

RASSEGNA IBERISTICA

38

settembre 1990

SOMMARIO

Silvana Serafín: *La figura del dittatore nel teatro di Rodolfo Usigli*..... Pag. 3

Susanna Regazzoni: *Melusina e l'Unicorno: le metamorfosi narrative di Mújica Láinez*. » 19

M.L. Hernanz y J.M. Brucart, *La sintaxis* (R. Lenarduzzi) p. 31; F. González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*. Edición crítica, introducción, notas y apéndices de M. Frenk (D. Ferro) p. 32; G.G. Polo, *Diana enamorada*. Edición de F. López Estrada (J.J. Martínez) p. 35; AA.Vv., *Il picaro nella cultura europea*. A cura di I.M. Battafarano e P. Taravacci (J.M. Martín Morán) p. 38; AA.Vv., *El mundo del teatro español en su siglo de oro: ensayos dedicados a J.E. Varey*. Edición de J.M. Ruano de la Haza (F. Meregalli) p. 40; F. de Quevedo, *Sogni e discorsi*. A cura di I. Bajini (G. Bellini) p. 43; T. Percy - J. Bowle, *Cervantine correspondence*. Edición de D. Eisenberg (F. Meregalli) p. 46; G. Edwards, *Dramaturgos en perspectiva* (E. Panizza) p. 47; F. Umbral, *Y Tierno ascendió a los cielos* (A. Negré Cuevas) p. 49; B. Andréu, *Elphistone* (E. Pittarello) p. 51.

E. Martinell Gifre, *Aspectos lingüísticos del descubrimiento y de la conquista* (M.V. Calvi) p. 53; H. Pérez Brignoli, *Storia dell'America Centrale* (D. Liano) p. 55; C. Isherwood, *Il condor e le vacche* (A. Albónico) p. 56; J.G. Borges, *El caudillo*. Prólogo de A. Jurado (F. Meregalli) p. 58; P. Neruda, *Canto General / Canto Général*. Traduzione, prefazione e note di D. Puccini (G. Meo Zilio) p. 60; L. Madrid, *Cervantes y Borges: la inversión de los signos* (A. Pérez Ovejero) p. 64; C. Fiallega, *«Pedro Páramo»: un pleito del alma* (D. Liano) p. 67; A. Luna y R. Savio, *Verbo América*. Prefazione di G. Valdés (M. Ramírez) p. 68.

E. de Queirós, *Il mandarino*. Prefazione di A. Di Munno - *La reliquia*. A cura di A. Di Munno (M.G. Simões) p. 70; J.M. Machado de Assis, *La cartomante e altri racconti*. A cura di A. Di Munno (G. Bellini) p. 72; M. Couto, *Voci all'imbrunire*. Trad. di E. Pellegrini (P. Ceccucci) p. 73.

Pubblicazioni ricevute p. 77

«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]

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.

[ISBN 88-205-0674-2]

Copyright © 1990

CISALPINO - Istituto Editoriale Universitario S.r.l.

Via Rezia, 4 - 20135 Milano

Tel. 02/5452154-5455194 - Fax 02/5458639



Editore Immagine

CISALPINO - Istituto Editoriale Universitario
fa parte del gruppo SUMMA EDITORI S.r.l. di Milano
con sede in via Carlo Crivelli, 6 - 20122 Milano
Tel. 02/58304681-58304769 - Fax 02/58304769

Finito di stampare nel mese di dicembre 1990
presso il Centro Grafico Linate - S. Donato Milanese

Fascicolo n. 38/1990 L. 14.000

LA FIGURA DEL DITTATORE NEL TEATRO DI RODOLFO USIGLI

Con Xavier Villaurrutia e Celestino Gorostiza, Rodolfo Usigli¹ ha dato fisionomia propria al teatro messicano contemporaneo, caratterizzato da un forte spirito nazionalista, finalmente libero dalle influenze straniere², che per decenni l'hanno condannato a sterili imitazioni, pri-

¹ (1905-1977). Nato a Città del Messico da padre italiano e da madre polacca, Usigli dimostra ben presto una forte passione per il teatro, accettando di lavorare dapprima come comparsa nel teatro Colón, quindi come direttore della sezione del teatro del Dipartimento di Belle Arti dell'Università Nazionale. Nel 1935, assieme all'amico Xavier Villaurrutia, vince una borsa di studi concessa dalla fondazione Rockefeller, e si reca all'università di Yale. Nel 1940 fonda il Teatro de Medianoche e da allora inizia una serie di viaggi in Europa come rappresentante del suo paese anche in festivals cinematografici. È stato ambasciatore in vari paesi europei e asiatici. Tra le sue opere: *El apóstol* (1931), *Falso drama* (1932), *El Presidente y el ideal* (1935), *Estado de secreto* (1935), *La última puerta* (1936), *Medio tono* (1937), *La mujer no hace milagro* (1939), *Sueño de día* (1939), *Vacaciones* (1940), *La familia cena en casa* (1942), *Corona de sombra* (1943), *El gesticulador* (1944), *Noche de estío* (1950), *Los fugitivos* (1950), *El niño e la niebla* (1951), *Aguas estancadas* (1952), *Un día de estos [...]* (1954), *Corona de luz* (1963), *El gran circo del mundo* (1969). Quale romanziere è interessante il suo unico romanzo *Ensayo de un crimen* (1944) che fu portato sullo schermo da Luis Buñuel. Importanti sono i suoi saggi critici sul teatro nei quali fissa le proprie teorie: *México en el teatro* (1932), *Caminos del teatro en México* (1933), *Itinerario del autor dramático* (1941) e *Anatomía del teatro* (1967) (Cfr. G. Bellini, *Teatro messicano del Novecento*, Milano, Cisalpino, 1959; A. Magaña Esquivel e R.S. Lamb, *Breve historia del teatro latinoamericano*, «Manuales Studium», México, De Andrea, 1956; A. Del Saz, *Teatro Social Hispanoamericano*, Barcelona, Labor, 1967; E.G. Neglia, *El hecho teatral en Hispanoamérica*, Roma, Bulzoni, 1985).

² Nei periodi precedenti, tuttavia, non sono mancati brillanti drammaturghi anche se essi costituiscono un'eccezione nel panorama teatrale messicano. Senza voler risalire a Sor Juana Inés de la Cruz, ma soprattutto a Juan Ruiz de Alarcón, per citare l'esempio più illustre del periodo coloniale, è da rilevare il talento, più che mai isolato, di Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851), grande diffusore del teatro di Molière, ma quel che più conta, iniziatore di una nuova tendenza tutta messicana che si rafforza nell'opera *Muñoz, visitador de México* (1838), di Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842). Siamo tuttavia, ancora fortemente legati alle mode drammatiche della Spagna e della Francia, dalle quali nemmeno l'originalità di opere isolate di Fernando Calderón (1809-1845),

ve di vitalità. Un teatro nazionale che è espressione scenica di un popolo omogeneo nella sua sensibilità razziale, con la coscienza collettiva della tradizione, della personalità, della lingua, dell'ideale e del destino.

Il merito di Usigli è di avere fornito ordine e metodo al genere teatrale, puntando sulla rappresentazione della realtà e cogliendo in tutta la sua complessa semplicità la voce più intima del popolo, le aspirazioni individuali della gente comune, ma soprattutto la ragione d'essere entità geografica, etnica e sociale. D'altra parte, il teatro è di per sé essenzialmente un'arte sociale che rispecchia e rinsalda fedi religiose e politiche, idee morali e sociali; in realtà, i suoi punti di riferimento sono così vasti che è stato spesso usato come metafora della vita stessa.

Infatti, molteplici sono i temi trattati, che affrontano in profondità anche problemi scabrosi per i messicani, attenendosi, però, a estrema chiarezza espositiva. Teatro che è esso stesso linguaggio nel quale si fondono immagini visive e immagini verbali, che aiutano a delineare la cultura di un popolo. Ed è per questo che Usigli chiama le cose «por su nombre, sin malicia, ni doble sentido»³, con il proposito di liberare il messicano da quella che egli definisce «monstruosa hipocrisía verbal, que es a un tiempo su delicia y su tortura»⁴.

José Peón Contreras (1843-1907), José Tomás de Cuéllar, e Manuel José Othón (1858-1906) sanno svincolarsi. Nel Novecento Marcelino Dávalos (1871-1923), Federico Gamboa (1864-1939), José Joaquín Gamboa (1879-1931), Víctor Manuel Díez Barroso (1890-1935) sono fortemente impegnati alla creazione di un teatro nazionale, che prenderà definitivamente vita dopo la rivoluzione, grazie all'attività dell'attrice Virginia Fábregas, iniziatrice del teatro sperimentale, il «Grupo de los siete autores» (1926) composto da Francisco Monterde, José Joaquín Gamboa, Noriega Hope, Víctor Díez Barroso, Posada León, i fratelli Lázaro e Carlos Lozano. Seguono: il «Teatro Ulises» (1928) sorto ad opera di Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Celestino Gorostiza, favorito dal mecenatismo di Antonieta Rivas Mercado; la «Comedia Mexicana» (1929), organismo ufficiale; gli «Escolares del teatro» (1931), il «Grupo de trabajadores del teatro» (1933) e il «Teatro de la Universidad» (1936), fondati tutti da Julio Bracho; il «Teatro de ahora» (1932) dovuto all'opera di Bustillo Oro e di Mauricio Magdaleno e il «Teatro de Orientación» (1932) fondato da Celestino Gorostiza e da Xavier Villaurrutia; il «Teatro de Medianoche» (1940) sorto per l'impegno di Rodolfo Usigli che, come autore, ha sempre mantenute le distanze dalle tendenze dei diversi gruppi, seguendo una propria aspirazione più affine a quella di Shaw. Il suo teatro diviene, così, una sintesi di esperienze internazionali e di esigenze strettamente legate alla realtà messicana (Cfr. G. Bellini, *Teatro messicano del Novecento* cit.; G. Gorostiza, *Panorama del teatro en México*, «Cuadernos Americanos»; W. Knapp Jones, *Breve historia del teatro en México*, México, de Andrea, 1956; E.G. Neglia, *El hecho teatral en Hispanoamérica* cit.).

³ R. Usigli, Prologo a *Jano es una muchacha*, México, Nuevo Mundo, 1952, p. 37.

⁴ *Ibid.*

La sua concezione del teatro, oltre a rispondere ad una evidente funzione sociale, operando anche come agente provocatore, corrisponde essenzialmente, secondo quanto evidenzia il Bellini «[...] alla necessità imperiosa di trattare la realtà, d'interpretarla, con tutte le responsabilità che essa rinserra di mutamenti e di poesia: risponde, quindi, al realismo, ma non inteso alla maniera convenzionale; Usigli tende soprattutto a rendere alle cose, alle azioni, alle parole il loro significato naturale»⁵.

Un realismo «costruito», il suo, fondato sull'osservazione diretta della realtà, rappresentata fedelmente, quasi ossessivamente sulla scena, in cui ogni oggetto, ogni dettaglio, anche il più insignificante, viene curato per garantire l'atmosfera scenica, perfettamente in sintonia con lo spirito della realtà stessa. Oggetti che si scontrano nell'esistenza quotidiana con le problematiche degli uomini e mediante cui si dimensionano in eventi; sono perciò spesso rivelatori di atteggiamenti mentali, di scelte consapevoli e obbligate che condizionano la scrittura in maniera ineludibile. Il suo realismo si motiva anche come scelta di uno stile teatrale, che si vale degli oggetti reali per potenziare la scena di tutte le sue possibilità di movimenti, di colori e di luce con una fantasia che è libertà spettacolare. Non dobbiamo dimenticare che Usigli, oltre che commediografo fu anche abile regista⁶, alla maniera di O'Neill per intenderci.

Un regista cui appartiene lo sguardo preventivo, capace di allestire uno spazio per ogni testo drammatico e per ogni situazione differente, ovvero, una scena che non imiti il reale, ma lo crei. In tutte le sue commedie, perciò, egli dà ampie e numerose indicazioni, descrivendo minuziosamente oggetti, atmosfera e personaggi, nel duplice aspetto fisico e morale. Un esempio per tutti è dato dalla didascalia relativa alla figura del favorito del dittatore, che appare in *Estado de secreto* e che vale la pena di riportare:

Poncho hace su entrada en este momento. Tiene unos treinta y cinco

⁵ G. Bellini, *Teatro messicano del Novecento* cit., p. 76.

⁶ Non mancano, tuttavia, giudizi negativi sulla sua attività di regista e d'impresario teatrale, limitati esclusivamente alla messa in scena della sua opera più importante, *Corona de sombra*. Magaña Esquivel, infatti, è stato piuttosto feroce nel rivelare l'incompatibilità di Usigli tra l'essere magnifico drammaturgo, «el genio más universal que ha dado México en los últimos cien años», e il suo voler essere regista ad ogni costo (A. Magaña Esquivel, *Sueño y realidad en el teatro*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1949, pp. 123-124).

años; es delgado, pero robusto, alto; ligera calvicie; viste muy bien, pero, por desgracia, muy ostensiblemente, muy bien. Lleva un magnífico brillante en un dedo, un deslumbrador fístol en la corbata demasiado vistosa. Viene saturado de olores de peluquería y toda su ropa parece nueva, desde la camisa hasta los zapatos; pero, a pesar de todos estos censurables detalles, es extraordinariamente simpático. Se comprende al verlo todo lo que dicen de él sus amigos: las mujeres que rinde, los actos de valor y de fuerza que acomete, la resistencia de su naturaleza, el dinámico magnetismo de su personalidad. También se comprende la gran simpatía expresada en biombo, busto y sarape que experimenta por sí mismo, y se hacen igualmente inteligibles los contrastes de su interior y de sus muebles, el de su intimidad y su vanidad, etc. Como no puede negársele inteligencia, tampoco podría dejar de reconocérsele cierta insensibilidad casi animal.⁷

Dato il carattere tendenzialmente narrativo della didascalia, l'autore non solo descrive, ma anche interpreta, presenta in prospettiva sequenziale comportamenti e parole, enunciando concatenazioni che sono proprie del romanzo. Accanto alle descrizioni dell'aspetto fisico, vi è l'aggiunta di connotazioni di carattere, l'abbozzo di una storia che facilita la comprensione del modo d'essere del personaggio. Il passato individuale viene perciò a condizionare le azioni presenti e la didascalia adempie nel testo scritto la stessa funzione che sulla scena svolge il regista. Infatti, per quanto nella rappresentazione si voglia sottostare alle indicazioni dell'autore è pressoché impossibile far coincidere le didascalie con l'interpretazione, perché avviene quello che Ruffini definisce una *trasduzione*⁸: inevitabilmente si verifica un cambiamento tra materia espressiva, che da grafica diviene sonora. Usigli, perciò, fornisce, al regista e agli attori, una molteplicità di indicazioni supplementari, per garantire la massima fedeltà all'idea di partenza. Così, ricorrenti sono i riferimenti a sentimenti e a opinioni personali, costanti dell'esistenza di un individuo, e che rientrano nella sfera più intima del personaggio.

Inoltre, la presenza di un altro elemento tipico del discorso narrativo, ovvero l'uso dell'indiretto libero, funge da mediazione tra autore e attore: attraverso un'apparente enunciazione del primo è più che mai evidente il discorso del personaggio. Ad esempio, quel «por desgracia», tolto di peso dalla lingua parlata, è un'insinuazione della parola del per-

⁷ R. Usigli, *Estado de secreto*, in *Teatro completo*, I, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, p. 356.

⁸ Cfr. F. Ruffini, *Semiotica del teatro: testo letterario, ritualizzazione, testo spettacolare*, «Biblioteca teatrale» 20 (1978).

sonaggio, al di là delle battute a lui direttamente attribuite, nel testo drammatico. Tutto ciò indica un coinvolgimento dell'autore, più che mai inserito nell'argomento, ma evidenzia anche la voce autonoma del personaggio; il che fornisce ai tratti del discorso un'articolazione di una ricchezza inattesa in quella sede. Le battute quasi si incastrano in una serie di segmenti diegetici, i quali non si limitano a dare delle semplici indicazioni, ma hanno carattere, prevalentemente, narrativo.

Tematica unificatrice di questo genere di teatro consacrato alla realtà, lontano da ogni tipo di astrazione fabulistica, è l'elemento politico, ovvero l'impegno dell'autore che con sguardo attento e indagatore presenta la situazione del Messico dopo la rivoluzione del 1910. D'altra parte, Usigli è facilitato in questa sua scelta dalla specificità del genere. Nel teatro, infatti, a differenza del romanzo, avvenimenti, personaggi, oggetti, sono dotati di una loro consistenza fisica: si tratta di una realtà fortemente modellata tanto da essere toccata con mano dallo spettatore.

Per la sofferta partecipazione di opere come *La última puerta* (1934-36), *Estado de secreto* (1935), *Dios, Batidillo y la mujer* (1943), ma soprattutto di *El gesticulador* (1938), Usigli si affianca a quella schiera piuttosto cospicua di romanzieri che traggono ispirazione dalla Rivoluzione⁹ nonostante sia stato accusato da parte di una ristretta schiera di critici di ben definita orientazione di aver scritto un'opera antirivoluzionaria, come dovrebbe essere a parer loro *El gesticulador*. A tale accusa Usigli risponde con un saggio sull'attualità della poesia drammatica, inserito nell'edizione dell'opera suddetta, del 1947, nel quale egli ribadisce il diritto di difendere la Rivoluzione e di rilevare il significato reale che essa

⁹ Le opere più significative sono: *Los de abajo* di Mariano Azuela, *El águila y la serpiente* di Martín Luis Guzmán, *Ulises criollo* di José Vasconcelos, *Las manos de mamá y Cartucho* di Nellie Campobello, *Memorias de un lugareño* di José Rubén Romero. Seguono romanzi che appartengono alla seconda generazione, ovvero a quegli autori nati tra il 1895 e il 1902, non direttamente coinvolti nella dittatura di Porfirio Díaz, tra i quali si ricordano in modo particolare *Mi general* e *El indio*, di Gregorio López y Fuentes. Tra le opere della terza generazione, ossia di scrittori nati tra il 1904 e il 1914, emergono: *El resplandor*, di Mauricio Magdaleno, *El luto humano*, di José Revuelta, *Al filo del agua*, di Agustín Yáñez. Menzione a parte merita *Pedro Páramo*, di Juan Rulfo. Per concludere, si segnalano le opere di Carlos Fuentes, portavoce della generazione di scrittori nati tra il 1925 e il 1935, il quale stigmatizza gli abusi e le ingiustizie di una società generata dalla Rivoluzione: *La región más transparente* e *La muerte de Artemio Cruz* (Cfr. Aa.Vv., *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981).

ha per il popolo messicano. Queste, infatti, sono le sue parole: «[...] soy un niño de una generación que vio morir seres humanos y arder cadáveres en las calles de la ciudad; que comió el pan ázimo y bebió el vinagre de la revolución; que no tuvo otra diversión ni escape romántico que la primera guerra mundial, y que, por esto, cree en la necesidad de la revolución como idea y tiene cuando menos derecho a opinar»¹⁰.

La rivoluzione, dunque, fa parte della sua essenza d'essere messicano e Usigli la concepisce «limpia, sin trucos sin dados emplomados, sin vergüenza alguna»,¹¹ perché sorge dall'insoddisfazione assoluta, da un desiderio di giustizia e di verità. Sentimenti questi che Magaña Esquivel ha colto in tutto il loro significato più profondo, affermando che «sólo el retórico y el demagogo han considerado que *El gesticulador* es una obra antirrevolucionaria»¹².

La conferma di ciò appare proprio nelle commedie sopra citate (*La última puerta*, *Estado de secreto*, *Dios*, *Batidillo y la mujer*); se dal punto di vista artistico tali opere non raggiungono la levatura di *El gesticulador*, esse sono tuttavia, importanti, perché offrono una particolare visione della figura del dittatore. Tematica, questa, che rappresenta una costante di tutta la letteratura latinoamericana, a partire da *Amalia* di José Mármol (1850), che con *El matadero* (1839) di Estéban Echevarría, *Facundo* (1845), di Domingo Faustino Sarmiento, stigmatizza la violenza della dittatura di Rosas in Argentina. È soprattutto nel Novecento, però, che il tema acquista particolare intensità drammatica. Dittatori come Juan Vicente Gómez (Venezuela 1857-1935), Manuel Estrada Cabrera (Guatemala 1857-1923), Maximiliano Hernández (El Salvador 1882-1966), Rafael Leónidas Trujillo (Repubblica Dominicana 1891-1961) e Anastasio Somoza (Nicaragua 1896-1956), non possono essere passati sotto silenzio, data la ferocia dei loro sistemi oppressivi, difficilmente uguagliabili. Proliferano, perciò, opere centrate sulla figura del dittatore; tra le più note figurano *Tirano Banderas* (1926) di Ramón María del Valle Inclán, *La sombra del caudillo* (1928) di Martín Luis Guzmán, *Canal Zone* (1935) di Demetrio Aguilera Malta, *El Señor Presidente* (1946) di Miguel Angel Asturias, *El gran Burundún Burundá ha muerto*

¹⁰ R. Usigli, *Ensayo sobre la poesía dramática*, in *El gesticulador*, México 1947, pp. 259-260.

¹¹ *Ibid.*

¹² A. Magaña Esquivel, *Sueño y realidad del teatro* cit., 1949, pp. 123-124.

(1952) di Jorge Zalamea, *El secuestro del general* (1973) di Demetrio Aguilera Malta, *El recurso del método* (1974), di Alejo Carpentier, *Yo el supremo* (1974), di Augusto Roa Bastos, *El otoño del patriarca* (1975), di Gabriel García Márquez e *Casa de campo* (1978), di José Donoso. È, però, con *El Señor Presidente* (1946) di Miguel Angel Asturias che la figura del dittatore diventa emblematica, in quanto attraverso la concretizzazione delle energie incoscienti della società l'opera presenta l'archetipo del dittatore latinoamericano¹³. Non solo: oltre a proporre un modello funzionale, ripreso successivamente e che costituisce unità per una serie di testi, dando vita a un *corpus* omogeneo di narrazioni, il romanzo stabilisce al proprio interno dei nuclei tematici, delle isotopie che figurano anch'esse in romanzi successivi: universalità della figura del dittatore, onnipotenza dei suoi poteri, presenza del favorito bello e perverso, che tradisce miseramente, introduzione dell'elemento mitico, fornito dalla mancanza di dati sulla vita e sull'opera del Presidente, elementi che gli conferiscono un'aurea misteriosa, aumentata dall'attribuzione di qualità straordinarie, spesso magiche.

