Perellós, puix que no creure-hi hauria representat segurament un distanciament excessiu respecte de l'imaginari de l'època, impossible d'assolir per un home que s'hi trobava immers) que Perellós fa del *Purgatorio Sancti Patrici* fins i tot després del gran model d'estructuració tripartida del món escatològic que fou el poema dantesc, això, però, no indica tant el «medievalisme» de Perellós — que n'és imbuït sobretot si el comparem amb *Lo somni* de Bernat Metge — com l'eficàcia i la força d'aquell model que gaudí d'una gran difusió.

I aquí entrem en el segon punt important que ens cal discutir de la interpretació tiñeniana del text de Perellós: el realisme del viatge al Purgatori, per certificar el qual Tiñena — seguint les dades que li forneix Riquer — cerca tant elements extraliteraris — que tenen importància a un nivell filològic, però no pas pel que fa a la eficàcia del text —, com literaris, és a dir, textuals (els únics que ens permeten de copsar-ne l'efectivitat). Deixant ara de banda les dades extraliteràries, cal recalcar alguns punts que no queden del tot clars en la introducció de Tiñena.

El Purgatori sorgeix de la necessitat de determinar els punts que comuniquen el món terrestre amb el més enllà, d'aquí que el Purgatori de sant Patrici és situat en un punt concret de la geografia (que com sempre coincideix amb unes determinades coordenades occidentals) per tal que hom en pugui fer una experiència «real», com Dante assegurava l'autenticitat del seu viatge. Perellós, però, per fer encara més versemblant i real la seva peregrinació situa — cosa que també veu Tiñena — en un mateix nivell la preparació del viatge, la descripció de les terres irlandeses que travessa i el recorregut escatològic, introduït, aquest últim, per un incident (o expedient) que atorgaria al seu viatge a l'ultratomba un caràcter oníric i, per tant, la versemblança necessària de l'experiència escatològica, és a dir, el son en què cau el viatger en entrar al Purgatori pròpiament dit, que és paral·lel al «condormiment» que li pren a la sortida. Ara bé, a part que no és immediata ni causal, com vol el curador, la relació son-somni (recordeu sobretot que al final Perellós escriu: «Enaixí estant assatjats e per l'oració e lo treball que havíem passat, amb l'angoixa que cascú pot pensar, nosaltres nos condormíen; e estant així adormits, venc un tro fort gran, mas no pas tan gran com lo primer, e de fait nos revellem»), caldria parlar del sentit de vericitat dels somnis en aquella època, cosa que ens portaria segurament a insistir en l'«autenticitat» d'aquell viatge, malgrat fos un somni (Vegeu P. Dinzelsbacher, *Die Visionen des Mittelalters*, dins *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 30, 1978). La diferència, per tant, entre el text de Perellós i *El somni* de Bernat Metge rau *tan sols*, cosa que veu també Tiñena seguint els comentaristes anteriors, en el caràcter cavalleresc del *Viatge al Purgatori*, és a dir, en el fet que Perellós, com abon cavaller, es posa en camí per veure el rei Joan mentre que Metge es limita a somiar, i no pas en l'ús «literari» i, per tant, més modern, com pretén Tiñena, que Metge fa del «somni». Quin valor jurídic tindria el «somni» en l'autoexculpació si no més fos un joc literari, pura ficció, és a dir, si no fos veritat?

Ara bé, si l'objectiu del viatge de Perellós era saber com estava el seu senyor Joan I, que havia mort sense confessió i de la mort del qual acusaven alguns dels seus subdits, entre els quals Perellós i Bernat Metge (que va escriure *Lo somni* per deslliurar-se de l'acusació), i quan se'l troba al bell mig del Purgatori gairebé res

no ens comunica del perquè el rei passava penes i turments (llevat d'una lleu acusació de simonia), a banda d'alegrar-se que fos en camí de salvació, ¿no haurem de cercar el motiu principal del viatge i de la utilització del text molt difós de Saltrey sobretot en l'autoexculpació, atestada, en primer lloc, pel fet d'haver anat a veure el rei i que aquest li hagi volgut dirigir la paraula, i, en segon lloc, pel fet que Perellós hagi volgut realitzar l'aventura d'entrar en el Purgatori per veure el seu senyor i per purgar els seus propis pecats, malgrat els molts perills que això comportava i que hagi pogut entrar i sortir del Purgatori i de l'Infern sense sofrir cap mal? Es aleshores que ens expliquem la causa de les sovintejades i constants referències als riscs (en boca del prior, del papa, dels cardenals, del comte de Marca, de l'arquebisbe de Darmant) que corren els cavallers que entren en el purgatori amb l'ànima impura o amb poca determinació d'esperit. Aquests obstacles, d'altra banda, ultra a manifestar i accentuar els sacrificis que el cavaller Perellós està disposat a fer en favor de l'ànima del seu senyor, signe inequívoc de fidelitat, augmenten la figura moral del cavaller Perellós.