Altra caratteristica importante è l'utilizzazione della tecnica esperpentica (invenzione felice di Valle Inclán), ovvero la costante deformazione di personaggi in marionette o in animali, di situazioni in un gioco di luci e di ombre in cui brilla il ghigno della satira. Un dittatore sinonimo di malvagità, ma soprattutto di solitudine, come evidenzia in maniera esaustiva Gabriel García Márquez ne *El otoño del Patriarca*.

Tutto ciò è entrato di peso anche nel teatro, a dimostrazione che i due generi letterari si sono sempre sviluppati di pari passo. Già nel 1842 Juan Bautista Alberdi mette in scena *El gigante Amapolas*, farsa centrata sulla figura del tiranno, identificato non solamente in Rosas, ma anche nei capi dell'opposizione, incapaci di rovesciare il governo del despota. Per poter raggiungere lo stesso livello artistico di quest'opera bisognerà attendere il 1934, quando il cileno Vicente Huidobro rappresenta *En la luna*, satira politica nella quale vengono ironizzati il linguaggio altisonante, le promesse vacue e gli abusi di potere di qualsiasi dittatore. Seguono: *Saverio el cruel* e *El desierto entra en la ciudad*, di Roberto Arlt, *El señor Galíndez*, di Eduardo Pavlosky, *Pedro y el Capitán*, di Mario Benedetti, *El rey Christophe*, di Enrique Buenaventura, *Viva Belzú* e *Los tres generales*, di Raúl Salmón, *La divisa Punzó*, di Paul Groussac, *La Ma-*

¹³ Cfr. E.G. Neglia, *El hecho teatral en Hispanoamérica* cit., pp. 179-199.

zamorra de Monserrat, di Carlos Schaeffer Gallo, *Facundo*, di David Peña, *Las siete muertes del General*, di Agustín Pérez Pardella. Con *Excelencia el Buey*, di Alberto de Rosas, *En las manos de Dios*, di Carlos Solórzano, *La muerte no entra en el palacio*, di René Marqués, e *La pasión según Antígona Pérez*, di Luis Rafael Sánchez, si conclude questo elenco di opere, breve, ma significativo dell'importanza che la tematica del dittatore ha per il teatro¹⁴.

Dato che teatro e narrativa sono sulla medesima lunghezza d'onda, ho cercato di individuare quali isotopie, sopra accennate a proposito del romanzo sulla dittatura, assumessero un ruolo preminente nelle opere teatrali di Usigli, constatando come ognuno dei testi presi in esame adottasse una differente risposta: cioè, volta per volta, l'importanza relativa e la proporzione della loro presenza ha subito variazioni. Questo significa che il drammaturgo, nel momento in cui decide di attenersi ad uno schema, si pone dei limiti, ed il prevalere dell'una isotopia sull'altra risponde alla concreta situazione in cui è avvenuta la produzione del testo.

L'onnipresenza del dittatore è ben visibile in *Dios, Batidillo y la mujer*, in cui Usigli presenta la città immaginaria di San Batidillo, dominata in ogni suo aspetto sociale, politico ed economico dal Presidente che, significativamente, dà il proprio nome a luoghi e a prodotti. Nulla sfugge al suo controllo e alla sua volontà, come ben sottolineano le parole del ragazzo d'albergo che, dialogando con il giornalista messicano, giunto in città per intervistare il Presidente, esclama con una buona dose di sarcasmo:

Su excelencia es omnisciente, omnipresente, omnipotente. Es el aire de nuestros pulmones, es el alimento de nuestros estómagos, la nutrición de nuestra mente, el aceite de nuestro espíritu. Es el padre de nuestros hijos y el hijo predilecto de nuestros padres.¹⁵

Il grottesco della situazione diviene paradossale, nella descrizione di

¹⁴ Sulla validità letteraria dell'opera di Asturias, *El Señor Presidente*, non tutti i critici sono d'accordo; fra di essi emergono le voci negative di Emir Rodríguez Monegal, (*Los dos Asturias*, in «Revista Iberoamericana» 35, 1969, pp. 13-20), di Gerald Martin (*El Señor Presidente and how to read it*, in «Bulletin of Hispanic Studies» 47, 1970, pp. 223-243), e di Gabriel García Márquez, il quale in un'intervista a Francisco Urondo («Cuadernos Hispanoamericanos» 232, 1969, p. 165) dichiara che «la novela es insalvable, lo que pasa es que a uno le queda el recuerdo de aquel impacto que hiciera, tal vez hace años, por su tema.

¹⁵ R. Usigli, *Dios, Batidillo y la mujer*, in *Teatro completo*, II, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 227.

un comunissimo borotalco che ha il potere di rendere simile al dittatore qualsiasi uomo:

En apariencia es igual a todos; pero con la ayuda de una lente poderosa, podría Usted ver que cada molécula es una microimagen del General Batidillo, y todas las microimágenes juntas prestan al rostro de cualquier hombre la suprema distinción y la serena magnífica expresión del Magnánimo Caudillo.¹⁶

La deformazione della realtà nella direzione del paradosso e del grottesco, agisce da catalizzatore, rendendo più che mai evidenti le contraddizioni insite nelle convenzioni sociali, nelle istituzioni, nei valori recepiti passivamente. Il pirandelliano sentimento del contrario è sempre valido a mettere in luce la problematica di una situazione, vissuta con uno spiccato senso di consapevolezza, non di rado autoironica, in quanto esso dà luogo sia a una coesistenza di giudizio critico nei riguardi del mondo rappresentato, sia a una dichiarata lacerazione tra comportamenti e interiorità. La contraddizione fittizia tra ciò che si dice e quello che si vuole sia compreso, però, è solo verbale. Ben diverso ed omogeneo è il sentimento di base, costantemente teso al recupero di una precisa funzione sociale del comico.

Sotto il sorriso si cela l'amarrezza per la realtà politica messicana. Una società caratterizzata dall'abuso di potere, dal disprezzo delle leggi e delle istituzioni, dalle continue ingiustizie e violenze esercitate su coloro che non godono della protezione diretta del Presidente.

Generalmente, gli si affianca nell'esercizio politico una figura particolarmente negativa com'è quella del pupillo, braccio destro indispensabile, così bene caratterizzata in *Estado de secreto* da Poncho, ex Presidente, proprietario di una catena di postriboli, denominati con evidente allusione «los paraísos», contrabbandiere dalla personalità fredda e calcolatrice, che ricalca le orme dell'ormai classico Cara de Angel, favorito del *Señor Presidente* asturiano. Come lui, infatti, Poncho è insaziabilmente avido (richiede somme altissime come compenso per i suoi consigli), ruba senza ritegno, burlandosi della stupidità delle gente e funge da filtro tra il dittatore e il popolo, alimentando sempre più l'alone di mistero che circonda la figura del dittatore, il quale brilla per le sue assenze. Oltre a non avere senso civico, scrupoli morali, egli è privo anche di una fisionomia, incombendo come un'ombra nefasta sulla nazione, un essere impossibile da raggiungere.

¹⁶ *Ibid.*

Ne *La última puerta* l'autore sottolinea, più che mai, questo particolare aspetto della figura del dittatore: non c'è contatto diretto tra l'apice del potere e il popolo, in quanto una folta schiera di segretari e di passacarte costituiscono una barriera insormontabile tra i due estremi. Anche i pochi collaboratori ammessi alla presenza del Presidente hanno di lui un'immagine vaga e nebulosa, poiché egli appare sempre e solo di spalle, immerso in una atmosfera fumosa. Gli altri impiegati hanno persino paura di pronunciare il suo nome, come appare evidente dal seguente dialogo tra un giovane dipendente, dubbioso dell'effettiva presenza del dittatore, e una collega più anziana:

[...] EL MOZO. - No señorita. Es otra cosa. Me han preguntado [...] En fin, ¿puede Usted decirme que señas tiene el señor Ministro?

LA SEÑORITA LOLA. - ¿Cómo? Esas cosas no se preguntan, Farfán.

EL MOZO. - Ya lo sé, señorita, dispéñeme. Pero, ¿no podría usted? [...]

LA SEÑORITA LOLA. - (*Enojada*) Naturalmente que no. (*Otro tono*). No me ha llamado sino tres veces para dictarme, y nunca le he visto la cara. Está de espaldas y fuma cigarillos en una larguísima boquilla de ámbar. Su voz tiene que pasar a través de tanto humo, que llega opaca y cansada a mí. Es inútil que use yo ciertos perfumes y lleve ciertos trajes. No me mira nunca. Ya no tenemos esperanza las secretarias.

EL MOZO. - Bueno, lo comprendo; pero [...] (*pausa*) ¿No podría usted decirme siquiera si el señor Ministro existe?

LA SEÑORITA LOLA. - ¿Qué ha dicho usted?

EL MOZO. - Nada [...] en fin [...] es que [...]

LA SEÑORITA LOLA. - Comprendo (*Baja la voz*). Es que no lo sé, Farfán. No sé si él no existe - o si yo no existo. Tal vez sea él quien no existe. ¿Qué preguntas hace usted!¹⁷

Una presenza inquietante intorno alla quale ruota l'intera esistenza di persone e di cose, ma la cui consistenza corporea viene costantemente, anche se con timore, messa in discussione: il personaggio reale sfuma nella sfera impalpabile del mito.

L'impossibilità di un contatto umano è simbolicamente rappresentata dalla porta chiusa, che sbarrò il passo anche alle aspirazioni più legittime della gente comune, senza però costituire un ostacolo insormontabile alla speranza. Tuttavia, forte è l'amarezza di un giovane, in attesa da tempo interminabile, nel constatare la propria e l'altrui impotenza nel varcare quell'ultima porta:

¹⁷ *Ibid.*, I, p. 410.

[...] EL JOVEN. – Ha sentido usted el disgusto de sentirse flotando sobre un abismo, a merced del capricho de un mozo, del destino que le ha dado por inicial la letra más lejana del alfabeto; ha tenido usted que esperar de pie, porque en las antesalas desaparece el sentido de la diferencia de los sexos, como en una casa de juegos el de la monetización del dinero. Ha probado usted la ingenua tranquilidad de ver abrirse al fin esa primera puerta, y el desencanto de que una segunda no la mantuviera en el sueño de esperar, y luego, la sorpresa de ver que una tercera puerta se resiste [...] una última puerta que resplandece siempre, que nunca se abre, porque aquellos que la trasponen tienen una extraordinaria calidad – lo deletéreo del poder – que les permite filtrarse por ella.¹⁸

Vengono qui evidenziate le qualità eccezionali, quasi soprannaturali del Presidente che, attraverso esse, rafforza il suo potere e legittima la sua posizione. Contemporaneamente, il giovane esprime un'insoddisfazione interiore che è desiderio di vendetta e protesta, ma che non approda a nulla di concreto. Ciò è dovuto al carattere passivamente rivoluzionario del messicano, che preferisce permanere in una situazione di speranza, piuttosto che essere coinvolto in un cambiamento, sia pure positivo. A conferma di quanto detto si veda l'episodio relativo alle dimissioni del Ministro, presentate subito dopo il malcontento manifestato in modo violento dalle persone presenti nella sala d'aspetto. Di fronte alle possibilità di essere finalmente ricevute dal nuovo Ministro, tali persone sono fermamente decise a perseverare nell'attesa. Queste, infatti, sono le parole pronunciate dal vagabondo pochi istanti prima che si chiuda il sipario: «A lo mejor el nuevo ministro llega con grandes ímpetus y me recibe el primer día. Prefiero no correr riesgos»¹⁹.

Di fronte a tanto immobilismo, che appoggia di fatto lo *status quo*, è logico che un'apertura verso sinistra sia pressochè impossibile da attuarsi, perché si scontrerebbe con i valori della tradizione. È quanto sottolinea con amara constatazione Usigli ne *El presidente y el ideal*. Il protagonista, che non appare mai sulla scena, ma la cui presenza è palpabile, è amato dai collaboratori e dal popolo, poiché tenta di diffondere l'ideale socialista in tutta la nazione. Lo scompiglio di questa innovazione, però, è talmente forte, da coinvolgere tutti i livelli sociali. Ben presto, perciò, egli viene depresso, con la stessa facilità con cui è salito al potere, per volontà della classe militare e della borghesia, che vedono

¹⁸ *Ibid.*, p. 420.

¹⁹ *Ibid.*, I, p. 441.

minacciati i propri interessi. Il popolo, da parte sua, rischia di perdere l'unica sicurezza che possiede: i principi base della propria educazione.

Usigli, con la consueta *verve* ricorre all'umorismo per sottolineare la drammaticità della situazione, il proprio scetticismo di fronte all'evoluzione positiva degli eventi. Un esempio comico della probabile confusione che sorgerebbe dallo scontro di ideologie contrastanti è dato dal seguente dialogo tra militari:

GENERAL SÉPTIMO. – El compañero tiene razón. Ahora que se implantó la enseñanza socialista allí en mi Estado, llamé al Director de Educación y le pedí que me explicara a fondo el socialismo. El socialismo es la igualdad de las clases; pero no quiere decir que todos seremos ricos, sino que todos seremos pobres, cada quien vivirá de lo que trabaje, y que es así como todos los niños van a ir a la escuela vistiendo el overol [...] (*Se turba.*) Pues eso es el socialismo.

GENERAL OCTAVO. – No, no compañero. Eso será en su Estado, pero en el mío, no. Es el contrario. Se trata de que todos suban, de que nadie tenga menos que otro ni sea menos que otro.

GENERAL DÉCIMO. – Pues entonces ha de ser como en la revolución, y todos seremos generales. ¡así sí!

GENERAL OCTAVO. – No, hombre; tampoco. Por ejemplo: en vez de que unos anden a pie y otros en automóvil, todos andarán en automóvil.

GENERAL SÉPTIMO. – Entonces todos serán capitalistas.

GENERAL OCTAVO. – Pero capitalistas socialistas.

GENERAL SEXTO. – No, porque los automóviles serán del Estado; cada uno viajará en el suyo, pero no será el dueño.

GENERAL QUINTO. – Eso más bien parece fascismo que socialismo.

GENERAL TERCERO. – Permítanme compañeros. Lo esencial del socialismo es acabar con las religiones, porque las religiones reconocen un dios, y es claro que si hay un dios, no todos seremos iguales. Primero se trata de eliminar al clero. Entonces ya seremos más socialistas.²⁰

Evidente è l'intenzione satirica dell'autore che, al di sopra delle parti, non si schiera a favore né di questo né di quel regime, consapevole della sua superiorità morale, mentale e intellettuale nei confronti di quanto sta giudicando. Egli, infatti, definisce *Estado secreto*, *El presidente y el ideal*, *Noche de estío*, «comedias impolíticas», puntando l'accento non tanto sulla propaganda politica, quanto sulla reale situazione di un paese sopraffatto dall'ipocrisia e dalla corruzione. Assolutamente negativa è la sua visione anche del destino futuro della nazione che, da quando

²⁰ *Ibid.*, p. 305.

ha raggiunto l'indipendenza, è stata teatro di un susseguirsi di lotte intestine, «de cuartelazos revolucionarios, de desorden y de acabamiento, con guerras, guerrillas, traiciones [...]»²¹, sempre in nome della democrazia.

In *Noche de estío* Usigli giunge, infine, alla spiegazione dell'impossibilità di vivere una vita autentica, sorretta da ideali veri, per le giovani generazioni, fortemente deluse e disorientate. Questa è, infatti, la confessione di Alfredo Muñoz dinanzi al ministro Pantagua:

ALFREDO MUÑOZ. – Soy un estudiante sin universidad gracias a la política que usted y los suyos han desarrollado. Mi infancia se nutrió en los orrores de la revolución, mis juegos de niño eran la guerra europea y la revolución. Toda mi infancia está saturada de sangre y de despojos: mi padre fue muerto por un grupo rebelde, y sus bienes, robados.

EL SEÑOR GENERAL. – La revolución es la revolución.

ALFREDO MUÑOZ. – Y después, ¿qué han hecho usted y los suyos de mí? Un rebelde y un romántico, un improvisado que no asiste a sus clases porque la revolución es la revolución; un fracasado, porque, como joven, creí en las cosas nuevas que usted utilizaba en la política, y me hice comunista. ¡Comunista! Ahora me he quedado sin dios y sin creencias ni confianza en nadie; ¿No han disparado sus soldados sobre la juventud universitaria?

EL SEÑOR GENERAL. – No. (*Enérgico*) Han disparado sobre la anarquía y el desorden.

ALFREDO MUÑOZ. – Sobre la anarquía y el desorden que fueron las armas de usted para llegar al poder. Todas las traiciones y todas las sorpresas de que usted hablaba yo las he presenciado con mi primera conciencia. Me creía comunista, pero ese espectáculo me hizo capaz de traicionar a mi vez. No puedo ser comunista, porque he visto el ejemplo y las lecciones de ustedes, que son mucho más fructíferos y mucho más seguros. Si ustedes no hubieran hecho la revolución nosotros nunca habiéramos pensado en ella. Pero no podemos respetarlo ahora, ni detener la marcha de las cosas». ²²

Purtroppo è impossibile che il Messico, nonostante tutta la buona volontà, si liberi dalla schiavitù economica che gli Stati Uniti esercitano in maniera sempre più dura, attraverso l'espansione tentacolare delle multinazionali, rette da invisibili oligarchie che si sottraggono al riconoscimento politico diretto.

In *Un día de estos* Usigli affronta il problema, ambientando l'azione in un paese immaginario denominato Demonlandia. Il Presidente, un

²¹ *Ibid.*, p. 274.

²² *Ibid.*, p. 207.

semplice segretario elevato al ruolo più importante della nazione, come portavoce fedele di facoltosi ministri, rivela ben presto la propria volontà di rompere il giogo economico imposto dagli «Estados Unidos de Indolandia». Per liquidare il debito nazionale chiede la collaborazione di tutto il popolo, che si dimostra disponibile al sacrificio. Non lo sono, però, i ricchi proprietari terrieri che, pur di non rinunciare ai propri beni, preferiscono sacrificare la libertà del paese. Il Presidente viene ucciso, ed eliminato, così, l'elemento perturbatore, tutto rientra nella normalità. Ancora una volta sono l'immoralità e il crimine, l'ipocrisia ed un volgare opportunismo politico ad avere il sopravvento sulla giustizia e sull'interesse della comunità, a dimostrazione che il dittatore deve per forza essere egocentrico, odiato da un popolo costantemente oppresso, vincolato, in modo più o meno evidente, alla volontà di potenze straniere, che hanno diritto di vita e di morte sulla sua persona e tutto l'interesse a mantenere stagnante la situazione.

Il fatto che il teatro sia sempre stato riflesso vario, ingrandito, ravvicinato del sociale, sottende l'implicita critica di qualsiasi tipo di struttura concreta, più che mai evidente nelle opere di Usigli. Una società che serve da paradigma, non intendendo questo come insieme di concetti univoci, ordinati logicamente, e neppure come insieme stereotipo di linee-guida per l'azione etica ed estetica o convenzionale, ma un paradigma che, investito di allusività, di implicazioni e di metafore, va al di là della sfera conoscitiva e persino di quella morale. Proprio per il suo essere vicino alla vita, rimanendone lontano quel tanto che è sufficiente per farle da specchio, il teatro costituisce la forma più idonea al meta-commento di un conflitto, poiché la vita stessa è eterno conflitto, e la contestazione è una specie particolare di esso, dato che vita e morte, Eros y Thanatos, sono, per citare Freud, eterni antagonisti.

La funzione sociale dello scrittore consiste, secondo le parole dello stesso Rodolfo Usigli «en escribir, en escribir bien, en escribir bellamente; en reproducir en escala artística - y uso el adjetivo en su connotación más levantada - la imagen del hombre como es y de los conflictos que lo acosan, así como la del hombre político - que suele ser compendio de su país - y de sus conflictos con el mundo. Y al hombre de todos los días sugerirle, nada más sugerirle, la idea de un bien posible salido, eso sí, de él mismo»²³. Obiettivo, questo, raggiunto pienamente

²³ R. Usigli, *La función social del escritor*, in «Studi di letteratura ispano-americana» 2 (1969), p. 114.

nelle opere considerate, nonostante che il pericolo di cedere alla polemica fosse incalzante, data l'inquietante attualità della tematica. Tuttavia, Usigli ha saputo superare, con abile e sapiente invenzione letteraria, i limiti del reale, per dare vita a creazioni artistiche, di sicuro valore.

Silvana Serafin

MELUSINA E L'UNICORNO: LE METAMORFOSI NARRATIVE DI MÚJICA LÁINEZ

Melusina, «[...] y la sola mención de mi nombre debería bastar. Pero [...] nada basta en un siglo como el actual [...]»¹ Mère Lusine, Mater Lucinia, figura rilevante del folclore del Poitou, fondatrice del lignaggio dei Lusignani, capostipite generosa di una stirpe di principi in Europa e in Asia, di re di Gerusalemme, di Cipro, d'Armenia e di Boemia, è la protagonista di *El Unicornio* di Mújica Láinez. Il romanzo, ambientato nella Provenza medievale e, poi, nel regno latino di Gerusalemme, si configura nella sua distribuzione tematica in nove nuclei narrativi, i cui titoli introducono in modo efficace la materia narrata. A conclusione del testo, l'indice chiarisce maggiormente il contenuto dei capitoli, presentando dei sottotitoli secondo la ben nota caratteristica dei libri di cavalleria, il cui modello viene adottato parzialmente dall'Autore.

Il libro appartiene al gruppo di opere definite dallo stesso scrittore come «novelas de asunto internacional [...] que significan, en un cierto modo, mi liberación de la temática argentina, para encarar, con la madurez, motivos de repercusión mucho más vasta»². Pur essendo prodotto «de una etapa de feliz fantasía sin trabas», tale narrativa è strettamente vincolata alla storia in senso lato, in quanto Mújica Láinez si serve di una base documentale per situare il lettore in una dimensione spazio-temporale lontana, anche se il riferimento, quasi ossessivo, agli elementi culturali, visibile nelle note, lo aggredisce costantemente³.

Nonostante la leggenda di Melusina appaia già all'inizio del sec. XIV nel *Reductorium morale*⁴, essa deve la sua fortuna a Jean d'Arras e a

¹ Manuel Mújica Láinez, *El Unicornio*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1965.

² Cfr. *Intervista con Manuel Mújica Láinez*, «La nación», Buenos Aires, Sept-Oct. de 1968, p. 17.

³ *Ibid.*

⁴ Cfr. P. Bersuire, *Reductorium morale*, Paris 1521.

Coudrette, iniziatori nel secolo XV della tradizione letteraria; essi crearono l'archetipo della fata che, per amore, rinuncia alle proprie virtù soprannaturali ed acquista entità umana⁵. Essa fungeva da *deus ex machina* per salvare l'eroe dalle difficoltà e guidarne il destino secondo i propri obiettivi. Nel racconto moderno si è persa la nozione di anticatolicesimo insita nella prima fase del mito, in cui l'essere soprannaturale era assimilato al diavolo: la volontà dei chierici di anettere, nel contesto dell'interpretazione cristiana, una letteratura folclorica particolarmente gradita al popolo, avrebbe convertito il personaggio positivamente, creando la fata madrina.

Il motivo religioso fa da supporto - anche fisico - alla voce narrante, secondo quanto emerge dall'inizio del libro: «Ya había sonado el campanario robusto de Lusignan, capilla del priorato de nuestra Señora, el toque de vísperas»⁶. In effetti, l'ambientazione medievale impone la tipica visione teocentrica del cosmo, che condiziona le manifestazioni estetiche dell'opera. A conferma di quanto detto, Melusina presenta per primo, in ordine di tempo, il personaggio dell'angelo, contemporaneo all'epoca del racconto: «En la época que evoco - el año 1174 - un ángel vivía [...] con ser vecinos y los únicos habitantes sobrenaturales de Lusignan no nos habíamos hablado nunca»⁷. La fata, per quanto integrata alla religione, evidentemente non ha un rapporto immediato con l'angelo; solo in seguito i due, incontrandosi in più di una occasione, varieranno il grado delle loro relazioni. Ad esempio, durante i funerali dell'eremita, l'angelo inviterà Melusina a far parte del corteo, quasi a definirne, in questo caso, la sua appartenenza più alla sfera celeste che a quella terrena:

Cuatro ángeles lo sostenían tiernamente, como ayudándolo en la novedad del vuelo, y uno de ellos era mi ángel, el ángel del castillo de Lusignan.

Nos sumamos al séquito que, por lo que a Mercator le dijo uno de los leñadores, supimos se dirigía al cementerio merovingio de Civaux, más allá del gran castillo de Lussac, y la presencia de un hada, una doncella de rara hermosura, un esbelto caballero y dos pajes, uno de los cuales portaba, como un alongado cirio, un luminoso cuerno de unicornio, le proveyó a la comitiva lo que le faltaba para ser perfecta. Sucedió entonces algo tan

⁵ Cfr. Harf-Lancner, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1986.

⁶ M. Mújica Láinez, *El Unicornio* cit., p. 11.

⁷ *Ibid.*, p. 15.

extraordinario, tan antiprotocolar, que al principio creí equivocarme en su interpretación, y fue que el ángel de Lusignan, a pesar de la convención tácita que imponía que jamás me reconociera, me hizo una casi imperceptible señal, indicándome que me incorporara al aéreo grupo. Debió repetir, más explícito, el gesto, y sólo así me atreví a dejar mi posición en el caballo, sobre los arreos militares, y a ascender hasta agregarme al conjunto armónico de los espíritus celestes. ¡Cómo me hubiera gustado que Aiol hubiese podido verme en esa suprema oportunidad! También yo contribuía a mantener en el aire el alma diáfana del ermitaño quien, quizás reconociéndome a su vez, me sonrió. ¡Cómo me hubiera gustado que el doncel me viese, entre los cuatro ángeles, mis desnudos pechos destacándose en el esplendor de las túnicas, aleteando mis alas de murciélago junto a sus alas de cisnes!⁸

La doppia costituzione fisica della donna, serpente nella parte inferiore e essere angelico nella parte superiore, sottolinea ulteriormente il motivo della lacerante personalità – fata con desideri d’amore – che viene accusata:

Melusina de Lusignan. Te falta la vocación propia de un hada auténtica. Sometes tu jeraquía a los embates del amor y, olvidando lo mal que les ha ido a muchas de tus compañeras, por reincidir en ese juego, y lo mal que te fue con mi yerno Raimondín, ahora llevas tu osadía hasta enamorate de un mozo de tu sangre. ¡Ten cuidado! ¡ten cuidado! ¡no te acerques a las llamas!⁹

A contrapporsi alla parentesi angelica dei funerali di Brandán interviene subito Presina, madre della protagonista, che la riporta nella dimensione esattamente opposta, ovvero nel mondo delle streghe. Melusina non oppone resistenza e: «[...] previo un saludo al ángel amigo, que implicaba solicitar su autorización»¹⁰, entra nella sfera segreta e oscura della madre, alla quale infatti chiede: «concédeme la posibilidad de encarnarme en un cuerpo joven y hermoso»¹¹. Stanca di essere invisibile e turbata dalla passione amorosa, questa volta la fata è totalmente protesa verso la terra.

Prima di addentrarmi nel discorso delle metamorfosi è necessario un breve riferimento al contenuto del libro. Nel primo capitolo, che ha

⁸ *Ibid.*, p. 192.

⁹ *Ibid.*, p. 195.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

funzione di prologo, l'inusitata narratrice (ma non per Mújica Láinez, che fra gli altri protagonisti dei suoi scritti ha anche un cane e uno scarabeo) colloca l'azione nel mondo meraviglioso del fiabesco e presenta gli antecedenti dell'intreccio¹². Questi ultimi ripetono la nota sequenza della leggenda della fata Melusina ed iniziano con la storia della madre Presina, sposa del mortale Elinas, re d'Albania. Costui, avendo trasgredito, suo malgrado, il tradizionale patto tra una fata e un re (quello di non scorgere la trasmutazione della creatura magica), vede Presina partire per l'isola di Avalon con le figlie. Il racconto è riportato attraverso le prolessi dell'io narrante, e Melusina, seguendo il corso delle proprie memorie, narra della punizione che inflisse al padre per vendicare l'offesa recata alla madre e l'intervento e la maledizione di quest'ultima che giudicò inopportuna e crudele l'azione della figlia. Melusina fu condannata dalla madre a trasformarsi in un mostro, metà donna e metà serpente alato. Questa condizione sarebbe divenuta definitiva e avrebbe comportato la «insoportable penitencia de la inmortalidad» se, una volta sposatasi, il marito ne fosse venuto a conoscenza¹³.

Abbandonata Avalon, Melusina si dirige nel Poitou, dove si innamora di un cavaliere, ovviamente bello (allora «una se cruzaba con hombres hermosos en todas partes»¹⁴) e ovviamente figlio di re («era como siempre, el hijo de un rey; en este caso el rey de los Bretones y se llamaba Raimondín»¹⁵). Sposatasi con Raimondino e infranta la condizione imposta da Presina, Melusina viene condannata «al monótono destino de los inmortales, que de niña temía con razón»¹⁶.

In questa prima parte il patto di lettura stabilisce le chiavi d'interpretazione nel contesto della tradizione mitica di Melusina, dove gli incantesimi e il soprannaturale sono nell'ordine delle cose e non infrangono alcuna regola. Importante è, perciò, sottolineare il carattere meraviglioso-fiabesco e non fantastico del romanzo, mentre la voce narrante si colloca in modo inequivocabile nel mondo a noi contemporaneo¹⁷. Si intrecciano nel racconto elementi della mitologia celtica (Inis Vitrin, l'i-

¹² Mi riferisco ai romanzi di Mújica Láinez, *Cecil*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1972, e *El escarabajo*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982.

¹³ M. Mújica Láinez, *El unicornio* cit., p. 18.

¹⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹⁷ Cfr. Roger Caillois, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma - Napoli, Ed. Theoria, 1985.

sola paradisiaca, il regno delle fate) rielaborati nella tradizione epica bretone (ciclo dei cavalieri della tavola rotonda). Una sottile ironia puntualizza il ripetersi delle «umane passioni», dal mondo magico del Medio Evo a quello prosaico della nostra epoca, oltre a segnare gli elementi più noti del modello del romanzo cavalleresco, come è evidente nel capitolo in cui si parla dell'eremita, dove si legge «hace aquí su entrada el santo ermitaño que invariablemente figura en estas narrativas»¹⁸.

Dopo il primo capitolo — base storica dell'intreccio — il libro si concentra su una delle storie dell'immortale vita della fata, avvenuta tra la prima e la seconda incarnazione («[...] lo que en este libro me propongo referir [...] fue hace casi ochocientos años»¹⁹). Centinaia d'anni di solitaria vedovanza trascorrono, finché Melusina s'innamora di un bellissimo giovane, rassomigliante al marito, di nome Aiol, che «debía de ser uno de los numerosísimos descendientes de Raimondín y míos que pululaban en la zona»²⁰. Figlio illegittimo di un povero veterano delle crociate e di una meretrice, egli è l'oggetto dell'ardore amoroso della fata che, invisibile, lo segue ovunque penetrandone il pensiero.

Mentre nella prima e più estesa parte del racconto, la cui azione si svolge in Provenza, sono evidenziate, all'interno del processo di maturazione di Aiol, le sue distinte esperienze — specialmente amorose —, nella seconda seguiamo il racconto di Aiol divenuto cavaliere e recatosi in Oriente. Mosso dal desiderio di andare in Terra Santa, egli giunge nel regno di Gerusalemme, in compagnia del cavaliere Melusín de Pleurs, incarnazione della fata, grazie alle preghiere da questa rivolte alla madre:

Mi madre pareció apiadarse de mí y como la vez anterior, la vez de Raimondín, me enredé en su trampa [...] - Te otorgo lo que pretendes - pronunció - Después de que Aiol haya sido armado caballero, tendrás el cuerpo joven que me pides, - [...] ¡Ay! ¡Qué rápido me doblé y qué rápido se clavaron mis ojos en la protuberancia del descubrimiento temido! ¡No era eso, no era eso lo que yo quería! Presina se había burlado de mí nuevamente, concediéndome lo que le solicitara, un cuerpo joven y hermoso, pero un cuerpo de hombre, es decir justo lo contrario de lo que pensé al pedírselo, sin especificar, pues por obvio ni se me ocurrió hacerlo, olvidada de que tratándose de Presina, había que andar con pies de plomo. Era aquel, sin duda, un cuerpo hermoso y joven, tan joven y casi

¹⁸ M. Mújica Láinez, *El unicornio* cit., p. 114.

¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

²⁰ *Ibid.*, p. 45.

tan hermoso como el de Aiol, pero no me servía, antes bien desbarataba mis proyectos. ¡Qué burla! ¡Qué escarnio!

[...] Llevaba mi cuerpo como si fuese una armadura; me costaba adecuarme a la pesadez de su substancia. Y más que nada me costaba acostumbrarme a la idea de que yo, Melusina de Lusignan, era un hombre. Claro que no me acostumbré. No me acostumbré nunca. No contaba con la menor vocación para la masculinidad. Seguía gimoteando por lo bajo, tocándome toda, inaugurando la incomparable excitación de ser mujer y hombre al mismo tiempo, y hasta preguntándome si no hubiera sido posible, de no amar a Aiol, que me amara a mí misma, que yo misma me amara a yo mismo, pero la coyuntura de ese narcisismo bifurcado, de esa sensual autarquía, que sin duda hubiera encerrado ventajas de práctica comodidad muy notables, no se presentaba como una solución provechosa para mi estado complejo, pues continuaba amándolo a Aiol con pasión igual, a pesar de la incongruencia de mi envoltura.²¹

Su questa trasformazione, l'unica non prevista, si esercita - ancora una volta - l'ironia dell'Autore.

Il sentimento religioso è più che mai presente nella parte del romanzo che si svolge in Oriente, attraverso la ricerca della salvezza eterna, motivazione spirituale formativa dell'identità del giovane Aiol, che si concretizza nella «busca» della Santa Lancia²². A questo proposito Mújica Láinez scrive: «¡Eres un individuo tan típico de esta época. Aiol! ¡Ni siquiera te falta la empresa misteriosa, ardua, quizás inútil, la búsqueda del Objeto imposible, un tema para Chrétien de Troyes!»²³.

Come in ogni romanzo d'avventure che si rispetti, il libro termina con il ritrovamento da parte di Aiol della Lancia, aiutato in questo dall'ebreo errante. L'impresa esige, però, la purezza assoluta del cavaliere, tentato, invece, dall'affascinante Pasqua, amante del patriarca:

Pascua de Riveri estaba casi desnuda. Su cuerpo joven, elástico, de una blancura entre verdosa y azul, de nácar, de ópalo, sólo se cubría con el lujo de los diamantes patriarcales que descendían sobre sus pechos, sobre su ombligo, sobre su sexo.²⁴

²¹ *Ibid.*, p. 214.

²² Ci si riferisce alla lancia con cui il centurione Longino ferì il fianco di Cristo e dalla cui ferita sgorgarono acqua e sangue, raccolti da Giuseppe da Arimatea nella coppa della cena, ossia Lancia come Graal.

²³ M. Mújica Láinez, *El Unicornio* cit., p. 315.

²⁴ *Ibid.*, p. 385.

Per non cedere, quindi, al peccato della carne, Aiol si getta in un abisso e muore trafitto dalla Lancia:

«Se separaron las nubes, como un leve cortinaje de arco iris que los ángeles mantenían descorrido, y el rey leproso apareció en la claridad, con Azelaís: dos personajes de la escena final de un teológico drama. De sus cuerpos astrales, limpios de mácula, emanaba una divina lumbre. Guiaban ambos, por las bridas de rosas mustias, a la vieja carreta de las Vírgenes Prudentes y las Vírgenes Locas, de la cual tiraban, reiterando mi visión del Poitou, cuatro bueyes blancos, como los de las comparsas del infaltable Eros. Elevaron al carro el alma trémula del Caballero del Unicornio, del Caballero de la Santa Lanza quien, cual las majestades su doble signo del Cetro y la Mano de Justicia, apoyaba en sus hombros las varas iconológicas del cuerno y del chuzo, e iniciaron, con bastante más calma que el escandaloso vehículo de fuego de Elías, su ascensión triunfal. Cantaban los querubíes, tañendo laúdes de plata, zanfónías de plata que reproducían la hechura armoniosa de la del juglar Ithier. Yo los escolté mientras pude.²⁵

In questa sorta di cristiana apoteosi la patetica Melusina «con el batar de membranas ligeras», nuovamente senza vera identità, conferma l'incertezza del suo esistere fra cielo e terra. Impossibilitata a respirare «volvió a las capas modestas donde las hadas y los pájaros conviven [...]», ed incapace di essere creatura celeste, Melusina ritorna alla terra, «[...] desvalida exiliada de la gloria»²⁶. La nota triste viene subito riscattata dall'umorismo sempre latente e la storia «así se acaba con unos párrafos humedecidos por las lágrimas»²⁷.

Mújica Láinez non è nuovo ad avventure di personaggi immortali. Come è evidente dai romanzi appartenenti al periodo definito di libera fantasia, ad ambientazione internazionale – soprattutto in *Bomarzo* (1962) e in *El Unicornio* (1965) – dove i narratori-protagonisti sono eterni ed inseriti nella cultura del Rinascimento e del Medioevo, epoche significative della civiltà europea, in contrapposizione a quella americana. Mi pare interessante l'accostamento dei due romanzi, per certi versi speculari. Entrambi i libri hanno protagonisti che annullano l'asse vita/morte: il primo è un nobile del Rinascimento italiano, Pier Francesco Orsini, il secondo è una fata fondatrice di una importante stirpe medievale.

²⁵ *Ibid.*, pp. 387-388.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

Mentre Orsini, novello Faust, raggiunge la vita eterna attraverso un patto con il diavolo, Melusina, desiderosa di appartenere al mondo degli uomini, quando deve rapportarsi con esseri dell'al di là, lo fa con creature angeliche. Inoltre Orsini è spinto dalla sua deformità ad allontanarsi dagli uomini e di ciò se ne vendica con il potere datogli dall'immortalità; Melusina, al contrario, possiede una bellezza che si accompagna alle passioni terrene, le quali ne accentuano l'anelito di mortalità.

Per quanto riguarda la struttura narrativa, fin dall'inizio la voce narrante immette il lettore su un doppio livello relativo allo spazio-tempo dell'azione e della narrazione; uno è quello fiabesco del romanzo di cavalleria e della saga medievale. Infatti Melusina afferma:

También yo soy medioeval hasta la punta de las uñas, y me he movido en un dédalo místico y trovadoresco de emblemas pintados, de bordadas divisas, de alusiones enigmáticas en las que la heráldica se enlaza con la alquimia, de Cortes de Amor en las que se pesaba el pro y el contra de lo puro y de lo impuro. Por eso me gustó el encuentro, en la desértica nada, luego de la caída de la impúdica Jerusalén, de cuatro personajes que se destacaban como cuatro alegorías, como cuatro hojas de un políptico amoroso: el Doncel del Unicornio, hijo del Caballero y de la Prostituta, el immaculado permanentemente perseguido por los venablos del amor; el Hada tierna, pasional, desprovista, a causa del amor, de su poder mágico; la Mujer erótica, que manchó con su amor libertino la virtud de la Iglesia; y el Execrable, que le negó la limosna de su amor al Cordero, sublimación del Amor, cuando la requería.²⁸

L'altro piano è quello non meno onirico della psiche della narratrice, che nel capitolo ricorda: «[...] mi antiguo sueño, el sueño de mi adolescencia famosa, escandalosa, tornó a visitarme. Pienso que debo narrarlo en seguida, para que el lector aprecie con exactitud la jerarquía excepcional de quien escribe para él»²⁹.

Tutto il racconto – di argomento medioevale e perciò antico – è veicolato da un narratore che, in prospettiva attuale, narra episodi di un passato lontano, che rientrano nella sua biografia, in un continuo intersecarsi del piano contemporaneo-reale con quello passato-mitico, sintetizzati dalla fata, la quale, secondo le sue stesse parole, possiede «sangre de mito y de realidad»³⁰. La doppia prospettiva fornisce anche due li-

²⁸ *Ibid.*, p. 382.

²⁹ *Ibid.*, p. 26.

³⁰ *Ibid.*, p. 29.

velli significativi: quello simbolico – medioevale, religioso –, che è il più visibile, e quello connotativo.

La metamorfosi è il tema più visibile, ricavato dalla tradizione classica tanto cara all'Autore e trova espressione concreta nella trasformazione in serpente di Melusina, la cui valenza simbolica implica una discesa (acquisizione di animalità – grado inferiore all'umano e ancor più al «ferico» –)³¹, aggravata dal fatto che il serpente rappresenta gli strati inferiori della psiche. Tuttavia, il serpente riunisce in sé significati contraddittori: a livello cosmico rappresenta il male, ma contemporaneamente è legato alle fonti della vita e dell'immaginazione. Le ali «de dragón idólatrico» della fata sono – invece – simbolo di spiritualizzazione e di desiderio di trascendere la condizione umana, anche se la fata afferma: «y mis alas de dragón destinado a retorcerse a los pies de la Virgen María, me importunaban también; porque escapaban a mi dominio físico y azotaban el aire con sus membranas de murciélago»³².

Le varie mutazioni e di conseguenza i vari punti di vista della personalità assunta da Melusina possono essere così riassunte:

a) – Prima parte della vita di Melusina: esistenza terrena con grandi prerogative fantastiche. È messa in rilievo la storia della protagonista-narratrice e del tempo passato con Raimondino, fino al momento della nefasta minaccia, quando la sposa, abbandonato l'aspetto terreno di un qualsiasi mortale, assume soltanto quello invisibile di fata metà donna e metà serpente alato.

b) – Nella seconda fase, la natura incorporea della fata pone dei limiti al suo rapporto con gli uomini, anche se viene arricchito il mondo fiabesco nella capacità di percepire l'invisibile, di captare le entità spirituali, quali l'angelo della chiesa dei Lusignani, Fadet, il folletto di Poutou, i centauri dei boschi di Lussac. Tuttavia è evidente il contrasto con la fase precedente, dove la fata poteva intervenire con azioni eccezionali sul mondo degli umani, mentre ora l'intervento del miracoloso nella quotidianità è raro e impedisce che il racconto scada in favola, equilibrando lo sviluppo del personaggio. Infine la capacità di Melusina di captare il flusso dei pensieri del suo innamorato le dà un'onniscienza, limitata, però, al personaggio egemonico di Aiol, ampliando gli ambiti della realtà rappresentata.

³¹ Uso il neologismo «ferico» proposto dalla traduttrice Silvia Vacca in Harf-Lancner, *Morgana e Melusina* cit., p. VIII.

³² M. Mújica Láinez, *El unicornio* cit., p. 22.

c) - La terza tappa ruota intorno alla seconda incarnazione di Melusina nei panni del cavaliere Melusín de Pleurs, che diviene compagno inseparabile di Aiol. Ancora una volta il punto di vista cambia. Melusina, non più invisibile, ma con un corpo che non corrisponde al suo sesso, racconta l'azione secondo la prospettiva di un personaggio umano.

d) - Nella quarta fase, morto Melusín de Pleurs, la fata recupera la natura incorporea e la sua condizione di testimone-narratore privilegiato.

I ruoli della protagonista nell'esteso discorso narrativo non sono fissi. In ognuno degli episodi l'io narrante cambia di prospettiva, raccontando a seconda della nuova personalità assunta.

Un elemento di chiara derivazione classica è quello dell'incesto. Anche in questo caso Mújica Láinez ha saputo riproporre il tema con grande fantasia; si tratta, infatti, dell'amore di Melusina, fata invisibile ed ultracentenaria, per un suo lontano discendente, il sedicenne Aiol. La barriera insormontabile che ne impedisce il rapporto persiste anche quando la fata si impossessa di un corpo, dato che si tratta di un corpo maschile.

Il tabù dell'incesto è pure evidente nella forte attrazione tra i due fratelli Aiol e Azeláis, i quali risolvono il problema in senso religioso, poiché entrambi intraprenderanno la strada della purificazione: Aiol si consacrerà alla ricerca della Santa Lancia e Azeláis si dedicherà alle cure del re lebbroso. In quest'ultima scelta narrativa l'elemento simbolico si arricchisce di significati, quali la contrapposizione tra la bellezza di Azeláis, portatrice di peccato, e lo sgradevole aspetto del re lebbroso, fonte di santificazione.

L'elemento della trasformazione è presente anche nel percorso artistico di Mújica Láinez. Lo scrittore, infatti, dopo un lungo e proficuo periodo letterario dedicato alle tematiche argentine - il ciclo di Buenos Aires ne è esempio interessante -, si dedica a quella fase di internazionalizzazione di cui *El unicornio* è modello³³.

Non è tanto importante specificare in questa sede le varie fasi artistiche di Mújica Láinez, quanto sottolinearne la combinazione tutta argentina di americanità e di cosmopolitismo europeizzante. Lo stesso

³³ Cfr. G.O. Schanzer, *The Persistence of Human Passions: M. Mújica Láinez's Satirical Neo-Modernism*, London, Thamesis Book Limited, 1986, p. 193.