Rosend Arqués

## PUBBLICAZIONI RICEVUTE

### a) Riviste

*Annali, Sezione Romanza*, Istituto Universitario Orientale di Napoli, vol. XXX, 1, 1988.

*Anuario bibliográfico ecuatoriano*, Centro de Investigación y Cultura, Cuenca, voll. I, II, 1983.

*Bibliografía española. Suplemento de publicaciones periódicas*, Instituto Bibliográfico Hispánico, 1988.

*Bolletino del CIRVI*, Centro Interuniversitario di Ricerche sul «Viaggio in Italia», Anno VII, fasc. 1, 1986.

*Colóquio/Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, nn. 102, 103, 104-105, 106, 1988; n. 107, 1989.

*Criticón*, Université de Toulouse - Le Mirail, n. 44, 1988.

*Dieciocho. Hispanic Enlightenment Aesthetics an Literary Theory*, vol. 11, n. 1, 1988.

*Dispositio (Revista Hispánica de Semiótica Literaria)*, University of Michigan, nn. 28-29, 1986.

*Documentación Iberoamericana*, Instituto de Cooperación Iberoamericano, Enero-Marzo 1986, Abril-Junio 1986, Octubre-Diciembre 1986.

*Estudios. Filosofía / historia / letras*, Instituto Tecnológico Autónomo de México, nn. 14, 15, 1988.

*Estudios Románicos*, Universidad de Murcia, vol. 1, 1978.

*Hispanic Linguistics*, University of Minnesota, vol. 2, n. 2, 1989.

*Khipu (Revista bilingüe de cultura sobre América Latina)*, n. 22, 1988.

*Iberoamericana. Lateinamerika. Spanien. Portugal*, n. 33/1, 1988.

*Il confronto letterario*, Università di Pavia, anno V, n. 10, 1988.

*Incipit*, Seminario de Edición y Crítica Textual, Buenos Aires, vol. VII, 1987.

*Lenguas modernas. Revista de la Escuela oficial de idiomas de Zaragoza*, n. 1, 1988.

*Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, n. 43, 1989.

- Letras de Hoje*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, n. 73, 1988.
- Litterature*, Università di Genova, n. 11, 1988.
- L'ordinaire. Mexique. Amérique Centrale*, Université de Toulouse - Le Mirail, nn. 119, 120, 1989.
- Lusorama*, Johann Wolfgang Goethe - Universität Frankfurt am Main, n. 9, 1989.
- Quaderni ibero-americani*. Attualità Culturale della Penisola Iberica e dell'America Latina, nn. 63-64, 1988.
- Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, tomo XLIII, 1988.
- Revista Mexicana de Sociología*, Instituto de Investigaciones Sociales («Índice Acumulativo 1939-1982»), 1985.
- Strumenti critici*, Società Editrice il Mulino, n. 59, 1989.

b) *Libri*

- Acosta de Semper, *Soledad. Una nueva lectura*. Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1988.
- AA.VV., *Trent'anni di avanguardia spagnola. Da Ramón Gómez de la Serna a Juan Eduardo Cebal*. A cura di G. Morelli, Milano, Edizioni Universitarie Jacabook, 1987.
- Castillo de Berchenko, *Individualidad y marginalidad en el cuento latinoamericano del Cono Sur*, Université de Perpignan, 1988.
- L.R. García, *Realidad y fantasía en el Poema de Mio Cid*, Universidad de Murcia, 1972.
- G. Gómez Ocampo, *Entre María y la vorágine finésecular (1886-1903)*, Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1988.
- O. Jimeno Grendi, *Vicente Huidobro. Altazár e temblor de cielo. La poétique du Phenix*, Paris, Editions Caribéennes, 1989.
- P.W. O'Connor, *Dramaturgos españoles de hoy. Una introducción*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 1988.
- Eça de Queirós, *Il mandarino*, Roma, Lucarini, 1987.
- Eça de Queirós, *La reliquia*, Roma, Lucarini, 1988.
- C. Serrano, *La tour du peuple*, Madrid, Casa Velázquez, 1987.
- S. Zimic, *Las Eglogas de Garcilaso de la Vega*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1988.