Borges, grande amico di Manucho, considerava i suoi connazionali più europei degli stessi europei e affermava: «[...] nosotros somos herederos de toda la cultura occidental, no tenemos porque fijarnos en una región más que en otra»³⁴.

Susanna Regazzoni

³⁴ L.A. De Villena, *Antología general e introducción a la obra de M. Mujica Láinez*, Madrid, Ed. Felmar, 1976.

RECENSIONI

María L. Hernanz y José M. Brucart, *La sintaxis*, Barcelona, Editorial Crítica, 1987, pp. 316.

El complejo panorama de los estudios lingüísticos en nuestro siglo y el carácter muchas veces provisorio de ciertas teorías dificultan la elaboración de trabajos divulgativos actualizados que, por otra parte, resultan útiles, por no decir imprescindibles, en el campo de la enseñanza de estas disciplinas. Existe así un vacío notable entre el mundo de la investigación y el de las instituciones educativas encargadas de la formación de las nuevas generaciones. El libro que estamos reseñando tiene como uno de sus objetivos llenar este vacío. En efecto, está dirigido a profesores de enseñanza media y a estudiantes universitarios de filología y, por lo tanto, concebido como un manual que compendia las principales nociones de esta disciplina lingüística. Lo que lo distingue de otros manuales de este tipo editados en lengua española es la actualidad del marco teórico elegido: el modelo chomskyano de recepción y ligamiento. Desde este punto de vista es un instrumento precioso para la puesta al día de los contenidos en la enseñanza de la sintaxis. Más allá de los consensos o disensos que la teoría chomskyana puede provocar, el trabajo de Hernanz y Brucart tiene el mérito de la adhesión a un marco teórico preciso, y de una exposición clara y accesible que allana las dificultades y la complejidad de los asuntos tratados. Para ello se hace una constante referencia al marco teórico, con oportunas explicaciones de los principios y postulados del generativismo chomskyano lo cual facilita al lector una cabal interpretación de los fenómenos descriptos y pone de relieve el mecanismo de análisis empleado.

La obra, que abarca dos volúmenes de los cuales el segundo está todavía en fase de elaboración, se ocupa en este primero de la sintaxis de la oración simple.

El primer capítulo analiza el objeto de estudio de la lingüística presentando a la sintaxis como componente central de la gramática. Se examinan después las nociones de «estructura», de «categorías sintácticas», de «los papeles temáticos» para llegar a la presentación de un modelo gramatical que es el que se aplica en toda la obra.

El segundo capítulo tiene como objeto el estudio del concepto de oración. En el tercero, se trata el orden básico de palabras dentro de la estructura oracional. Las categorías vacías, es decir, las unidades sintácticas carentes de realización fonética, son el objeto del cuarto capítulo y los dos últimos están dedicados al sintagma nomi-

nal y al sintagma verbal, respectivamente. Como los autores aclaran en la Presentación: «el libro no pretende en absoluto ser una sintaxis descriptiva del español. Eso explica que algunos fenómenos apenas aparezcan tratados». A pesar de esta afirmación es sorprendente la cantidad de asuntos particulares que el libro expone, si bien algunos tangencialmente, dejando planteado el problema en una síntesis que invita a una posterior profundización. Cada capítulo incluye una bibliografía específica sobre el tema desarrollado y una serie de ejercicios de aplicación.

En consonancia con el carácter divulgativo didáctico de la obra, resultan de gran validez instrumental los recursos gráficos que se utilizan. En efecto, distintos tipos de letras y un signo negro redondo destacan los problemas básicos de aquéllos más específicos y complejos. Otra particular mención merece la referencia bibliográfica que los autores no han escamoteado. Como ya hemos referido, cada uno de los capítulos incluye una abundante bibliografía, discriminada según el grado de dificultad, sobre los contenidos abordados. Estas bibliografías parciales se completan con una bibliografía general expuesta al final del volumen y organizada en secciones según se trate de obras de interés teórico y general, gramáticas y diccionarios, monografías, artículos o compendios de artículos. Resulta también provechosa la inserción de ejercicios al final de cada capítulo, especialmente si se piensa en este libro como manual para un curso universitario propedéutico al estudio de la sintaxis. Estos ejercicios, como los mismos autores declaran, «se han confeccionado de forma que favorezcan la reflexión y discusión en torno a los datos lingüísticos más que a la formulación automática – y en muchos casos vacua – de representaciones gráficas ad hoc».

De todo lo dicho se desprende que «La sintaxis» es un libro en el cual sus autores han invertido no sólo la sólida preparación científica que los destaca como investigadores; sino también el caudal de experiencias recogidas en la práctica docente. Han elaborado así una obra de encomiable valor, tanto por la actualidad y rigor científico del enfoque teórico, como por la eficacia instrumental que el mismo encierra como manual universitario o texto de consulta para quien quiera iniciarse en el estudio de las nuevas corrientes de la lingüística.

René Lenarduzzi

Fernán González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*. Edición crítica, introducción, notas y apéndices de Margit Frenk, México, El Colegio de México, 1989, pp. 530.

La «Biblioteca Novohispana» del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, del Colegio de México si propone la divulgazione di testi scritti in Messico in lingua spagnola durante i secoli della colonizzazione; ne affida la cura a specialisti perché diano una rigorosa edizione con «las notas informativas suficientes para su más fácil comprensión». Il primo volume è opera di Margit Frenk che ci offre una magistrale edizione di opere di Fernán González de Eslava.

Nella interessante introduzione la notissima studiosa propone un approccio parzialmente nuovo alla biografia di González de Eslava e alla sua poesia religiosa che cerca di collocare nel filone della lirica spagnola del tempo, stimolando altri studiosi a completare la conoscenza, in realtà scarsa, delle opere e della vita di Eslava.

Fernán González de Eslava arrivò nella Nuova Spagna nel 1558 quando aveva venticinque anni. Si stabilì nella Città del Messico dove si fece conoscere come drammaturgo e poeta, e dove ricevette gli ordini religiosi dopo alcune peripezie con la giustizia che originarono l'unico documento autografo del nostro autore: una petizione all'arcivescovo Moya y Contreras.

Non conoscendo la data esatta della morte, Margit Frenk propone l'anno 1603 non allontanandosi di molto dalle ipotesi già formulate da Amado Alonso. Si allontana invece dalle idee espresse da precedenti studiosi quando propone come luogo di nascita di González de Eslava il Regno di Toledo, deduzione a cui giunge dopo un finissimo studio delle rime, che la porta a concludere che Eslava «no compartía los hábitos fonológicos de los españoles y criollos que residían en la Nueva España».

L'ipotesi di un'origine toledana può essere messa in relazione con il fatto che Eslava era particolarmente sensibile ai problemi dottrinali tipici della polemica ebreo-cristiana; precedenti ebraici possono essere supposti anche per il fatto che il suo conterraneo Juan Bautista Corvera in un *arreglo* del *debate* sulla legge di Mosè dal tono indubbiamente eretico, fa apparire l'eterodossia delle posizioni di González de Eslava che solo il permissivismo della Inquisizione americana poté alla fin fine tollerare.

L'ipotesi di un González de Eslava converso permette a Margit Frenk di abbozzare una biografia «nuova», auspicando e sollecitando ricerche più approfondite per avvalorare la sua ipotesi. I genitori di Fernán dovevano essere «conversos» di Navarra; ce lo fa supporre il fatto che avevano come secondo cognome un toponimo navarro, Eslava. Proprio per la loro origine che li costringeva a una vita difficile, si trasferirono dalla intollerante Navarra nel Regno di Toledo, dove una vasta comunità conversa offriva rifugio e protezione ai fratelli perseguitati e generalmente di modesta condizione sociale, come il caso di Fernán González de Eslava, e della sua famiglia, a cui si fa riferimento come «artesano o hijo de artesanos [...] o de familia de mercaderes o de tenderos, o quizás médicos».

Anche l'anno d'arrivo nella Nuova Spagna (1558) avvalorava l'ipotesi che González de Eslava fosse un «cristiano nuovo»; proprio in quel momento con la salita al trono di Filippo II si erano esacerbate le vessazioni contro i «conversos» con l'imposizione generalizzata di statuti di «limpieza de sangre», ed è perfettamente credibile che un giovane ebreo cercasse in ogni modo di fuggire da una situazione insopportabile verso il Nuovo Mondo dove la maggioranza dei «conversos» si integrava facilmente nella nuova realtà.

Dopo l'ordinazione sacerdotale fino alla fine della vita Eslava scrisse poesia e opere teatrali quasi sempre per commissione, con lo scopo di divertire e convertire, seguendo i modi spagnoli contemporanei dimostrando così la rapidità con cui arrivavano in colonia le novità culturali peninsulari.

L'opera di González de Eslava ci è arrivata per «una especie de milagro» dice Margit Frenk, dal momento che, fatto eccezionale, l'amico Vello de Bustamante, dopo la morte dell'autore, raccolse e diede alle stampe la sua produzione teatrale e le sue poesie religiose. Questa operazione acquista maggior valore nella storia letteraria novoispanica perché la maggior parte delle opere del XVI secolo sono andate perdute proprio per non essere stata loro riconosciuta un dignità sufficiente per essere stampate.

Il padre agostiniano e poeta Vello de Bustamante, nella sua *Dedicatoria* e nel *Prólogo*, avverte di essere intervenuto sul testo di González de Eslava dal momento che le opere erano state trascritte da molte mani causando innumerevoli errori. Ce le trasmette nella stampa del 1610 dopo aver fatto un attentissimo lavoro di ricostruzione testuale in un'eccellente edizione, anche se l'ordine cronologico e la divisione tematica non sono rispettati.

È impossibile dire se tutte le poesie contenute nell'edizione del 1610 sono di González de Eslava. La labirintica storia delle composizioni poetiche del Siglo de oro, l'anonimato, la libera circolazione orale, le false attribuzioni ci impediscono una risposta. Per lo meno quattro composizioni poetiche che troviamo nell'edizione del 1610 figurano in altre fonti contemporanee peninsulari. Forse non sono di Eslava, forse, opere di Eslava, ritornarono in Spagna dal Nuovo Mondo, forse furono scritte da Eslava in Spagna prima della partenza. Ma in realtà, secondo Margit Frenk, il problema dell'attribuzione non è importante dal momento che questa poesia è espressione dell'arte collettiva e l'individualità del poeta conta poco.

González de Eslava è il tipico rappresentante di quella poesia lirica devota che usò i mezzi espressivi tipici della poesia profana dell'amore cortese con caratteri concettuali e giochi «de ingenio» vicini al concettismo del XVII secolo. Adottava modalità espressive capaci di risvegliare nelle masse dei fedeli la desiderata vocazione; i suoi temi prediletti erano l'Eucarestia e la nascita di Cristo; ricorreva spesso all'allegoria, frequente nella lirica religiosa del XVI secolo.

Eslava praticò la divinizzazione del testo, operazione abituale nei romanzi, opere teatrali e poesie brevi dei secoli XVI e XVII, con l'aiuto soprattutto della musica. Le forme privilegiate di contraffazione e di divinizzazione furono il *villancico* e il *romance*. Eslava divinizzò anche poesie di scuola italianizzante, ma fu nella manipolazione dei *romances* del *Romancero Nuevo* (vedi *Apéndice I*) che il nostro autore raggiunse il vertice della sua tecnica.

Come gli altri poeti del suo tempo, anche Eslava usava strutturare poetiche fisse nelle quali potevano essere inserite parti mobili cambiabili secondo le esigenze e gli avvenimenti.

La poesia in Spagna, come nel Nuovo Mondo, era un intrattenimento sociale, uno spettacolo, come i tornei cavallereschi, le partite di caccia e le corride. Ma anche se si agiva in festeggiamenti civili, laici, la maggior parte dei testi presentava una tematica religiosa.

Parallelamente all'attività poetica ferveva l'attività musicale: le poesie si cantavano e González de Eslava scrisse *villancicos*, *romances*, *ensaladas*, poesie scritte per essere cantate, recitate in una determinata occasione: poesia di circostanza e poesia per musica.

Le poche poesie non religiose di Eslava sono in metri italiani, mentre nel *corpus* della sua lirica religiosa la poesia italianizzante è praticamente assente. Margit Frenk avanza l'ipotesi che le preferenze del suo pubblico, generalmente monache, si sarebbero indirizzate verso una poesia più leggera e cantabile, come il *villancico*, genere «que solamente se compone para ser cantado», i *romances*, le *ensaladas*, quel curioso genere poetico musicale del Siglo de Oro spagnolo nel quale nel testo narrativo si intercalano citazioni e parodie di cantari, rime infantili, proverbi, passi biblici, ecc., composizioni in forma aperta con alternanza di toni e stili a cui Eslava dà una forte coloritura messicana, cosa che non avviene nei *villancicos* e nei *romances*.

Margit Frenk in un giudizio finale e complessivo sulla produzione poetica di González de Eslava ridimensiona precedenti giudizi entusiastici e insiste sul fatto che la sola lettura dei testi può fornire una visione e un giudizio parziali e distorti. L'opera di Eslava è un'opera artigianale, scritta per la musica e per un'occasione; solo in questi termini le sue poesie acquistano valore nella cultura novoispanica del XVI secolo.

L'apparato critico che accompagna l'edizione di ogni composizione associa il rigore alla chiarezza. Ben cinque appendici e una ricchissima bibliografia chiudono il magistrale lavoro di Margit Frenk che inaugura in modo superbo la collana «Biblioteca Novohispana».

Donatella Ferro

Gaspar Gil Polo, *Diana enamorada*. Edición de Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1988, pp. 327.

Sería difícil encontrar otro género que habiendo representado tan bien la sensibilidad del hombre medieval y renacentista y que habiendo disfrutado de un éxito tan generalizado, haya caído posteriormente en un olvido tan profundo y en una incompreensión más generalizada que el pastoril.

Los libros de pastores, en efecto, hunden sus raíces en el periodo clásico y gozaron de gran popularidad entre autores y público especialmente desde finales de la Edad Media y en el Renacimiento. Aunque se desarrolló tanto en forma dramática como en poesía, en España fue en su manifestación narrativa donde adquirió especiales características dando lugar a una original trayectoria novelesca que incluye algunos de los mayores sucesos editoriales de la literatura española del Siglo de Oro. La importancia que adquirió se ve rápidamente si tomamos en consideración los autores que se acercaron a este género: Jorge de Montemayor, Cervantes, Lope de Vega, Bernardo de Balbuena, sólo por citar los más importantes.

Fue Montemayor el que con su *Diana* fijó el modelo a imitar, logrando un éxito tan rotundo que las ediciones españolas se sucedieron y pronto fue traducido a otras lenguas. El hecho de que Montemayor dejara su obra abierta para una conti-

nuación facilitó el que otros autores siguiesen sus pasos a partir incluso de su obra. Así fue como surgieron las continuaciones de la *Diana*, entre las cuales destaca con luz propia la *Diana enamorada* del valenciano Gaspar Gil Polo.

La obra de Gil Polo gozó también de una rapidísima fama y fue en gran medida responsable de que el molde que Montemayor había creado se fijase como norma digna de ser imitada y permitiese al mismo tiempo la posibilidad de introducir innovaciones que diesen una mayor flexibilidad al género.

Montemayor había tomado de Sannazzaro la unión de prosa y verso como medio de hacer avanzar argumentalmente una acción novelesca que se desarrolla en un espacio acrónico e ideal, pero en el cual es posible percibir un paisaje real: Nápoles en el autor italiano, Valencia en Gil Polo. En este espacio arcádico se lograba desarrollar una vida ideal, según los principios renacentistas del diálogo y del alejamiento de los problemas de la vida ciudadana y cortesana que tan bien había representado años antes fray Antonio de Guevara en su *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, si bien el obispo de Mondoñedo buscaba un ideal de vida retirada de carácter religioso, muy lejano del mundo paganizante de Montemayor. En este espacio el caballero renacentista, el cortesano, tenían la posibilidad de reflejarse idílicamente en la figura del pastor y llevar a cabo un ideal de vida utópico en el que la única ocupación consistía en el desarrollo de un modelo de amor de características neoplatónicas. En efecto, la novela pastoril está íntimamente ligada al desarrollo y popularización de los tratados de amor renacentistas. Obras como los *Diálogos de amor* de León Hebreo, los *Asolani* de Bembo y *El Cortesano* de Castiglione habían servido para desarrollar en España un gusto por la filosofía neoplatónica que se extiende por toda la literatura de la época y que adquiere en el diálogo de amor pastoril uno de sus mejores y más originales medios de difusión.

Siguiendo un esquema narrativo fundamentalmente idéntico y siguiendo el motivo tradicional del viaje, que ya había servido de excusa argumental a Montemayor para unir las diversas historias de amor, Gil Polo va a desarrollar una obra profundamente original. Para ello el autor va a proceder a una reducción del número de personajes y de tramas argumentales y a agilizar éstas introduciendo elementos característicos de la novela griega. Ello va unido a la nueva personalidad de personajes fundamentales en el desarrollo de la obra como la propia Diana, que pasa de ser un personaje fundamentalmente pasivo con Montemayor a realizar una función mucho más activa de acuerdo también con el feminismo que se desarrolla en el Renacimiento, y Felicia que de ser una maga que resuelve los problemas sentimentales con pócimas y palabras mágicas, pasa a ser una sabia que utiliza la razón y recurre a la particular psicología de los personajes para solucionar las diversas historias.

Es también característico de Gil Polo el que desde el primer momento presenta en la «Epístola a los lectores» su obra como producto de la imaginación, como una pura ficción literaria, sobre todo teniendo en cuenta que todavía Montemayor había insistido en el carácter real de sus personajes y que existía una fuerte corriente crítica que rechazaba las obras de ficción. Gil Polo resuelve este problema recurriendo al tópico de carácter ejemplar de sus personajes de los cuales es posible extraer una enseñanza, aunque incluso en estos momentos no olvida la

función fundamentalmente estética de su obra: «No se escribieron estas ficciones imaginadas para que se les diese fe, sino para satisfacer a los gustos delicados y aprovechar a lo que con ejemplos de vidas ajenas quisieren asegurar la suya» (pág. 83). No es de extrañar, pues, que de acuerdo con este interés moralizador y el carácter más real, que ya se ve en la figura de Felicia, Gil Polo sustituya la pasión paganizante de la primera *Diana* por un concepto del amor más racional, que encuentra su cauce perfecto en el matrimonio tal y como se nos deja ver al final de la novela.

De esta manera la *Diana enamorada* fue de todas las continuaciones de Montemayor la de más éxito y su autor gozó de una gran fama, como lo demuestra el juicio que sobre esta obra hace Cervantes en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote: «Se guarde como si fuera del mismo Apolo». A pesar de ello la obra no gozaba de una edición moderna en España desde la ya agotada y necesitada de puesta al día de Rafael Ferreres de 1953. Este vacío viene a cubrirse con esta excelente edición del profesor López Estrada, sin duda uno de los más importantes y profundos conocedores de la literatura pastoril, en general, y de Gil Polo, en particular (a este respecto basta citar su imprescindible estudio *Los libros de pastores en la literatura española* (Madrid, Gredos, 1974) como botón de muestra de los numerosos trabajos que viene dedicando desde hace años a este tema). Los editores de la obra del siglo pasado prefirieron utilizar como base para el texto aquellas ediciones que recogían una versión reducida del mismo respecto de la primera edición de 1564. También Menéndez Pelayo recoge un texto en el que el discurso final de Felicia aparece en su versión más corta para la edición de la novela de Gil Polo en la «Nueva Biblioteca de Autores Españoles» de 1907. Fue R. Ferreres el primero de los editores modernos que se basó en la edición de Valencia de 1564 y que, por tanto, editó la versión más completa del texto. Sigue, esta edición que reseñamos aquí, la acertada idea de reproducir la versión larga del texto a partir de la edición príncipe de 1564. A ello se une una documentadísima introducción en la que el editor nos da cumplida noticia de todos aquellos elementos que explican la aparición y desarrollo de la novela pastoril, centrándose especialmente en la importancia que tuvo el mundo renacentista valenciano en el desarrollo del género y que tan presente está en la *Diana enamorada*. Además, se estudian, con la claridad y profundidad que son habituales en el autor de la edición, los elementos estructurales y de estilo, destacando aquellos que por ser más innovadores caracterizan mejor esta obra. Ello unido al importante aparato de notas, que ayuda a comprender los aspectos más oscuros del texto, hacen de esta edición una necesaria y excelente puesta al día de un clásico por demasiado tiempo olvidado, y servirá, sin duda, para acercar al público lector actual una obra y un género que no por responder a una sensibilidad diversa de la actual son menos representativos de lo que fue nuestro Siglo de Oro.

Jaime J. Martínez

Aa.Vv., *Il picaresco nella cultura europea*. A cura di I.M. Battafarano e P. Taravacci, Trento, Reverdito, 1989, pp. 336.

Il volume raccoglie gli interventi del colloquio sulla figura del picaresco tenutosi presso l'Università di Trento nell'autunno del 1986. Sono quindi gli atti di un convegno quelli che coraggiosamente ci propone l'editore Reverdito; e dico coraggiosamente perché la scelta dell'editore non deve essere stata proprio motivata dalla previsione di grandi vendite. L'eccessiva specificità dell'argomento e il fatto che tra gli autori si notino assenze di rilievo, così come il fatto che tra i presenti, pur essendo dei nomi molto noti agli studiosi della picaresca spagnola - Ruffinatto o Ynduráin, per esempio -, non tutti siano degli specialisti (senza che per altro ciò stia ad indicare una scarsa qualità dei loro interventi), spiegherà forse le difficoltà e i ritardi nella pubblicazione, nonché il bisogno del contributo economico dell'ente ospitante. Eppure qualche contributo importante e un certo numero di idee nuove sull'argomento in discussione si sarebbero persi se questo libro non fosse approdato alle stampe; dobbiamo, pertanto, rendere grazie alla solerzia dei curatori se ciò non è avvenuto.

Occorre, comunque, precisare subito che il cenno alla *cultura europea* del titolo del volume non è proprio esatto, in quanto lo spazio culturale preso in esame dai diversi studiosi si riduce quasi esclusivamente alla Spagna e alla Germania del Cinque e Seicento, con due sole eccezioni per quanto riguarda il Portogallo e la Francia. Qualche occasionale allusione alla vitalità dei rami inglese e francese della famiglia non sembra giustificare la promessa del titolo.

Se una critica si può fare ai curatori del volume è quella di non aver dato spazio ai dibattiti congressuali, che si intuiscono di una ricchezza unica, vista la diversità di approcci e di prospettive critiche degli autori. Quanto agli interventi pubblicati, si può cogliere una linea di separazione metodologica, oltre che linguistica, tra gli ambiti di competenza: gli ispanisti presenti al convegno manifestano una tendenza alla critica imanentista, alla ricerca dei significati nel testo, pur non trascurando quella dimensione sociale che impone l'estensione della ricerca al contesto storico e culturale; i germanisti - tedeschi per la maggior parte - mostrano, invece, particolare interesse per l'aspetto comparatista dell'argomento; sarà forse un caso o sarà una scelta premeditata degli organizzatori del convegno, ma la sensazione del lettore è quella di trovarsi di fronte a due scuole critiche diverse, con impostazioni diverse, e, di conseguenza, con problemi da risolvere anche diversi. Del resto la scelta dell'argomento - diffusione della figura del picaresco spagnolo nelle letterature europee - imponeva già un differente tipo d'approccio a seconda dei campi d'interesse, non potendo, per esempio, i germanisti sottrarsi al confronto tra la picaresca tedesca e i suoi capostipiti spagnoli, né gli ispanisti dal canto loro allo studio degli stessi.

Nonostante ciò, un'idea comune più o meno a tutti la si trova. Ed è un'idea che in qualche modo rivoluziona l'interpretazione classica della picaresca. Da quando, alla fine del secolo scorso, Morel-Fatio propose una lettura in chiave erasmista del *Lazarillo de Tormes*, gli studiosi per lo più concordano nel vedere in quest'operetta una specie di condensato di critica sociale o di parodia della visione uff-

ziale del mondo; un attacco all'*honor*, inteso come pilastro dell'esistenza segnica delle classi dominanti, sulla base di una cosmovisione *altra* propria degli emarginati o dei dissidenti – fossero questi ebrei convertiti, come suggerisce A. Castro, o intellettuali attratti dal pensiero di Erasmo, come sulla scia di Morel-Fatio propongono M. Bataillon e tanti altri -. Qui, invece, affiora di tanto in tanto un'idea opposta, o, almeno, sostanzialmente diversa, e cioè, che la parodia della *Weltanschauung* ufficiale raggiunga anche quelle *altre* degli emarginati, ebrei, *alumbados* od erasmisti che fossero. Il picaro, quindi, come prisma che scompone l'uniformità di tutte le vedute ideologizzate nei tanti aspetti multicolori della realtà.

A questa conclusione i critici convenuti a Trento arrivano – sarà bene sottolinearlo – per differenti vie, il che non può non contribuire al rafforzamento e all'eventuale accettazione di questa tesi. A. Ruffinatto, per esempio, nel lavoro che apre il volume, giunge a proporre il *Lazarillo* come prototipo del romanzo moderno, dopo aver dimostrato che le forme della parodia colpiscono anche la parola di quegli autori che si considerano normalmente ispiratori ideologici del genere picaresco, e dopo aver individuato nell'intenzione parodistica l'impulso generatore della struttura del racconto. Sarebbero quindi il dialogo intertestuale, il costante abbassamento dell'oggetto valore su un piano polemico e dialettico – parodico in una parola –, la forma pseudo-autobiografica e il conseguente contrasto tra le istanze di autore, narratore e parola altrui riportata nel discorso, le risorse che, secondo Ruffinatto, avrebbero messo in forma la pluridiscorsività e la dialogicità proprie di questo testo e del romanzo moderno in generale.

Se il lettore ha riconosciuto alcune idee di Bachtin nel riassunto di cui sopra, ed è interessato a seguire la pista del pensatore russo, potrà farlo nel lavoro di P. Taravacci, dove la pluridiscorsività e gli altri concetti sviluppati nel saggio bachtiniano *La parola nel romanzo* costituiscono l'asse portante. Se per Ruffinatto l'impianto bachtiniano ha un significato teorico utilizzabile per la caratterizzazione del *Lazarillo*, Taravacci fa sua la tipologia del romanzo medievale abbozzata da Bachtin e ripresa poi da Segre (romanzo sofisticato e romanzo satirico), per spiegare la differenza tra l'anonimo libretto e il *Guzmán de Alfarache* senza però limitare l'analisi alla classificazione dei due testi. Egli, infatti, proietta i due tipi così identificati sulla storia del romanzo picaresco in Spagna ed evidenzia le loro manifestazioni in un *corpus* di opere che, a suo avviso, non formerebbero un vero e proprio genere ma soltanto una specie di tendenza tematica.

Questa sua affermazione si innesta in un filone critico di ormai lunga tradizione – con nomi tanto illustri quanto quelli di F. Lázaro Carreter o di M. Molho –, tendente a negare validità ad un'etichetta – *romanzo picaresco* – sotto la quale spesso si includono prodotti tanto dissimili da non poter formare un tutto omogeneo. Una posizione analoga è sostenuta da J.U. Fechner in questo stesso volume e nell'ambito della germanistica.

Tornando al concetto di parodia, sulla stessa posizione di Ruffinatto, ma partendo da altri presupposti critici, si colloca il lavoro di D. Ynduráin. Secondo lui, l'autobiografia nel *Lazarillo* è, come del resto il suo anonimato, un fatto artistico. L'opposizione tra la prospettiva dell'autore reale e quella del narratore, dà adito alla parodia critica contro gli stessi critici. Ynduráin basa le sue conclusioni sull'accumulo erudito di testi contemporanei al *Lazarillo*.

Un passo più in là nell'esposizione di quest'idea lo compie il comparatista G. van Gemert, il quale ravvisa nell'opera di Aegidius Albertinus, traduttore-continuatore tedesco del *Guzmán*, una conversione dell'originale spagnolo alle tesi controriformistiche care al duca di Baviera, non a caso signore di Albertinus. La stessa intenzione propagandistica è ravvisata da J.U. Fechner, nel suo studio sull'opera di Beer, Reuter e Schnabel, tre autori di romanzi picareschi del seicento tedesco. E anche da M. Barbieri nell'analizzare la continuazione del *Guzmán* del portoghese Marqués de Montebelo. La fondamentale innocuità della picaresca, che già il censore del *Lazarillo* aveva visto lasciando passi ed episodi che oggi potrebbero sembrare anticlericali (Ruffinatto ne dà notizia), diventa negli autori tedeschi, e nel continuatore portoghese, difesa del sistema d'idee vigente, dell'ideologia controriformista; controprova evidente del valore dell'interpretazione della picaresca emersa in questo convegno.

E se questa idea non emerge a così chiare lettere dal lavoro di I.M. Battafarano, tuttavia la sua rivisitazione dell'opera di Grimmelshausen mette in evidenza i modi in cui l'autore del *Simplicissimus* disinnesci la bomba picaresca e ristabilisce quella funzione conoscitrice dell'arte che allontana la letteratura dalle finalità didattiche medioevali; che è poi un altro modo di esprimere il concetto centrale di quasi tutti i lavori qui contenuti.

La novità delle conclusioni e la solidità degli impianti teorici proposti fanno di questo un volume se non imprescindibile, sì molto utile per chi si debba occupare di picaresca.

José Manuel Martín Morán

Aa.Vv., *El mundo del teatro español en su siglo de oro: ensayos dedicados a John E. Varey*. Edición de J.M. Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse, 1989, pp. 466.

John E. Varey ha dedicato, come documenta la sua ampia bibliografia premessa a questo volume, gran parte della vita allo studio del teatro spagnolo «en su siglo de oro»; è pertanto naturale che scritti in suo onore, pubblicati in occasione della «jubilación» (è nato nel 1922, risulta dalla biografia redatta da J.M. Ruano), riguardino il teatro spagnolo. Si tratta di 26 contributi, 19 dei quali di studiosi attivi in paesi anglofoni, come è naturale. (Un po' sorprendenti sono alcune assenze di persone che ebbero stretti rapporti con lui.) Mi occuperò soltanto di alcuni, senza che il silenzio su altri abbia uno specifico significato.

Louise Fothergill-Payne scrive su *Los tratos de Argel, Los cautivos de Argel y Los baños de Argel*. Già il titolo dimostra come l'autrice ritenga, come me, acquisita la collocazione storica relativa delle tre opere; mi pare che lo scritto significhi piuttosto una conferma che un arricchimento della letteratura sul tema.

Bruno M. Damiani studia *Los dramaturgos del Siglo de Oro frente a las artes visuales*,

documentando accuratamente la loro inserzione nella tradizione di «ut pictura poesis», e citando Curtius e Orozco Díaz, benché, di quest'ultimo, non *Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón* (relazione del congresso madrileno su Calderón, del 1981). «El teatro es antes que nada arte visual», afferma Damiani, ricordando l'etimo di «teatro». Si ricorda della musica, non a caso, a proposito di Calderón. Non c'è dubbio che anche il teatro spagnolo abbia uno stretto rapporto colle arti visive; ma non vorrei che si esagerasse: dopo tutto, Lope e Calderón furono essenzialmente autori di parole, anzi di versi. Le parole sono nel tempo, come la musica; i versi scandiscono il tempo, come la musica. E anche la musica propriamente detta, cioè il canto e la musica strumentale, ha una parte importante, nel teatro spagnolo, specialmente in Calderón. È giustissimo occuparsi, come specificamente ha fatto Varey, della concreta rappresentazione teatrale; ma non credo che né Varey né Damiani intendano svalutare la, o anche solo non concedere il primato alla, parola, a ciò che nel teatro del *siglo de oro* hanno messo Lope, Calderón e gli altri autori. Il testo resta in tale teatro sovrano.

Marc Vitse, che cita un suo recente libro, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle* (Toulouse, 1988), si occupa de *La epístola «Al Apolo de España» de Cascales y el «Discurso apologético en aprobación de la comedia»*, intendendo soprattutto mettere in rilievo la derivazione, finora non rilevata, del *Discurso* dalla *Epístola*. In realtà, da quanto lui stesso afferma risulta che il *Discurso*, anonimo, e da lui datato 1646, pur derivando dalla *Epístola* rivela uno spirito ben diverso: abbiamo «un paso desde la perspectiva preferentemente filológica (y personal) del epistológrafo aislado en su provincia hasta el enfoque decididamente político (y colectivo) del teatrólogo ubicado en la Villa y Corte» (p. 128). Pensiamo cosa fosse successo negli anni immediatamente precedenti e cosa succedesse nel 1646 e ci spiegheremo le preoccupazioni dell'anonimo: per lui, il teatro era non un divertimento, che stonasse nel contesto della grande crisi dell'impero spagnolo, ma un modo di educare il popolo.

Il discorso è anonimo; è stato pubblicato con un'ottica madrilena nel 1646; Calderón notoriamente non aveva difficoltà a partire da opere altrui per dire cose ben sue; nel 1641 aveva pubblicato, anonimo, un *pamphlet* per convincere i catalani a tornare all'ubbidienza del loro «rey natural» (cfr. E.Z. Huarte, in *Calderón. Actas del congreso 1981*, Madrid, CSIC, t. I, pp. 329-342). Non sembra che si possa dire di Calderón, come secondo Vitse si può dire dell'autore del *Discurso*, che riveli una «marcada preferencia por los temas históricos (la época gloriosa, nostálgicamente contemplada, de los Reyes Católicos y del primer Austria)», anche se di quegli anni era *El alcalde de Zalamea*, che si riferisce ad un contesto glorioso per la dinastia. Comunque il *Discurso* merita un'accurata revisione dal punto di vista calderonista: se non è di Calderón, esprime idee vicine a ciò che della funzione del teatro in quella precisa circostanza doveva pensare Calderón.

In *El texto de «No hay burlas con el amor»* Don W. Cruickshank continua il suo benemerito impegno ecdotico dell'opera calderoniana, non di rado disastrosa dalla faciloneria delle tipografie e dall'anarchia degli editori non autorizzati, come rilevò lo stesso Calderón. Risulta a Cruickshank che il testo della prima edizione dell'opera, compresa nel raro volume *Diferentes 42*, che ha più di trecento versi non inclusi nella successive edizioni, è, malgrado i molti errori di stampa, l'originale di Calderón,

sicché la soppressione di quei versi si risolve in un impoverimento del testo (rappresentato nel 1635). Vera Tassis (i cui meriti Cruickshank riconosce) cercò di risolvere i problemi ecdotici dell'opera, ma eliminando versi che esponevano Calderón alla critica moralistica del tardo Seicento.

Malveena McKendrick studia una scena de *La devoción de la cruz* che non è inclusa nella *Primera parte* delle *Comedias*. Si trova in una *suelta* intitolata *La cruz en la sepultura*. La scena contiene i giudizi di Eusebio, sicché lo scritto della McKendrick si intitola *Los juicios de Eusebio: el joven Calderón en busca de su propio estilo*, espressione quest'ultima esplicitamente derivata da Varey. La *suelta* è del 1634, la *Primera parte* è del 1636. Poiché *La cruz en la sepultura*, attribuita nel 1634 a Lope, si identifica sostanzialmente con *La devoción de la cruz* di Calderón, ormai si considera acquisito che quell'opera sia una prima redazione della seconda. Perché in un secondo tempo Calderón tagliò la scena? Alla domanda l'autrice tenta di rispondere: la scena risultava intrusa, poiché gli interlocutori di Eusebio, un pittore, un astrologo, e un poeta, sono estranei all'azione; e non era del tutto convincente in quel momento dello sviluppo drammatico di Eusebio: fece dunque bene Calderón ad eliminarla. In un'edizione di Calderón è corretto pubblicare il testo della *Primera parte*; comunque la vicenda ci introduce nel processo elaborativo di Calderón.

In *La comedia de capa y espada, una cárcel artificial* Sebastian Neumeister studia *Peor está que estaba* e *Mejor está que estaba*, giungendo alla conclusione che la *comedia de capa y espada* è simile al *gracioso*: osserva e commenta l'azione dal di fuori, divertendosi in complicità con il pubblico. In sostanza, sono d'accordo: la *comedia de capa y espada* realizza il teatro come gioco. Neumeister preferisce dire che essa «se adapta a la sustancia estética del teatro».

Alan K.G. Patterson studia *Justo Lipsio en el teatro de Calderón*. Legge Giusto Lipsio, e crede di trovar tracce d'una lettura calderoniana di lui: una presenza che potrebbe risalire all'epoca de *El sitio de Bredá*. Specificamente avvicina a *El príncipe constante* il *De constantia* e la clemenza de Spinola a Breda (chi non pensa a Velázquez?) al libro quinto della *Dottrina civile*. Le affermazioni di Patterson mi sembrano troppo impegnative; soprattutto non ci si chiede se certi atteggiamenti dell'autore spagnolo non vengano piuttosto da Seneca, che fu un maestro di Lipsio. Mi chiedo se Patterson abbia un'idea chiara del rapporto secolare di Seneca colla cultura spagnola, che lo sentiva come suo; certo egli non cita il libro di A. Blüher, *Seneca in Spanien*. Non ho letto Lipsio, ma ho il sospetto che certe cose che egli diceva dovessero sembrare agli spagnoli dei «chevaux de retour».

Ann L. Mackenzie studia un'opera di Antonio Enríquez Gómez, di cui sta preparando un'edizione critica, e che fu rappresentata a Palazzo, a Madrid, nel 1634: *El cardenal Albornoz*. L'opera, che non può fare a meno di interessare specificamente gli italiani, fu citata dallo stesso autore in due parti; e difatti possediamo due esemplari a stampa della prima parte e due manoscritti (BN Madrid) della seconda: la prima si riferisce alla vita del cardinale in Spagna, la seconda alla sua attività italiana. Ma di questa seconda parte la Mackenzie non si occupa, né si propone di pubblicarla. Potrebbe farlo, e mi auguro che lo faccia, Carlos Romero, che di Enríquez Gómez ripetutamente si occupò, tra l'altro ripubblicando, con ampio commento (in *Annali di Ca' Foscari*, 1984, 2, 219-238: in realtà il numero uscì alquanto più tar-

di della data indicata, cosa che spiega che la Mackenzie non lo conosca), il prologo del *Sansón Nazareno*, in cui, appunto, Enríquez Gómez cita come sue le due parti di *El cardenal Albornoz*.

Perché l'opera sia caduta in tale dimenticanza non risulta sorprendente per chi conosca le vicende dello scrittore «converso»; perché Enríquez Gómez avesse un interesse specifico per il cardinale è spiegato anche dal fatto che ambedue erano nati a Cuenca. Che anche Albornoz fosse converso? Comunque nel secolo XIV non c'erano in Castiglia problemi di «limpieza de sangre».

Il cardinale di Enríquez Gómez, nota la Mackenzie, «se preocupa enormemente por los problemas e injusticias sociales» (p. 376), cosa che aumenta il nostro interesse per l'opera e l'autore. «Los hijos no merecen ser favorecidos por los méritos del padre», secondo Enríquez Gómez, che contrappone il cardinale a Pedro. Due anni dopo la rappresentazione, nel 1636, l'autore dovette lasciare la Spagna, come aveva fatto il cardinale.

Attendiamo con grande interesse l'edizione della Mackenzie: *El gran cardenal de España*, assicura la studiosa, ha un «excepcional mérito artístico» (p. 380). Interessata anche la storia letteraria del personaggio di Pedro, già studiata (anche, appassionatamente, dallo scrivente), ma in cui non è mai stata inserita. Questi nuovi studi su Enríquez Gómez si stanno rivelando uno dei coefficienti più suggestivi degli studi sul teatro spagnolo del grande secolo (o anche su di esso) dagli anni sessanta in poi.

Franco Meregalli

F. de Quevedo, *Sogni e discorsi*. A cura di I. Bajini, Milano, Garzanti, 1989, pp. 167.

Ben difficilmente sarà possibile trovare nella letteratura personaggio più singolare di Francisco de Quevedo: uomo di corte, politico accorto, ma sfortunato, poeta delicato e dissacrante, satirico mordente, moralista di solidi principi, panfletista e saggista di singolare acutezza, autore di opere giocose e non di rado oscene, ma anche di apologie di santi, difensore del patronato di Santiago sulla Spagna, contro quello di Santa Teresa, nemico di Venezia e dei Savoia, amico fedele del duca di Osuna, vicerè di Napoli, nemico acerrimo del conte-duca di Olivares e per questo in disgrazia, ridotto in carcere negli umidi sotterranei del convento di San Marcos di León, fino alla caduta del favorito. Si comprende con quanta umana gioia egli abbia salutato la morte, di lì a poco, del suo nemico: in una lettera a Francisco de Oviedo, esaltava i segreti di Dio, il quale aveva fatto sì che con la vita del conte-duca terminassero per lui le minacce, l'odio e le vendette.

Attivo dal vicereame di Napoli nella politica – per il duca di Osuna ordì, sembra, la «Congiura di Venezia», causa della disgrazia di entrambi per il suo fallimento – e addentro nei meccanismi delle corti di Filippo III e di Filippo IV, osser-

vatore profondo dell'avaria spagnola e della corruzione umana, Quevedo fu, attraverso scritti burleschi e scritti satirici di dura denuncia, una sorta di coscienza della società del suo tempo. Gli è stato rimproverato un atteggiamento da «domine», da maestro rigido di morale, ma certamente il suo atteggiamento fu il prodotto di un'ardente passione per il suo paese, di una delusa visione dell'umanità.

Cattolico convinto, fu il cantore della polvere e della morte, nella visione di un regno permanente oltre la terra. In qualche eccezione la sua azione contrastò con i principi morali professati, ma ne fu causa la politica, come nel caso del suo viaggio a Madrid per ottenere al duca di Osuna il favore di personaggi influenti. La politica era cosa diversa, evidentemente; del resto Quevedo disistimava i cortigiani – era l'epoca dei favoriti – e volentieri si prendeva gioco di essi, allettandoli con arte, senza nulla concedere di concreto. Scriveva, infatti, al duca che gli avrebbe riportato più di quanto gli aveva dato per corromperli «Li tengo tutti in speranze; gli faccio gesti come se stessi per dare; gli dico parole con pancia, pregne; e sospetto che se Vostra Eccellenza mi inviò trentamila ducati, gliene restituirò trentamila e tanti».

Grande poeta, si è detto, cantore della precarietà umana e del suo limite, ossessivo, ma convincente, sul tema della morte, consumato nell'uso del «concetto», ma del pari capace di straordinarie bellezze formali e cromatiche, tali da superare lo stesso Góngora, come nei sonetti amorosi – si ricordi tra essi quello dedicato a Lisi, il cui volto era raffigurato su un anello –, e da imprimersi stabilmente persino in un grande poeta nostro contemporaneo, Pablo Neruda, esercitando su di lui proficua influenza, la sua fama più vasta la raggiunse con il romanzo «picaresco» *La vida del Buscón llamado don Pablos*, o, come più volte è stato reso in italiano *La vita del Pitocco*, e con i *Sueños*, ora nuovamente pubblicati in traduzione italiana da Garzanti, a cura di Irina Bajini, con il titolo *Sogni e Discorsi* (1990), ma dei *Discorsi* non v'è traccia.

Con il *Buscón* Quevedo pone la pietra tombale sul genere picaresco, anche se esso avrà ancora continuatori, ma di scarse qualità; il suo protagonista è ormai un vero e proprio furfante, non un ingenuo ragazzino come il Lazarillo dell'omonimo romanzo, origine del genere, costretto a difendersi dalla povertà e dalla malvagità degli uomini. Frutto di una visione totalmente negativa del mondo, il romanzo di Quevedo non permette respiro; tutto si consuma nella bruttura morale, in un imputridimento al quale non esiste rimedio, per la natura stessa dell'uomo. La denuncia coinvolge, in questo modo, tutta la società ispanica, che lo scrittore vede tesa solo alle cose materiali, resa schiava dal danaro, corrotta nell'intimo, senza possibilità di salvezza, oggetto, perciò, di ripudio e di scherno, da parte di Quevedo, che la condanna in blocco.

Nei cinque *Sogni* – del «Giudizio finale», dello «sbirro indemoniato», dell'«inferno», del «mondo dal di dentro», della «morte» –, di epoca diversa, poi riuniti in un solo volume nel 1629 ed «emendati» barbaramente nell'edizione del 1631, a scampo di guai con l'Inquisizione, Quevedo ci ha dato una delle opere più grandi e significative della letteratura spagnola del secolo XVII, quanto di più originale della sua creazione artistica.