## PUBBLICAZIONI

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

- |  |                 |
|--|-----------------|
| 1. C. Romero, <i>Introduzione al «Persiles» di M. de Cervantes</i> . . . . .   | L. 3.500        |
| 2. <i>Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spagnolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801, in possesso delle biblioteche veneziane</i> (a cura di M.C. Bianchini, G.B. De Cesare, D. Ferro, C. Romero) . . . . . | L. 6.000        |
| 3. Alvar García da Santa María, <i>Le parti inedite della Crónica de Juan II</i> (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro) . . . . .  | L. 5.000        |
| 4. <i>Libro de Apolonio</i> (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare) . . . . .  | L. 3.200        |
| 5. C. Romero, <i>Para la edición crítica del «Persiles»</i> (bibliografia, aparato y notas) . . . . .  | L.15.000        |
| 6. <i>Annuario degli Iberisti italiani</i> . . . . .   | <i>esaurito</i> |

## RASSEGNA IBERISTICA

Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

- |                        |           |                        |           |
|------------------------|-----------|------------------------|-----------|
| n. 1 (gennaio 1978)    | L. 5.000  | n. 19 (febbraio 1984)  | L. 10.000 |
| n. 2 (giugno 1978)     | L. 5.000  | n. 20 (settembre 1984) | L. 10.000 |
| n. 3 (dicembre 1978)   | L. 5.000  | n. 21 (dicembre 1984)  | L. 10.000 |
| n. 4 (aprile 1979)     | L. 5.000  | n. 22 (maggio 1985)    | L. 12.000 |
| n. 5 (settembre 1979)  | L. 5.000  | n. 23 (settembre 1985) | L. 12.000 |
| n. 6 (dicembre 1979)   | L. 5.000  | n. 24 (dicembre 1985)  | L. 12.000 |
| n. 7 (maggio 1980)     | L. 7.000  | n. 25 (maggio 1986)    | L. 12.000 |
| n. 8 (settembre 1980)  | L. 7.000  | n. 26 (settembre 1986) | L. 12.000 |
| n. 9 (dicembre 1980)   | L. 7.000  | n. 27 (dicembre 1986)  | L. 12.000 |
| n. 10 (marzo 1981)     | L. 8.000  | n. 28 (maggio 1987)    | L. 12.000 |
| n. 11 (ottobre 1981)   | L. 8.000  | n. 29 (settembre 1987) | L. 12.000 |
| n. 12 (dicembre 1981)  | L. 8.000  | n. 30 (dicembre 1987)  | L. 12.000 |
| n. 13 (aprile 1982)    | L. 9.000  | n. 31 (maggio 1988)    | L. 13.000 |
| n. 14 (ottobre 1982)   | L. 9.000  | n. 32 (settembre 1988) | L. 13.000 |
| n. 15 (dicembre 1982)  | L. 9.000  | n. 33 (dicembre 1988)  | L. 13.000 |
| n. 16 (marzo 1983)     | L. 10.000 | n. 34 (maggio 1989)    | L. 14.000 |
| n. 17 (settembre 1983) | L. 10.000 | n. 35 (settembre 1989) | L. 14.000 |
| n. 18 (dicembre 1983)  | L. 10.000 |                        |           |

PUBBLICAZIONI IBERISTICHE DELL'ISTITUTO EDITORIALE  
CISALPINO - LA GOLIARDICA

G. Bellini, <i>Teatro messicano del Novecento</i> . . . . .	L. 10.000
G. Bellini, <i>L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz</i> . . . . .	L. 2.500
G. Bellini, <i>La narrativa di Miguel Angel Asturias</i> . . . . .	L. 2.500
G. Bellini, <i>Il labirinto magico. Studi sul nuovo romanzo ispano-americano</i> . . . . .	L. 8.000
G. Bellini, <i>Quevedo in America</i> . . . . .	L. 1.600
G. Bellini, <i>Il mondo allucinante. Da Asturias a García Márquez. Studi sul romanzo ispano-americano della dittatura</i> . . . . .	L. 8.000
G. Bellini, <i>La poesia modernista</i> . . . . .	L. 1.200
A. Bugliani, <i>La presenza di D'Annunzio in Valle Inclán</i> . . . . .	L. 5.000
M.T. Cattaneo, <i>M.J. Quintana e R. Del Valle Inclán</i> . . . . .	L. 8.000
A. Del Monte, <i>La sera nello specchio</i> . . . . .	L. 10.000
F. Meregalli, <i>La vida política del canceller Ayala</i> . . . . .	L. 1.200
F. Meregalli, <i>Semantica pratica italo-spagnola</i> . . . . .	<i>esaurito</i>
G. Morelli, <i>Linguaggio poetico del primo Aleixandre</i> . . . . .	L. 10.000
<i>Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas de Lugano</i> . . . . .	L. 15.000
A. Albònico, <i>Da «Alfanhui» alla «leyenda negra»: «andanzas» di R. Sánchez Ferlosio</i> . . . . .	L. 16.000

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Direttore: *Giuseppe Bellini*