Il viaggio all'inferno non era certamente una novità nella letteratura, classica e ispanica, ma lo scrittore denuncia apertamente la sua fonte ispiratrice, la *Divina*

Commedia, anche se nell'edizione emendata sostituisce il testo con il libro del Beato Ippolito. Non v'è dubbio, ad ogni modo, che grande influenza dovette avere sull'immaginazione di Quevedo la pittura, quella del Bosco, di cui erano ricche le collezioni reali, e non meno quella di Valdés Leal, il pittore della morte, sentiti assai vicini entrambi, il primo per la sua visione deformata dell'uomo, in balia del vizio, immerso nel peccato, il secondo per l'onnipresente e grandioso senso della fine.

Non starò a trattare dei singoli sogni. Ciò che interessa in questi scritti è l'intenzione dell'autore e il risultato artistico. Se i *Sogni* sono sopravvissuti al tempo è prova del loro significato e del loro valore come opera d'arte. Sono incontabili le edizioni e le traduzioni, a partire dal momento della loro apparizione, prima isolata e manoscritta. Le grandi miserie dell'umanità sono additate qui senza alcun pudore; l'uomo nelle mani di Quevedo è un burattino, continuamente sballottato, denudato con violenza degli orpelli che ne camuffano l'indegnità.

La vita è un'immensa avaria, provocata dall'ambizione, dalla cupidigia, dalla disonestà, dalla mancanza di saldi vincoli morali, dall'assenza di vera religiosità. Perciò nel «giorno del Giudizio» i defunti cercano disperatamente di dimenticare le prove del peccato, di abbandonare le parti del loro corpo che più li accuserebbero, di infilarsi le anime alla rovescia, come certi usurai e ladri, perché possano sembrare pulite.

Non manca, naturalmente, il tema della donna: essa è presentata sempre quale fonte della corruzione. La sua attrazione peccaminosa si esercita anche nell'inferno. Quevedo, infatti, è preso dal passaggio improvviso di una straordinaria bellezza e se non fosse per il Disinganno che lo trattiene correrebbe dietro lei; ma il vecchio gli svela senza mezzi termini su cosa si fonda tanta avvenenza, cosa vi sia di vero e cosa invece sia frutto di artificio. Ne viene un efficace contrasto, un momento tra i più alti della creazione quevediana.

È questo il mondo «dal di dentro»; lo scrittore strappa senza pietà la maschera ai suoi personaggi, distrugge le apparenze, dando una rappresentazione assolutamente negativa del mondo.

La rigidità morale di Quevedo si evidenzia nei *Sogni*, ma non senza una nota di umanità, che va diretta, naturalmente, verso l'affermazione della bontà e dell'onestà. Precorrendo i tempi, lui nobile, contempla con animo partecipe la miseria di chi appartiene alle classi inferiori, ne difende il diritto, in una società rigidamente divisa, a superare le barriere, purché con l'ingegno sostenuto dall'onestà: il sangue blu non esiste, afferma, ma tutto il sangue è rosso, e ognuno è figlio delle proprie opere. Nobile è colui che con la propria condotta diviene esempio per gli altri, non chi si vanta di antenati defunti da secoli ed è invece vizioso e fannullone.

L'uomo non deve mai dimenticare che la giustizia divina sta alla fine di tutto e non perdona. La morte è la misura di tutte le cose e solo la virtù conta, il vivere retto, l'attenzione disinteressata al prossimo. Bisogna pensare sempre che nulla di terreno sopravvive, se non l'esempio, e che, come dirà Neruda, chiaramente influenzato da Quevedo, suo autore preferito, tutte le navi umane si dirigono verso un porto, dove la morte attende «vestita da Ammiraglio».

Un libro funebre, noioso, allora, questo dei *Sogni*, se i temi sono quelli esposti? Non lo si pensi neppure. Quevedo è uno scrittore abile, sottile e arguto. I suoi per-

sonaggi rappresentano il mondo nella sua negatività, sono visti come attraverso specchi deformanti: non senza ragione lo si è detto inventore dell'«esperpento», appunto, prima che Valle-Inclán ne diffondesse il termine.

Anche se la lezione è evidente, anche se molta passione traspare dai *Sogni*, l'elemento umoristico è sempre presente e muove a un riso spontaneo. Ma il lettore trova in questo libro non solamente il divertimento, bensì una profondità di discorso che, sul segno dei tempi, afferma la validità dell'impegno umano verso la salvezza. Non solamente i *Sogni* sono una visione dolente della Spagna del secolo XVII, ma una ben più vasta denuncia di quella realtà che nasconde sotto di sé il marciame, in qualsiasi luogo della terra.

Nell'Ottocento Larra, di fronte al fallimento della Spagna liberale, trova di nuovo ispirazione in Quevedo per alcuni dei suoi articoli più sofferti, come «Il giorno dei defunti». La nota «Generazione del '98», della quale fecero parte, spiritualmente, Baroja, Unamuno, Azorín, lo stesso Antonio Machado, nel disastro della Spagna finisecolare, torna a scoprire il grande scrittore del secolo XVII, proprio attraverso il culto per Larra. In pieno secolo XX poeti e scrittori, di Spagna e d'America, da Alberti a Neruda a Borges, trovano nell'opera di Quevedo linfa feconda. Un autore, quindi, che non tramonta e che sempre ha risonanza profonda in chi lo legge.

Giuseppe Bellini

Thomas Percy – John Bowle, *Cervantine correspondence*. Edición de Daniel Eisenberg, University of Exeter, 1987, pp. XXVII-74.

Gli *Exeter Hispanic Texts*, fondati da Keith Whinnom («que en paz descanse») e J.M. Alberich, hanno raggiunto il quarantesimo numero, conservando il loro aspetto e il loro contenuto pionieristici. Pubblicando testi inediti o rarissimi essi gettano talora una nuova e suggestiva luce su zone del passato culturale. Tale è il caso anche del volumetto di Eisenberg, che ci fa conoscere una vicenda quasi sconosciuta: il rapporto tra l'autore delle *Reliques of Ancient English Poetry*, la cui incidenza nella preistoria del romanticismo è universalmente riconosciuta (per esempio, fu decisiva nello sviluppo delle idee di Herder) e il primo commentatore del *Chisciotte*, la cui polemica con Giuseppe Baretti fu recentemente oggetto di un mio studio (*El Quijote, Baretti y Bowle*, in *Philologica Manuel Alvar*, III, 279-284). Ora risulta che l'interesse di Percy per le ballate medioevali ha una relazione stretta col culto che egli aveva in comune con Bowle per il *Chisciotte*, ripetutamente chiamato nello scambio di lettere, da ambedue, «our favored book». Il rapporto tra le origini del «romanticismo» in generale e il culto per il *Chisciotte* appare dunque accentuato anche in chi non sembrava particolarmente collegato con l'ispanismo: Percy appunto. (Percy fu un pioniere; non dimentichiamo tuttavia che prima di lui viene Bodmer, e insieme a lui sono Lessing e Dieze, tutti interessati alla Spagna e del resto tutti legatissimi alla cultura inglese.)

Assistendo, durante la lettura dell'epistolario, alle difficoltà pratiche dell'impresa di Bowle, al suo impegno, alle sue ingenue gioie di scopritore erudito, alla paziente assistenza che gli offre negli anni Percy, ci rendiamo conto di quanto sia stata ingenerosa, soprattutto nel tono, la polemica di Baretti (che è posteriore al periodo coperto dall'epistolario, 1767-1781). Bowle poté essere un erudito alquanto chiuso; ma la sua perseveranza resta degna di rispetto, di ammirazione, quasi di tenerezza, oltre che culturalmente costruttiva.

In quel mondo settecentesco, cultura, valorizzazione di nuovi interessi e bibliofilia erano strettamente connessi. Bowle prega Percy di partecipare per lui alle aste di libri di Londra, e talora Percy, che probabilmente ha maggiori mezzi, compera libri quasi più per metterli a disposizione dell'impresa dell'amico che per sé; dimostra uno speciale interesse per le composizioni in verso, e Bowle cerca di mettere in chiaro il rapporto tra il testo del *Chisciotte* e i *romances* anche per soddisfare la sua «curiosità» («curious» viene ad essere la parola chiave delle lettere di Percy). A Percy doveva piacere l'inclinazione di Bowle a citare proverbi e modi di dire spagnoli, documentati dal *Chisciotte*.

Percy dubita che il proposito di Bowle di pubblicare, a suo rischio, un'edizione del *Chisciotte* nell'originale, con ampio commento, possa non risolversi in una forte perdita economica; ma, di fronte alla decisione di Bowle, cerca tra amici e conoscenti, a Londra e all'estero, dei sottoscrittori. Giunto alla conclusione, alla fine del 1780, Bowle afferma orgogliosamente: «No one can understand Cervantes fully that does not come to my school» (p. 60). Ha due incontri col Dr. Johnson, che fu «civil and obliging» (p. 61) con lui: espressioni che non sembrano riflettere entusiasmi. Cosa avrà detto, dell'impresa di Bowle, Johnson al suo amico Baretti?

Franco Meregalli

G. Edwards, *Dramaturgos en perspectiva*, Madrid, Gredos, 1989, pp. 381.

Bajo un título tan definido - *Dramaturgos en perspectiva* - y un subtítulo tan circunscrito - Teatro español del siglo XX -, el estudio de G.E. (ahora en versión española de A.R. Bocanegra) se propone examinar la obra de los dramaturgos más importantes de nuestro siglo, para informarnos concretamente sobre tres puntos: de qué manera han contribuido algunos autores a transformar el teatro de su tiempo; cuál ha sido su relación con el teatro de otros países; y, sobre todo, definir la importancia y la forma en que se combinan lenguaje, movimiento, escenificación e iluminación en la estructura dramática de sus obras.

Una amplia *Introducción* (pp. 9-58) permite, ante todo, extender la mirada sobre un abanico de autores más o menos conocidos - Benavente, los Quintero, Linares Rivas, Muñoz Seca, Marquina, los Machado - quienes, según G.E., «contribuyeron muy poco a revitalizar el teatro español de los años veinte y el de los primeros años de la década siguiente» (p. 17). Y aunque el juicio es más positivo para la pro-

ducción de Arniches, Unamuno, Grau, Gómez de la Serna (en cuanto, debido a lo absurdo y grotesco ínsitos en sus textos, se anticipan a un teatro que sería significativo a nivel europeo con los dramas de Beckett, Eliot, Cocteau y Girardoux), el panorama teatral español es desalentador por falta de novedad y riqueza de ideas – insiste en decir agudamente el crítico –, si se exceptúan los nombres de Valle-Inclán, García Lorca, Alberti y sucesivamente los de Buero Vallejo y Sastre. Muy oportunamente G.E. llama la atención sobre lo que significó la época del franquismo par la escena española y sostiene que si, entre 1936 y 1939, el teatro pudo conocer una época de relativo florecimiento, durante la dictadura la producción teatral tuvo que aguantar «la mordaza» que le imponía el régimen. Ello favoreció el nacimiento de un «teatro del exilio» (Alberti, Aub, Casona, Salinas), mientras los que se quedaron continuaron con los modelos de la vieja guardia (Pemán, Luca de Tena, Calvo Sotelo, López Rubio, Ruiz de Iriarte): culpables e inocentes al mismo tiempo – sugiere G.E. – de este estancamiento, porque «el deseo del público asiduo al teatro de encontrar en él pasatiempo y distracción creó las condiciones para que se diera un teatro comercial floreciente pero superficial» (p. 51). Un juicio éste de G.E. que, aun resultando algo subjetivo, no por ello es menos atinado. Al contrario, nos parece exageradamente negativa la visión del crítico sobre la producción teatral post-franquista, según la cual «la llegada de la democracia concitó muchas esperanzas, pero, por lo que respecta al desarrollo del teatro español y al descubrimiento de nuevos valores, esas esperanzas no se han cumplido» (p. 58).

La presentación de G.E. del teatro español, desde comienzos de siglo hasta tiempos muy recientes, en su clara concisión, es penetrante y bien ilustrativa. Sin embargo, se nota en ella el pasar prácticamete por alto a los autores que se incluyen generalmente bajo el rótulo de «nuevo teatro»: aun cuando se juzgara sus esfuerzos de renovación teatral muy discutibles, ello no disminuye su importancia de corriente dramática que se propuso plantear la «creación colectiva [...] como una forma nueva y distintiva de concebir el hecho teatral y [...] sus propósitos [como] renovadores de una anquilosada situación» (Cfr. S. Sanz Villanueva, *Historia de la literatura española*, 6/2, Literatura actual, Barcelona, Ariel, 1988, p. 290).

El resto del ensayo se estructura en cinco capítulos, cada uno de los cuales va dedicado a los cinco autores que G.E. considera – como dijimos – más representativos del teatro español y cuya producción teatral, sobrepasando efectivamente los límites geográficos en que nació, adquiere, por sus cualidades intrínsecas, un valor de alcance universal. De los autores elegidos no se analiza toda la producción, sino solo algunos dramas. A pesar de ello, se puede degustar, en la presentación que se hace de éstos, un esfuerzo – muy bien logrado, hay que reconocerlo – por aglutinar a los cinco dramaturgos en un común interés por el hombre como individuo social y como ser complejo, indefenso, atónito, más títere que otra cosa, frente al mundo caótico y hostil que lo rodea. Consciente del indiscutible magisterio literario que pudo ejercer Valle-Inclán en los autores más jóvenes y de la deuda que todos ellos tienen con el teatro del Siglo de Oro, G.E. descuella parecidos, referencias, influencias, interferencias que los unen. Lo hace siempre muy acertadamente, advirtiendo que la cultura europea es la que realmente constituye el contexto imprescindible para descifrar el verdadero significado de aquella producción. Valle ha sido

un precursor – remacha justamente el crítico – y se ha anticipado al Teatro del Absurdo; simbolismo y surrealismo influyen en García Lorca; Alberti se incorpora a las formas teatrales más significativas del siglo, como el expresionismo y el teatro épico de Brecht y Piscator; Buero proporciona una dimensión auténticamente europea a su teatro inspirándose en Ibsen, Brecht y Pirandello; y Sastre, aunque más ligado a una ideología política, «vincula sus dramas al drama político europeo en general» (p. 309).

Uno de los atractivos principales del ensayo reside propiamente en el hecho de que «integra a nuestros autores en las corrientes más importantes del teatro europeo» (contrasolapa del texto); pero las consideraciones más sugestivas y nuevas se refieren – según lo que pensamos – al significado «aleccionador» de los aspectos técnicos destacados en las obras. Gracias a la novedad de su enfoque – conseguido examinando a menudo las acotaciones escénicas de aquéllas – G.E. hace hincapié en detalles escasamente estudiados hasta el momento, para demostrar cómo juegan un papel determinante la luz en la obra de Valle, los decorados en la de Lorca, el vestuario y el agrupamiento escénico de los personajes en la de Alberti, el movimiento, la iluminación o el lenguaje en las de Buero y Sastre: y esto, porque todos ellos dominan «las técnicas de una manera tal que le [s] permite comunicar vigorosamente sus más profundos sentimientos y su personalísimo mensaje» (p. 295).

Mucho ofrece al lector interesado el volumen de G.E., ya que, junto a un rico venero bibliográfico y a un conjunto de sugestivas interpretaciones, consigue una unidad temática muy bien organizada, superando las limitaciones históricas propias de estudios llevados a cabo desde dentro y que suelen conceder importancia más a los temas y a las ideas de los dramaturgos que a su arte dramático. El haber considerado «aisladamente» a unos autores, juzgados por el contenido y forma de sus obras «más representativos que otros», puede constituir una limitación para un texto con un subtítulo tan prometedor, pero el ensayo resulta, a pesar de ello, un documento de consulta recomendable e imprescindible para todo el que esté interesado en el tema, mientras deja abierto el camino para estudios sobre autores españoles que no estén ligado al factor comercial-empresarial, con piezas más o menos convencionales, y garanticen en su producción – como supo hacer magistralmente García Lorca – «la cualidad intemporal del mito y la habilidad de encerrar en sí los temas esenciales de la experiencia humana» (p. 354).

Emilietta Panizza

Francisco Umbral, *Y Tierno ascendió a los cielos*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 166.

Con su último libro el escritor madrileño Francisco Umbral sigue en su trayectoria memorialista-histórica, en este caso memoria de un periodo decisivo de la historia española: la transición del franquismo a la democracia. De la lenta agonía

del dictador, hasta el entierro de otro gran personaje histórico: Enrique Tierno Galván, que fuera alcalde de Madrid en ese periodo. De una muerte esperada, deseada, a otra deplorada por todo el país.

Los años setenta aquí reflejados magistralmente por Umbral, con sus esquizofrenias políticas, con los comunistas que vuelven de la oscuridad a la luz, con la astucia de Santiago Carrillo; con los pasos aquilatados del joven secretario del P.S.O.E.: Felipe González.

Umbral rinde homenaje, con este libro, a Tierno Galván de quien fue amigo y discípulo. Tierno fue uno de los protagonistas de la lucha política en los años de la transición, desde sus posiciones dentro del P.S.P., partido que él mismo fundó y que era símbolo de cultura y de ética, hasta que fue nombrado alcalde de Madrid en las filas del P.S.O.E. Este hombre, Tierno Galván, fue reconocido unánimemente como modelo de seriedad, honradez, humanidad, convencido europeísmo, amén de su extraordinaria preparación cultural.

El libro inicia con el entierro del dictador, los últimos coletazos de un régimen que muere con él, y termina con el del profesor-alcalde: se concluye un ciclo y se va abriendo otro, en el que todavía vivimos. Con la transición empieza el tiempo de la modernidad, o posmodernidad, o más aún transmodernidad.

La voz narrante, el mismo Umbral, o su doble literario, desglosan los aspectos de la transición: el inicio del llamado «desencanto». Es decir, la desilusión experimentada por algunos sectores de la sociedad, que veían en la muerte de Franco la posibilidad de que se realizase un gran cambio social y político, que no tuvo lugar, y las expectativas, las esperanzas dejaron el paso a una actitud de indiferencia, de desapego por las cosas relativas a la política, empezaron a entreverse los primeros atisbos de los comportamientos «pasotistas», o sea, un nuevo modo de ser del «ácrata».

Pero la transición fue también el momento del retorno de muchos intelectuales exiliados, de escritores de la talla de Max Aub, y de su incapacidad de adaptación o su extrañamiento al ambiente cultural-social español, y su anclaje a la época prefranquista, de sus quejas a la incompreensión que les reodeaba. Entre múltiples anécdotas de este momento, con algunos recortes de la vida privada del narrador, en una serie de secuencias fugaces de su cotidiano vivir, Umbral, a través de las historias erótico-sentimentales del protagonista, nos habla de mujeres que poseen esos rasgos de inquietud y de tráfigo urbano que se asemejan a esas otras mujeres de celuloide de Almodóvar, las cuales van en busca de sí mismas, de la construcción de la propia identidad, símbolo casi de la sociedad española de esa transición democrática.

Pero, como siempre, la protagonista de las novelas de Umbral es la lengua, aquí abordada con el uso del *cheli*, la lengua expresión máxima de ese cambio que se está produciendo en la sociedad. Umbral le ha dado al libro un título paradójico y provocatorio (*Y Tierno ascendió a los cielos*), Tierno, que ascendió a los cielos, él que era marxista, y no creía en esas cosas, aunque quizá esté en consonancia con una frase que dice el mismo Tierno: «Hijo mío, Dios no abandona a un buen marxista».

Angeles Negre Cuevas

Blanca Andréu, *Elphistone*, Madrid, Visor, 1988, pp. 169.

Il manifesto estetico di Blanca Andréu (La Coruña, 1959) è già racchiuso nel titolo piuttosto insolito del suo primo libro di poesie, *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (Madrid, Rialp, 1981, e successivamente Madrid, Hiperión, 1983), dove troviamo la cifra delle confidenze, dissidenze e invenzioni di una ragazza che – a quanto si legge in chiusura di raccolta – dà voce al ‘disastro dei suoi vent’anni’, secondo una formula che ha poco a che vedere con quanto scrive la maggior parte dei poeti spagnoli a lei contemporanei.

Infatti Blanca Andréu si affaccia agli anni ottanta con il candore ora aggressivo ora disarmante di chi si cura poco delle scuole poetiche e ancor meno delle eventuali forme di continuità o di rottura rispetto ad esse, finendo per dare inizio suo malgrado alla corrente *postnovísima* che tutto abbraccia e tutto concede. Quel suo libro sottile divenne un caso letterario che provocò in breve tempo sconcerto, scandalo, fascinazione, per la disinvoltura e al tempo stesso la sacralità con cui fondeva le schegge di molte stagioni poetiche (classicismo, barocco, romanticismo, simbolismo, avanguardismo ...), sottraendosi ovviamente alle solite regole della comunicazione ordinaria, ma eludendo pure le devianze canoniche del discorso poetico. Tra ellissi acrobatiche e virtuosistiche suture operate nel tempo e nello spazio, Blanca Andréu inventava personalissimi cerimoniali letterari all’interno di un panteon amoroso, popolato di molti *maudits*, esibiti come cippi commemorativi di un peregrinare che era insieme scoperta e riconoscimento delle forme più eterogenee della desolazione, limpida e tenebrosa, struggente e beffarda, nobile e triviale, i cui echi risuonano anche nella sola citazione di nomi come Villon, Garcilaso, Quevedo, Rimbaud, Baudelaire, Rilke, Juan Ramón Jiménez, Virginia Woolf, Saint-John Perse, García Lorca, Pavese, Ray Bradbury e Tom Wolfe.

È la colorita prospettiva del mosaico ciò che permette infatti di considerare come struttura d’insieme un discorso poetico che fin da allora si sgrana fondamentalmente per immagini inusitate, capaci di trasfigurare ogni realtà naturale e culturale. Pochi verbi e un’infinità di sostantivi e aggettivi disposti in una sintassi parallelistica tendenzialmente aperta, potenziata dalle iterazioni tipiche del significante poetico, formavano il rarefatto supporto linguistico di uno straboccante bazar di segni che fanno dell’incongruenza la loro costante legge associativa. Un bestiario ricchissimo, una flora non meno copiosa, rovine di antiche architetture, misteriose visitazioni di angeli, fasti di cavalieri medievali, parti del corpo umano come lacerti di anatomia, si mescolano ai barbiturici e all’asfalto, alla gomma e alle lenzuola, a tanti oggetti ‘prosaici’ che accompagnano la più aggiornata quotidianità della gioventù, disposti sul fondale comune di un «sueño» sempre prossimo all’incubo, tra lune esangui e flutti mortiferi, tra fiamme luciferine e tenebre velenose.

Parlare di tecniche surrealiste e di immaginario onirico per questo torvo aldilà, è consentito solo a condizione di ascrivere genericamente tale poesia a una percezione anomala del reale. Una fra le molte possibili che si aprono a ogni scarto dal consueto sistema di relazione che unisce le cose alle cose e le cose alle parole. Perché in questo libro non si cercava, come nel surrealismo canonico, il senso primigenio del mondo al di là delle sue apparenze, né si eludeva lo stato di veglia per una

smaniosa volontà di onnipotenza. Era eliminata, piuttosto, ogni rigida divisione di campo, così come ogni ordinata assunzione di responsabilità, per rendere presente alla coscienza la sua spessa stratificazione psichica, il potenziale eversivo e salvifico della sua eventuale follia, mettendo sullo stesso piano la storia e la fantasia della storia, il buon senso e la chimera, secondo la logica che avalla ogni logica, sia che questa discenda da un rigoroso trattato di Aristotele o da un più labile viaggio della mente.

Siamo di fronte a una poesia inequivocabilmente visionaria, che però con il tempo tende a coagularsi intorno a tematiche meno fluttuanti e frantumate, come appare dalla seconda prova di Blanca Andréu, *Báculo de Babel* (Madrid, Hiperión, 1983). In origine il testo era formato da undici componimenti in prosa - definiti dall'autrice una specie di delirio in forma di lettera indirizzata a una certa persona -, che con l'abbandono del verso e della punteggiatura tende a rappresentare mimeticamente l'ambiguità torrenziale del flusso di coscienza. In compenso, però, sul piano dei contenuti la precedente commistione referenziale si riduce a un più stretto rapporto fra il soggetto autobiografico e il linguaggio poetico, saldati insieme da un destino che si manifesta attraverso analoghe raffigurazioni. La smembrata fisicità del corpo è anche la sconnessa fisicità del verbo, il lutto della donna che qui smarrisce il suo centro è *anche* il lutto della poesia che non raggiunge il suo senso. Sulla revoca di ogni grammatica del vivere e del dire, sull'abolizione dei ricordi personali e delle usanze collettive, si profila così una babele emotiva e creativa che riagglutina in una stessa materia esecrabile colei che pronuncia il nome, il nome pronunciato e le loro più disperse epifanie.

Ancora insistite immagini di morte, e spesso di una morte cruenta e fragorosa, sono il filo conduttore di altre poesie che Blanca Andréu ha successivamente inserito in questa raccolta, come a voler suggellare la compiutezza di quell'esperienza con la ripresa delle precedenti modalità espressive. Una pausa e forse un bilancio che erano preludio alla sua ultima raccolta, *Elphistone*.

Sono ora di turno mari in tempesta, velieri dissestati e il «sombrio capitán Elphistone» (p. 20) che sfida insieme gli esseri umani e le forze della natura, imponendosi ovunque con un carisma perentorio e feroce («Yo recuerdo la luz de su fría república, / - sin duda la luna y otra materia maléfica», p. 19). L'enigmatica e sinistra coercizione che lega mutuamente il dominatore ai dominati ha le cronologie corrose e le evanescenti geografie del mitico vascello fantasma, in questo caso spiato nell'antefatto della sua rovina, quando vaga ancora carico di merci esotiche e di marinai esausti, fra nitriti di cavalli scalpitanti nelle stive fradice e gridi di albatros posati sulle sartie consumate.

Lo scenario è noto e viene da lontano. L'allegoria che vi si incarna è invece tutta personale e raccoglie molti dei fantasmi che Blanca Andréu aveva liberato sporadicamente nel magma precedente della sua poesia. Se però in questa sua nuova opera è scartata una parte considerevole dei materiali di allora, si rafforza di contro il tono solenne ed ermetico del suo discorso, con modalità linguistiche sincope e agrammaticali, fra arborescenze ipotattiche spesso prive della frase principale («Donde lúgubres líquenes tiñen de verde los ajados / metales, las alfombras / de modo que los sucios velámenes y estandartes raídos / o la campana rota de la tor-

menta que entona sus funestas / cábalas, / el graznido del mar, hijo mío, sus juicios», p. 44) e locuzioni avverbiali estrapolate a volte dai contesti più familiari. Rispetto agli esordi, ci troviamo di fronte a un inedito controllo espressivo - una sorta di messinscena linguistica della mutilazione - che disciplina il titanismo di note simbologie di potere e di morte, rese più intense da qualche fugace e disarticolata immagine erotica che è sempre e comunque la variante di una soggiogata passività («Y vio como la flota de las horas naufragaba en la noche, / en el agua oscura, entre las estrellas, / con todas las velas sueltas se hundía entre las sábanas, / llegaba hasta tu lecho», p. 15).

Quella ragazza di provincia che cosí rumorosamente era venuta a vivere in un Chagall per celebrare la rivolta del senso, pare aver accantonato il senso della rivolta da quando abita in incognito la sua scrittura - o, per usare un'antica metafora resa attuale da questa raccolta, la sua nave -, dalla quale ha fatto educatamente sparire ogni traccia di enunciazione al femminile. Circa poi le traversie che potrebbero averla convinta ad abbandonare lungo la rotta quel primitivo carico di appassionata soggettività, nessun foglio del suo giornale di bordo ci è ancora stato disclosed.

Elide Pittarello

* * *

Emma Martinell Gifre, *Aspectos lingüísticos del descubrimiento y de la conquista*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988.

L'avvicinarsi del fatidico 1992, anno in cui la Spagna celebrerà con ogni mezzo il quinto Centenario della scoperta dell'America, ha prodotto un interesse crescente per i problemi connessi con l'avventura ispanica nel Nuovo Mondo. Non mancano intellettuali che, come Rafael Sánchez Ferlosio, hanno duramente criticato l'idea stessa di celebrazione, sottolineando che non ha senso commemorare un evento così crudele. Tuttavia, benché talune iniziative siano effettivamente impregnate di una tracontante retorica celebrativa, è pur vero che l'ormai imminente scadenza ha stimolato un gran numero di lavori critici nelle più diverse discipline, volti a chiarire i vari aspetti, talora contraddittori, di un avvenimento storico senza precedenti. In particolare, si sono moltiplicati gli studi sui testi che fecero conoscere in Europa le meraviglie delle nuove terre, cioè le cronache e relazioni di quanti - conquistatori, missionari, storiografi ufficiali - per diversi motivi si dedicarono al difficile compito di descrivere un mondo fino ad allora sconosciuto.

Il volume di Emma Martinell qui recensito analizza un'ampia selezione di cronache di vario tipo - scritte da *conquistadores* come Cortés o Bernal Díaz del Castillo, da religiosi come Motolinía o Mendiet^o da viaggiatori come Sarmiento de Gamboa o Vespucci, ecc. -, relative all'espiorazione di diverse aree geografiche - il Messico, il Perù, il Venezuela, ecc. - al fine di delineare le coordinate del rapporto

tra gli europei e i nativi. È questo uno dei temi che maggiormente hanno affascinato gli studiosi negli ultimi tempi: l'incontro-scontro tra culture diverse, separate da millenni di storia, e la complessa problematica dell'acculturazione.

L'analisi parte dal livello più immediato di contatto extraverbale: lo scambio di gesti. Emma Martinell classifica il materiale desunto dalla lettura dei testi in due gruppi principali: gesti che alludono a fenomeni concreti (ad esempio, i locativi) e gesti relativi a referenti astratti (come la fame, il dolore, i sentimenti suscitati dai nuovi venuti ecc.). A queste modalità di comunicazione vanno aggiunti gli scambi di doni, che accompagnavano spesso l'emissione del messaggio.

Si passa poi all'esame della figura chiave nello scambio linguistico vero e proprio, cioè l'interprete, traduttore di messaggi e quindi ponte fra culture diverse, il cui intervento via via più efficace garantì agli spagnoli il controllo sull'informazione durante la conquista e favorì poi il processo di ispanizzazione. In particolare, vengono analizzate le funzioni ricoperte dall'interprete indio, legate alle motivazioni che spinsero gli spagnoli a cercare il contatto con le popolazioni locali: quelle più immediate di ottenere cibo e informazioni sui percorsi da seguire e quella più complessa di inserire gli indigeni nel mondo europeo, sia a livello politico che culturale. L'interprete, dunque, fornisce numerose notizie pratiche sul territorio, ma assolve spesso a compiti più delicati di mediazione, funzionali sia alla conquista che all'evangelizzazione.

Se l'interprete come persona fisica era il più delle volte un indigeno che imparava lo spagnolo, non si deve trascurare lo sforzo compiuto nella direzione opposta, cioè lo studio delle lingue locali. Dapprima, osserva Martinell, gli spagnoli identificarono la presenza di numerosi idiomi diversi tra loro, tanto che spesso ai nativi era impossibile la comprensione reciproca; venne poi promossa la diffusione di «lingue generali», quelle più parlate nelle varie zone, attraverso l'istituzione di cattedre universitarie e altre iniziative dirette a incoraggiare la conoscenza di tali lingue tra gli spagnoli. Lo scopo era quello di favorire l'uniformità a detrimento dei particolarismi, rendendo più rapida l'ispanizzazione; ma in questo modo, talune lingue indigene si estesero ben oltre i loro confini naturali. Naturalmente, i vari contatti tra lo spagnolo e le lingue locali determinarono una serie di interferenze reciproche, che ravvisarono subito gli spagnoli stessi, come opportunamente ricorda Martinell attraverso le testimonianze dei testi analizzati.

L'ultimo capitolo del libro è dedicato a un altro importante problema linguistico: la denominazione degli elementi costitutivi della nuova realtà, attuata secondo diverse strategie, tra cui l'impiego di un termine indigeno accompagnato dalla descrizione del referente, la proposta di un termine equivalente, ecc. Su questo piano, osserva Martinell, colpisce soprattutto la ricchezza dei procedimenti adottati: «No me he encontrado ante una pobreza de términos designadores, sino ante una opulencia redundante» (p. 165).

Nel complesso, il libro è di grande interesse non solo per lo sforzo di classificazione dei dati raccolti ma anche per la grande quantità e varietà delle citazioni testuali proposte; infine, lo studio è completato da un glossario tematico che elenca le ricorrenze di termini chiave quali *gesto*, *ademán*, *regalo*, *intérprete*, ecc., nel *corpus* di cronache prese in esame, e da un glossario degli americanismi in esse presenti.

Maria Vittoria Calvi

Héctor Pérez Brignoli, *Storia dell'America Centrale*, Milano, Ed. Mondo Nuovo, 1990, pp. 201.

El estudio de la literatura, si bien se centra en lo específico literario, necesita siempre del auxilio de otras disciplinas para poder establecer los límites que separan esa especificidad de las otras que le son colaterales. Con toda probabilidad, es la investigación histórica una de las que más cerca se encuentra de la literatura por la existencia, no siempre aceptada, de una cierta contigüidad del fenómeno histórico con el literario.

Es por ello que la aparición de una excelente obra histórica resulta de especial interés para el estudioso de literatura, tanto más si dicha obra reúne algunos méritos no siempre presentes en la producción historiográfica. En el caso que nos ocupa: concisión, claridad, precisión y esencialidad.

La *Storia dell'America Centrale* nos introduce a la geografía de la región y a los condicionamientos generales del medio natural: el contraste americano entre montaña y costa añadido al contrapunto entre costa del Pacífico y costa del Atlántico. Una geografía espléndida que plantea grandes problemas de comunicación, por una parte, y que, por otra, impone una condición estratégica que ha marcado su historia, incluso la más reciente. El primer capítulo se cierra con un recorrido por la «geografía cultural», en donde se desvela una Centroamérica india, a la par de una Centroamérica criolla y una Centroamérica negra.

Enseguida, el autor pasa a la descripción del mundo colonial. Más que por el relato de los acontecimientos salientes, Pérez Brignoli se preocupa por describirnos cómo estaba formada esa sociedad y cuál fue su evolución durante los siglos XVI, XVII y XVIII. En breves líneas, el autor logra hacer comprender los mecanismos fundamentales que rigieron la relación entre la Corona, la Iglesia, los Ayuntamientos y la población indígena, a través de la descripción del funcionamiento de instituciones claves (encomienda, repartimiento, reducción, etc.).

El fracaso de la federación centroamericana, las sangrientas luchas entre liberales y conservadores y la conformación de los estados nacionales, son el tema del capítulo tercero. Enseguida, el autor examina la irrupción del «progreso», llevado de la mano por los Estados Unidos. La introducción del cultivo del café modificó y unificó la vida centroamericana. Ocasionó importantes modificaciones estructurales internas, en el mercado de tierras, en las relaciones laborales, en la organización comercial y financiera. El auge económico se acompañó de cambios culturales: reurbanización, afrancesamiento, cambio de gustos y consumos. Los cambios en la infraestructura implicaron una mayor presencia norteamericana, que a partir de ese momento se convertirá en casi permanente. Además, aparecieron en la escena las clases medias. Por último, las poderosas compañías bananeras se establecieron en la región.

Pérez Brignoli critica severamente al modelo liberal («un inmenso monólogo de las clases dominantes») cuya teoría y práctica el autor resume con el título de la novela de Asturias: *El Señor Presidente*. Asambleas legislativas con escaso poder, opinión pública inexistente, golpes de estado y elecciones controladas abren el paso al debilitamiento institucional a favor de un Ejército árbitro y poderoso y de una in-

gerencia extranjera cada vez mayor. La única excepción es Costa Rica, que, apoyándose en instituciones democráticas, logra sustraerse al cuadro general de inestabilidad política.

A mediados del siglo XX, es el reformismo la doctrina que aparece en el horizonte centroamericano como una posible solución a los desgarramientos internos. Sin embargo, la pusilanimidad de las clases dominantes, temerosas de perder sus privilegios, el conservadurismo de los sectores medios y la poderosa influencia norteamericana frenan el camino al reformismo y estancan la situación en un enfrentamiento de extremismos prácticamente irreversible. El intento de instaurar un mercado común centroamericano reactivó la economía centroamericana y creó, durante varios años, auténticas fuentes de riqueza. Sin embargo, el final del experimento dejó una resaca de desempleo, marginalidad y macrocefalia administrativa, abriendo el paso a movimientos de protesta.

Lo que sigue es crónica de nuestros días. Movimientos populares que confluyen en movimientos armados, los intentos reformistas de los militares, la opción de la Iglesia por los pobres, la guerra civil no declarada pero agotadora y sangrienta. La situación explosiva de Centro América encuentra una explicación en la combinación de factores internos y externos y la solución de sus problemas no parece tan sencilla como algunos análisis esquemáticos la presentan (sorprende, por ejemplo, la reciente intervención periodística de Octavio Paz, quien ubica la causa de todos los males centroamericanos en la ideología y propone, como solución, la creación de un mercado común, como si el experimento nunca hubiera sido hecho ni estudiado).

Por el contrario, el libro de Pérez Brignoli se presenta como el resultado de largos años de investigación y análisis. En efecto, sus afirmaciones son corroboradas con abundante documentación y la lectura es facilitada por el acompañamiento de una serie de mapas, gráficos y cuadros estadísticos que dan fe de la seriedad del empeño. Y todo, como ya se ha dicho, con una encomiable claridad de exposición. Dichas características hacen de la *Storia dell'America Centrale* un libro asequible, interesante y fundamental.

Dante Liano

Christopher Isherwood, *Il condor e le vacche*, Milano, Ediz. SE, 1990, pp. 254.

Christopher Isherwood (1904-1986), intellettuale inglese naturalizzatosi americano nel 1946, è conosciuto soprattutto come romanziere. Fu autore anche di opere teatrali impegnate (redatte insieme a Wystan Hugh Auden), di scritti autobiografici, nonché di traduzioni dall'hindi e dal francese. Al suo attivo pure due libri di viaggio: *Journey to a War*, scritto insieme ad Auden e apparso nel 1939, e *The Condor and the Cows*, pubblicato dieci anni dopo. Quest'ultimo - resoconto del soggiorno in Sudafrica tra il settembre 1947 e il febbraio 1948 - viene ora proposto in Italia da parte della casa editrice SE, impegnata a ripubblicare gran parte dell'opera di Isherwood.

Il volume non è preceduto da alcuna nota esplicativa. Ciò permette di non ricordare che, nella medesima traduzione, l'opera apparve nel nostro paese già nel 1961, per i tipi dell'Istituto Geografico De Agostini, con il semplice titolo *Il Condor*, ma corredata da un rapido apparato illustrativo (alcune fotografie presenti nell'edizione originale) che qui invece si omette.

Pure, un sia pur breve commento non si sarebbe potuto esimere dal sottolineare quanto il *reportage* in esame risulti davvero esile. Frutto del tempo trascorso, certo, ma non soltanto. Lo stile misurato di Isherwood, quasi dimesso, occasionalmente interrotto da passi poetici e umoristici, mal si adatta alle narrazioni di viaggio. La materia sudamericana, altresì, si rivela poco consona a un intellettuale già del gruppo di Oxford, poi segnato dal lungo soggiorno nella Germania degli anni prebellici. Il ricordo degli anni berlinesi e della Mitteleuropa torna non a caso, in modo insistente, sino a divenire a volte fastidioso, nel libro, con Isherwood e il suo compagno fotografo impegnati sempre a cercare alberghi e ristoranti condotti da profughi tedeschi, cechi, austriaci ...

La serie di note su ambienti e uomini - dal Venezuela all'Argentina, passando per la Colombia, Ecuador, Perù e Bolivia - raramente presenta tratti o giudizi illuminanti. Tra gli scorci paesaggistici, di qualche interesse il viaggio sul fiume Magdalena, percorso negli anni in cui pure lo frequentava Gabriel García Márquez. Per un'adeguata trattazione dei temi etico-politici, complessivamente piuttosto parca, mancano all'autore, pur onesto *liberal* anglosassone, sufficienti previe conoscenze: fragile risulta quindi la capacità di penetrare la complessa realtà sudamericana. Si salvano soltanto alcune osservazioni sulla capacità di rinnovamento della Chiesa cattolica, davvero profetiche, e, forse, l'inquadramento del regime peronista. Per contro, può segnalarsi che l'autore rimane insensibile alla caccia degli indi Auca, colpevoli di opporsi con le armi agli insediamenti petroliferi della società Shell nell'Amazzonia ecuadoriana (p. 120), o la prudenza con cui il medesimo affronta, in genere, il problema della presenza statunitense in America Latina. Si trovano anche occasionali distrazioni, come quella di definire inverno la stagione che va da novembre a giugno nell'emisfero australe (p. 148), o di affermare che nella guerra del Chaco la Bolivia fu sconfitta dal Perù invece che dal Paraguay (p. 120).

La conoscenza soltanto elementare dello spagnolo posseduta da Isherwood, come ammesso dallo stesso interessato, gli preclude veri approfondimenti. Superficiali rimangono così pure quelle pagine - le quali, invece, avrebbero potuto rendere originale e prezioso il *reportage* - in cui si raccontano gli incontri avuti con letterati, artisti e critici dei Paesi visitati, dai *Piedracielistas* colombiani al pittore ecuadoriano Guayasamín e agli altri appartenenti al gruppo dei *Contemporáneos*, sino a Victoria Ocampo, conosciuta nella sua casa di Mar del Plata.

Il volume, non certo una delle migliori prove di Isherwood, appare debole in sé, rivolto a un pubblico esclusivamente anglosassone, e datato: la sua ripubblicazione si giustifica solamente come un'operazione archeologica strettamente legata all'autore.

Aldo Albónico

Jorge G. Borges, *El caudillo*. Prólogo de Alicia Jurado, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1989, pp. 156.

Le radici familiari sono fortemente condizionanti del comportamento di ogni uomo; lo sono quindi anche degli scrittori, che sono grandi se in qualche modo sono uomini più degli altri. Si potrà rilevare che la forte personalità, per affermarsi, deve reagire all'ambiente; magari contrapporvisi violentemente. Ciò è vero; ma la stessa contrapposizione è largamente condizionata da ciò cui si contrappone. Il figlio che si ribella al padre è, appunto nella sua ribellione, condizionato dal comportamento del padre (al quale magari assomiglia precisamente nel ribellarsi). Anche chi nasce senza radici (se ciò è possibile) ha le sue radici in questo fatto traumatico.

Se tutto ciò è vero in generale (lo è anche se spesso storici e critici letterari se ne dimenticano), non può non esserlo in modo particolare per Jorge Luis Borges, che ripetutamente indicò nel padre il suo vero maestro, anche in letteratura (Jorge Luis fu erede del padre anche per altri aspetti: per esempio, per quei difetti di vista che lo condussero alla quasi cecità).

Jorge Guillermo Borges (1874-1938) era avvocato; insegnò psicologia a Buenos Aires; ma evidentemente doveva avere delle rendite di proprietà, poiché si poté permettere di vivere per anni, colla famiglia, in Europa, e volle che il figlio non avesse un'occupazione professionale, e quindi potesse dedicarsi liberamente alla letteratura. Egli scriveva: tradusse dall'inglese 'Omar Khayyam; ma pubblicò un unico volume, *El caudillo*, Palma de Mallorca, 1921: «un libro che ben pochi hanno letto», affermò Cesco Vian (nella sua egregiamente documentata *Introduzione a Borges*, Milano, Mursia, 1980, p. 30), al quale sembrava utile riprenderlo in mano, benché lo giudicasse «irrimediabilmente mediocre, specie nei suoi goffi quanto datati tentativi di fare della prosa d'arte».

Ora Alicia Jurado ripubblica *El caudillo*, con un'attenta introduzione, in cui tra l'altro si chiede, come è inevitabile, se vi siano nel libro anticipi di atteggiamenti o motivi di Jorge Luis. Ne individua almeno uno, in modo del tutto convincente: il personaggio Carlos Dubois, un bonaerense di origine francese che passa un periodo in campagna, nell'Entre Ríos, dove suo padre possiede una tenuta, propone, conversando, il tema dell'eterno ritorno: «Quizás nos encontramos en el sendero infinito del tiempo, y de aquí muchos (*sic*) millones de años yo como ahora discuta con ustedes» (p. 22-89-90).