Vol. I (1967)	L. 12.000	Vol. X (1980)	L. 15.000
Vol. II (1969)	L. 12.000	Vol. XI (1981)	<i>esaurito</i>
Vol. III (1971)	L. 10.000	Vol. XII (1982)	L. 15.000
Vol. IV (1973)	L. 10.000	Vol. XIII-XIV (1983)	L. 25.000
Vol. V (1974)	L. 12.000	Vol. XV-XVI (1984)	L. 32.000
Vol. VI (1975)	L. 10.000	Vol. XVII (1985)	L. 15.000
Vol. VII (1976)	L. 10.000	Vol. XVIII (1986)	L. 18.000
Vol. VIII (1978)	L. 15.000	Vol. XIX (1987)	L. 12.000
Vol. IX (1979)	L. 15.000	Vol. XX (1988)	L. 30.000

## STUDI E TESTI DI LETTERATURE IBERICHE E AMERICANE

Collana diretta da G. Bellini

### Serie I:

1. P. Neruda, *Memorial de Isla Negra*. A cura di Giuseppe Bellini . . . . . esaurito
2. *Sei racconti nicaraguensi*. A cura di F. Cerutti . . . . . esaurito
3. S. Serafin, *Miguel Angel Asturias. Bibliografia italiana y antología crítica* . . . . L. 4.500
4. G. Morelli, *Strutture e lessico nei « Veinte poemas de amor... » di Pablo Neruda* . L. 5.000
5. M. Simões, *García Lorca e Manuel de Fonseca. Dois poetas em confronto* . . . . L. 6.000

### Serie II:

1. G. Francini, *Orientaciones de la novelística española actual* . . . . . L. 4.000
2. G. Lanciani, *Mito ed esperienza nella nomenclatura geografica dei « Lusiadi »* . . L. 3.000
3. L. Bonzi, *D'Annunzio nella stampa spagnola tra il 1880 e il 1920* . . . . . L. 5.000
4. S. Regazzoni, *Cuatro novelistas españolas de hoy. Estudio y entrevistas* . . . . L. 9.000
5. L. De Llera Estéban, *Relaciones entre la Iglesia y el Estado desde la restauración hasta la guerra civil de 1936. El Archivo Miralles de Palma de Mallorca* . . . . L. 7.000
6. M. Scaramuzza Vidoni, *Il linguaggio dell'utopia nel Cinquecento ispanico* . . . L. 8.000
7. L. De Llera Estéban, *Relaciones culturales italo-hispánicas. La embajada de T. Gallarati Scotti en Madrid (1945-1946)* . . . . . L. 9.000
8. L. Bonzi, *Due studi sulle relazioni letterarie italo-ispaniche* . . . . . L. 10.000
9. G. Francini, *Cuestiones de microlengua* . . . . . L. 8.000
10. L. Bonzi, *Dino Buzzati in Spagna* . . . . . L. 5.000
11. S. Regazzoni, *Cristoforo Colombo nella letteratura spagnola dell'Ottocento* . . . . L. 20.000

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

Collana di studi e testi diretta da

Giuseppe Bellini e Alberto Boscolo

*Volimi pubblicati:* 1. - G. Bellini, *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*; 2. - A. Albònico, *Bibliografia della storiografia e pubblicistica italiana sull'America Latina: 1940-1980*; 3. - G. Bellini, *Bibliografia dell'ispano-americanismo italiano*; 4. - A. Boscolo - F. Giunta, *Saggi sull'età colombiana*; 5. - S. Serafin, *Cronisti delle Indie: Messico e Centroamerica*; 6. - F. Giunta, *La conquista dell'El Dorado*; 7. - C. Varela, *El Viaje de don Ruy López de Villalobos a las islas del Poniente (1542-1548)*; 8. - A. Unali, *La «Carta do achamento» di Pero Vaz de Caminha*; 9. - P.L. Crovetto, *Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca*; 10. - G. Lanciani, *Naufrazi e peregrinazioni americane di G. 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*.

# ANALES GALDOSIANOS

*Publica anualmente artículos, reseñas y documentos sobre la obra de Benito Pérez Galdós y otros autores del siglo diecinueve y textos para la historia intelectual de la España de Galdós y sobre los problemas teóricos de la novela realista.*

*Fundador y Director Honorario:* Rodolfo Cardona

*Director:* John W. Kronik

*Redactores:* Alicia G. Andreu, Alfonso Armas Ayala, Laureano Bonet, Jean-François Botrel, Harold L. Boudreau, Francisco Caudet, Vernon A. Chamberlin, Agnes M. Gullón, Hans Hinterhäuser, Sebastián de la Nuez Caballero, Antonio Ramos-Gascón, Geoffrey W. Ribbans, Eamonn J. Rodgers, Gonzalo Sobejano.

*Recensiones:* Peter A. Bly

*Asistente:* Debra A. Castillo

## REDACCION Y ADMINISTRACION:

Department of Romance Studies / Goldwin Smith Hall  
Cornell University  
Ithaca, NY 14853-3201 USA

---

---

## The Canadian Journal of Italian Studies

*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 \$ 8.00, incluse 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*