Ma la Jurado afferma anche che l'opera vale per se stessa, è «una excelente novela». Certo essa ha un significato molto personale. Vi è nell'autore una vigile volontà di stile, direi specifica quando si tratta di captare fenomeni della natura: «El cielo fustigado por un látigo de fuego se agrietó en largas líneas zigzagueantes» (p. 112); «la naturaleza olvidadiza de su arranque salvaje adormecíase en el áureo polvo del breve crepúsculo» (p. 128). Non vedo qui la goffaggine denunciata da Vian. La natura è sentita nella sua incidenza sugli stati d'animo dei personaggi, come coefficiente di essi. Il centro dell'opera è comunque nella rappresentazione di come i personaggi vadano al loro destino, spesso in contrasto con le loro decisioni riflesse. In questo, anche il «caudillo» «nato per comandare» in quella campagna dell'Entre Ríos in cui è proprietario di quasi tutto è simile al giovane Dubois, suo vicino, uno di

quei «perezosos y soñadores» che «no llegan nunca a separar el sueño de la realidad» (p. 42). Il «caudillo» ha ambigualmente accettato l'autorità di Buenos Aires (siamo agli inizi degli anni Settanta): si rende conto che a Buenos Aires è la forza, il potere; ma nel momento in cui il nemico di Buenos Aires, Ricardo López Jordán, ritorna in armi nell'Entre Ríos, all'ultimo momento, quasi senza deliberarlo, aderisce al suo passato, al vecchio comandante suo amico, che non aveva approvato quell'accettazione; a quello che gli dice la moglie («ya verás en que moneda te pagan los porteños»: p. 105) «con ese arte esencialmente femenino que consiste en decir y no decir las cosas» (p. 120). Non è poi così diverso dal sognatore: «activos y soñadores son más o menos piezas en el juego de azar» (p. 43). Invece Marisabel, figlia del «caudillo», che si è sempre sentita insignificante («las más severas reprimendas sólo sacaron de ella un papá sí mamá sí»: p. 57), da quando è arrivato dalla città Carlos si sente vivere, e sa quel che vuole: «yo quiero estar aquí a tu lado sin pensar en nada» (p. 132); perché lo vuole in lei non l'individuo colle sue perplessità, ma il sesso. Carlos, che pensa ancora a Lina, una giovane di città, un individuo, finisce coll'accettare Marisabel, che è lì, presente: «Su innata flaqueza inducía a resolver sin tardanza el dilema de su situación» (p. 140). Il destino dell'individuo si determina ad un certo momento, senza che quasi se ne accorga o riesca ad intervenire con un atto di volontà; comunque, esso risulta in sostanza più coerente con ciò che l'individuo è nel profondo di quanto non sia la deliberazione consapevole cui questi vorrebbe giungere.

Qui, ripeto, mi pare il centro dell'opera: qualcosa di vissuto, di sofferto; non vedo che rapporto esso abbia col «modernismo». Qui andiamo al fondo della personalità di Jorge Guillermo, che senza dubbio assomiglia a Carlos Dubois, per quanto il narratore si preoccupi di evitare che il lettore giunga all'identificazione: Carlos, per esempio, si nutre esclusivamente di cultura francese, mentre il padre di Borges è cresciuto nell'ambiente inglese della casa materna, essendo suo padre, il colonnello Francisco Borges, morto in uno dei tanti combattimenti tra le truppe di Buenos Aires, alle quali apparteneva e agli autonomisti di Entre Rios, quando Jorge Guillermo aveva sette mesi.

L'opera evoca un ambiente, naturale, sociale e politico: per questo aspetto si colloca nella tradizione della narrativa storico-realista. È chiaro che l'autore è per la «civiltà» contro la «barbarie», che la contrapposizione di Sarmiento gli è presente. Ma i personaggi vivono in quell'ambiente nella loro autenticità esistenziale, come destini che l'autore vede concretarsi. Il ponte costruito dal Gringo, uno dei «clienti» del Caudillo, che nelle intenzioni di ambedue dovrebbe divenire il punto d'agglutinamento d'una città, ma che l'alluvione travolge, è «símbolo de todo humano esfuerzo, de toda humana jactancia» (p. 118). Forse è troppo scontata questa elevazione dell'aneddoto a simbolo; forse è un po' troppo palesemente costruito il coincidere dei destini individuali nella catastrofe finale. Un discreto distacco ironico avrebbe potuto costituire un correttivo (si direbbe che Jorge Guillermo abbia letto molto, ma non Cervantes). Comunque il breve romanzo appare penetrante nella sua sofferenza sobrietà. (Tale apparirebbe in modo più perspicuo se fosse ritoccata la sua problematica interpunzione, come sarebbe facile fare in una traduzione, auspicabile.)

Franco Meregalli

Pablo Neruda, *Canto Generale / Canto General*. Traduzione, prefazione e note di Dario Puccini, Milano, SugarCo Edizioni, 1988, pp. 971.

Puede decirse, ante todo, que en el estudio preliminar (*Prefazione*, pp. I-XV) no se encuentra objetivamente nada nuevo sobre el tema puesto que se trata de la traducción al italiano (pero el autor no lo dice) de la comunicación que le escuchamos tal cual en el «Simposio intercontinental Pablo Neruda» (Sassari, 3-5 de marzo de 1984), publicada en las *Actas* correspondientes, Sassari, 1987, pp. 159-172. Mas el objeto de mis notas es fundamentalmente un análisis semántico de la traducción de Neruda.

En *Apuntes de estilística de la traducción y crítica semántica para una nueva edición del «Canto General» en italiano*, «Rassegna Iberistica», n. 23 (1985), pp. 3-30, al analizar la traducción del *Canto General* por el mismo Dario Puccini (Milano, Accademia, 1970, 2 voll., pp. 414 y 426), comenté positivamente una nutrida serie de trozos que me parecieron ejemplares y, a menudo, hasta magistrales, y presenté, a la vez, unas cuantas «sugerencias semánticas [...] sobre ciertos pasajes discutibles de su versión [...]» en vista de la anunciada nueva edición (p. 3). Ahora que ésta se ha publicado, veo que mi trabajo escudriñando de punta a punta tamaña obra no ha sido del todo inútil ya que el traductor ha aceptado substancialmente (aunque ha utilizado, a veces, sinónimos o expresiones equivalentes) casi todas las 10 páginas de correcciones que le propuse (omitiendo, sin embargo, citar su fuente; más aún, sin nombrar siquiera el extenso estudio que le dediqué). Aparte de haber adoptado, en casi un centenar de oportunidades, mis interpretaciones, ha corregido acá y allá, por su cuenta, varios pasajes de la versión anterior; lo cual confirma que revisó efectivamente toda la obra. A veces, son correcciones de errores triviales como «donde estéis» ‘dovunque siete’ (II,222) substituido por ‘dovunque siate’ (p. 703) (pero en la p. 417 deja sin corregir el ‘dovunque vai’ <«adonde vayas» de I,351); «cubren» ‘comprano’ (II,316) que pasa a ‘coprono’ (p. 807); «noche austral» ‘notte australe’ (II,160) que se convierte en ‘notte australe’ (p. 631). Otras veces, se trata de la corrección de verdaderos *qui pro quo* como, p.e., «salmuera», interpretada antes erróneamente como ‘insalata’ (p. 327), que se corrige por ‘salamoia’ (p. 821). Con todo, a pesar de su revisión, la nueva edición no está exenta de neos. Van, a continuación, unos cuantos casos semánticamente discutibles (una muestra de los que he apuntado en mi lectura):

«[la implacable latitud *lluviosa*, / de las cerradas] noches *manantiales*» (p. 14): no diría ‘*notti originarie*’ sino ‘*notti torrenziali*’; cf. la loc. *llueve a manantiales* (a partir de aquí simplifiqué «no diría» por «no»).

«[Estos dolores / se exprimirán como pañuelos] *hasta / estrujar* tantas lágrimas» (p. 442): no ‘*per asciugarsi di tante lacrime*’ sino ‘*fino a strizzare tante lacrime*’.

«[Tiraron] la *manta* [en el polvo]» (p. 194): no ‘la coperta’ sino ‘il poncio’ (la *manta* es el poncho corto indio).

«todo podía *enredarse* / [...] en la luz]» p. 514: no ‘*tutto si poteva agganciare*’ sino ‘*tutto si poteva confondere*’.

«su *espalda* [está sangrando]» (p. 232): no ‘la sua *spalla*’ sino ‘la sua *schiena*’.

«[Desde entonces] *me levaté* leyendo las cartas / [que traen las aves del mar ... / Y salgo de repente a la ventana]» (p. 684): no ‘mi sono *innalzato* a leggere le lettere’ sino ‘mi sono *alzato* (la mattina) leggendo le lettere’.

«[oh monumento frágil de] la *aurora*» (p. 815): no ‘*l’alba*’ sino ‘*l’aurora*»; lo mismo en las pp. 176 y 842; sin embargo, en la p. 61, en donde yo se lo había señalado, corrigió su versión de ‘*aurora*’ a ‘*alba*’.

«[hombres] / marchando *agobiados por* los polvorientos ramales [del día]» (p. 235): no ‘marchando *oppressi dai* polverosi rami [del giorno]’ sino ‘che marciano *sfiniti per (lungo)* i polverosi sentieri [diurni]’.

«[huevos de aves de mar], *frutos* salvajes / [de páramo en que nada sobrevive]» (p. 820): no ‘*frutta* selvaggia’ sino ‘*frutti* selvaggi’ (se trata de huevos de pájaros marinos presentados metafóricamente como únicos *frutos* de aquel desierto).

«[la (paloma procelaria)] que *anduvo* / [...] en la rama / del vendaval» (p. 829): no ‘che *andò* / [...] sul ramo / del libeccio’ sino ‘che *si lasciò andare*’ (‘*che si lasciò trasportare*’) sul ramo del vento’ (esp. *anduvo* no supone destino alguno, contrariamente a lo que sucede con el ital. *andò*; con todo, en la p. 585, en un contexto análogo, aceptó mi corrección).

«[madre,] no *mires*» (p. 230): no ‘non *vedi?*’ sino ‘non *guardare*’ (el traductor confundió esp. *mirar* ‘*guardare*’ con *ver* ‘*vedere*’, además de confundir el imperativo con el presente de indicativo).

«y que *me toquen* / hasta el agua total [que no se mide]» (p. 834): no ‘*e mi venga a cercare* / *persino* l’acqua [...]’ sino ‘*e mi tocchino pure* (‘*e mi si tocchi pure*’) *fino* all’acqua [...]’ (‘fino al mio essere acqueo più profundo’) (el sujeto del verbo plural «*toquen*» no puede ser «el agua»; por lo tanto, «*hasta*» no debe de corresponder a ital. «*perfino*» sino a ‘*fino a*’).

«*Viene a borrar* la muerte las señales» (p. 886): no ‘la morte *cancellano* quei segni’ (es decir ‘*quei segni cancellano* la morte’) sino, al revés, ‘la morte *cancella* quei segni’ («las señales» no es sujeto sino objeto de la frase).

«y sobre / las hojas de los muertos [...] / el esplendor mojado de las ruinas» (p. 860): no ‘*e al di sopra* / *le foglie* dei defunti [...] / e dei ruderi l’umido splendore’ sino ‘*e sopra* / *le foglie* dei defunti [...] / (appare) dei ruderi l’umido splendore’.

«[los dominios eriales del planeta, / la lisa luz sin pámpanos], la *rectitud* vacía» (p. 868): no ‘l’*onestà* vuota’ sino la *linearità* vuota’ (en el sentido geométrico, espacial y no moral, puesto que se refiere a cierto paisaje desértico chileno).

«[mi canto] *fue buscando* hilos del bosque / [...] y *fue cortando* [ramas]» (p. 872): no ‘*andò a cercare* [...] / e *andò a tagliare*’ sino ‘*andò cercando* [...] / e *andò tagliando* (no se trata de acción final sino durativa)’. Con todo, en la p. 209, en un contexto análogo, adoptó la corrección que le propuse.

«[Lincoln ...] / *elviejo* caballero [ya no vive]» (p. 254): no ‘l’*antico cavaliere*’ sino ‘*il vecchio signore*’.

«[canta ... para / que ... detenga su látigo / la mano ... que Lincoln] *abatiera*» (p. 256): no ‘[che Lincoln] *avrebbe abbattuto*’ sino ‘[...] *abbattè*’ (no se trata de un *future* en el pasado sino de una acción *concluida* en el pasado).

«Yo *no voy a morirme*» (p. 896): no ‘non *vado a morire*’ sino ‘non morirò’, ‘non muoio’. El mismo título del poema, «*Voy a vivir*» no puede ser ‘*Vado a vivere*’ sino ‘*Vivrò*’, ‘*Continuo a vivere*’ (aquí *voy* es auxiliar).

«Yo quise que *del hombre* nos salváramos» (p. 246): no ‘*vollì che nell’uomo* ci salvassimo’ sino, por el contrario, ‘*vollì che dall’uomo* ci salvassimo’.

«*alguna vez* [recogerá su fuego]» (p. 898): no ‘*una volta*’ sino ‘*un giorno*’. Lo mismo, «sabía / que *alguna vez* [... nos íbamos a ver]» (p. 205): no ‘sapevo che *una volta*’ sino ‘sapevo che *un giorno* (o *l’altro*)’.

«piedras / [...] que *teñirían* / [de sangre tus pestañas!]» (p. 28): no ‘che *tingerebbero*’ sino che ‘*avrebbero tinto*’ (futuro dentro del pasado).

«[Balboa ...] y entre los perros / cazadores, *el tuyo* era tu alma» (p. 90): no ‘e fra i cani da caccia / *il tuo possesso* era la tua anima’ sino ‘[...] *il tuo cane* era la tua anima’ (en el sentido de que Balboa *tenía alma de perro* feroz, como aquellos perros que los españoles lanzaban en las batallas contra los indios).

«[el pavor] *caído* / como una invasión de insectos» (p. 98): no ‘*caduto*’ / sino ‘sopraggiunto improvvisamente’ (‘*piombato*’).

«[los carniceros] de dientes / *morados*» (p. 102): no ‘[...] *dai denti / anneriti*’ sino ‘*dai denti violacei*’ (esto es, manchados de sangre).

«Adobes, torres, / calles, el silencioso / dueño de casa *levantó* sonriendo» (p. 122): no ‘Mattoni, torri, / *strade*: il silencioso padrone di casa *si levò* sorridendo’ (que, además, sería incomprensible en el contexto) sino ‘[...] *costruí* sorridendo’.

«comparte las noches hostiles» (p. 146): no ‘*spezza* le notti avverse’ sino ‘*condividi* le notti avverse’ (el traductor debe de haber confundido esp. *compartir* con *partir*).

«[gracias porque tu hilo fue invencible] / [...] / *Pudo* morir [el hilo cristalino]» (p. 152): no ‘*poté* morire’ sino ‘*poteva* morire’ ‘*sarebbe potuto* morire’ (posibilidad en el pasado, que no se realizó). Sin embargo, en la p. 173, en donde yo le señalé el error, él mismo lo corrigió.

«El *empalado*» (p. 166): no ‘*Messo in croce*’ sino ‘*impalato*’ (‘*ucciso* mediante il supplizio dell’*impalamento*’). Se trata del famoso Caupolicán, inmortalizado por Ercilla, que fue *empalado* por los españoles y no ‘*messo in croce*’ (ni, mucho menos, ‘*legato* a un palo e *crivellato* di frecce’, como luego corrige, erróneamente una vez más, en la nota de p. 917). A su vez, «*Ensartado en la lanza* [del suplicio]» (*ib.*): no puede ser ‘*conficcato nella* lancia’ sino ‘*infilzato dalla* lancia (dal palo del supplizio)’.

«las *bodegas* imperiales» (p. 188): no ‘le *cantine* imperiali’ sino ‘i *magazzini* (‘i depositi’) imperiali’. Con todo, en la p. 749, en donde yo se lo había señalado, corrige el error; lo mismo hace en la p. 849.

«*Almacén de ultramarinos*» (*ibid.*): no ‘magazzino coloniale’ sino ‘*spaccio di coloniali*’ (‘*drogheria*’).

«en la *villa* del Socorro» (p. 190) no ‘nella *città* di Socorro’ sino ‘nella *località* del Socorro’ (Socorro es un pequeño pueblo de la provincia colombiana de Santander, al sur de la ciudad de Cundinamarca; téngase en cuenta que, en esp. de Chile, *villa* suele corresponder también a ital. ‘*fattoria*’).

«[ya viene el guerrillero] / por el *estero*» (p. 230): no ‘da quel *sentiero*’ sino ‘lungo il *letto del torrente*’.

«[el río] *uruguayo*» (p. 234): no ‘*uruguayo*’ sino ‘*uruguayano*’.

«Tampoco en las notas (pp. 903-950) el traductor dejó de valerse de mi interpretación semántica. Es el caso de aquella que comenta el verso nerudiano: «El *canelo* elevaba su lenguaje» (p. 176). En mi ensayo cit. le señalé que «aquí el *canelo* no corresponde a ‘la *cannella*’ [esp. *canela*]», como él tradujo erróneamente, sino al

«árbol sagrado araucano, un tipo de magnolia de Chile, alto hasta 25 metros, con flores blancas en forma de racimo» (p. 13). Ahora él mismo (p. 177) no sólo acepta la corrección (siempre sin citar la fuente) sino que traduce en nota textualmente (y sin citarla tampoco) mi descripción de tal árbol (bien distinta de la de la *Ac.*) finalizada a aclarar el *qui pro quo*. He aquí su nota: «Si tratta del *canelo*: albero molto simile alla magnolia, alto fino a 25 m., con fiori bianchi e forma di grappoli. È l'albero sacro araucano» (p. 918). Se olvida, luego, de la corrección adoptada y, en otra nota de p. 933, al explicar *Drimis Wintereri* (el mismo *canelo* chileno), aclara que se trata de «Pianta molto simile alla *cannella*».

De todos modos, el estupor por haber el traductor ignorado (a pesar de haberlo aprovechado a manos llenas) el único estudio dedicado a su obra no me quita la satisfacción de haber podido contribuir, en algo, a la exégesis nerudiana y, más en general, a la crítica semántica de la traducción literaria. Con todo, hay que reconocer que esta edición mantiene, y hasta mejora, su indiscutible valor poético (al que he dedicado siete páginas de mi ensayo anterior y sobre el cual, por lo tanto, no necesito volver), como era de esperárselo por tratarse de un traductor-poeta (más que de un lingüista). Desviaciones semánticas y *qui pro quo* suelen explicarse por un no completo dominio de la forma interna (*Innersprachform*) de la lengua y/o una no adecuada reflexión crítica sobre el texto y el contexto poético. En nuestro caso, hay algunos que deben de representar triviales descuidos, como «las casas» (p. 264) convertidas en 'le cose' (esp. *las cosas*), en lugar de 'le case' (en ambas ediciones); «*pugnios* combatientes» (p. 400) en '*puri* combattenti' (esp. *pueros* combatientes), en lugar de '*pugni* combattenti'; «tronos» (p. 812) en 'tuoni' (esp. *truenos*), en lugar de 'troni' (en ambas ediciones); «serví» (p. 872) en 'serví' (esp. *sirvió*), en lugar de 'servíí'. Pero hay otros que no pueden ser simples descuidos.

Ya señalé, en mi cit. ensayo, ejemplos sintomáticos como el de los «micros» ('*omnibus* chilenos') traducido 'microbi' (esp. *microbios*), en lugar de 'autobus'; o de la «plancha» (para planchar la ropa) traducida 'lastra' (esp. *chapa*) en lugar de 'ferro da stiro'; sin contar imágenes increíbles como la de *Rafael Alberti abrazado a España*, que se convierte en la de *España encinta* («*incinta*») de *Rafael Alberti* ...

Ahora nos encontramos con casos análogos: «la alhaja» (p. 32) que se convierte en 'il giallo' (esp. *el amarillo*), en lugar de 'il gioiello'; la «bota» (p. 108) en 'goccia', en lugar de 'stivale' (se ha confundido aquí *botas* con *gotas*); un *rumbo* de agua» (p. 148) en 'un rombo d'acqua' (esp. un *estruendo* de agua), en lugar 'de un *fiotto* d'acqua'; «*cinturones* / de manos [que rompen planetas]» (p. 288) en '*centurioni* / con mani' (esp. *centuriones*), en lugar de '*cinture* di mani'; «a mi bandera *huyeron*» (p. 334) en '*vennero alla mia bandiera*' (esp. *se acercaron* a mi bandera), en lugar de su contrario '*fuggirono dalla mia bandiera*'; «sale» (p. 342) en 'sale' (esp. *sube*), en lugar de 'esce' «tembladeral» (p. 342) en 'cuore' (esp. *corazón*), en lugar de 'terrore'; «Los siúuticos» (p. 370) en 'Gli affaristi' (esp. Los *especuladores*), en lugar de 'I gaggà'; «[recién] salido de la *montonera*» (p. 372) en 'uscito dal *brigantaggio*' (traducción posible pero no congruente con el contexto), en lugar de 'uscito dal *mucchio*' ('dalla *massa*' *anonima*); «una barba *acrisolada*» (p. 380) en 'una barbeta a *pizzo*' (esp. *pera*), en lugar de 'una barba *lucida, impeccabile*'; «sus *letrados* y sus *botas*» (p. 388) en 'i suoi *cartelli* e le sue *botti*', en lugar de 'i suoi «*colletti bianchi*» [en sentido metafórico] e

i suoi stivali' (aquí se confunden *letrados* con *letreros*); «y todos *se le enredaron en la manta*» (p. 406) en 'tutti *lo attrassero in morbide spire*' (esp. todos *lo envolvieron en suaves rosas*), en lugar de 'tutti *si aggrapparono al suo poncio*' (también en sentido metafórico); «*a lo largo del mar*» (p. 412) en '*in pieno mare*' (esp. *en mar abierto*), en lugar de '*lungo il mare*' (*sull'orlo del mare*); «Fulano de Tal» (p. 380) en 'Tizio del Tale' (de todos modos incomprensible en ital.), en lugar de 'Il tal dei tali'; «*creció el conventillo*» (p. 399) en '*crebbe nei caseggiati*', en lugar de '*crebbero i caseggiati*'; «*sus dominios [de la Standard Oil]*» (p. 390) en '*i loro regni*', en lugar de '*i suoi regni*'; «el cinturón central de América» (p. 378) en '*il cerchio centrale d'America*', en lugar de '*la cintura [la vita, la parte più stretta] dell'America Centrale*'; «[el ... chileno] sobreviviente *de las obras*» (p. 296) en '*che sopravvive alle sue opere*' en lugar de '*sopravvissuto [al pericoloso lavoro] dei cantieri edili*'; «las luciérnagas *equivocadas*» (p. 30) en '*le lucciole sbagliate*', en lugar de '*le lucciole smarrite*'; «*Irian a morir*» (p. 82) en '*Andranno a morire*', en lugar de '*Saranno andate a morire*'; «el sueño inmovil [...] *yacía*» (p. 256) en '*che il sonno immobile [...] stendeva*', en lugar de '*il sonno immobile si stendeva*'...

No quiero concluir sin citar un último ejemplo que me parece emblemático: «[*me voy ...*] / *en un disparo [...]* hasta las casas]» (p. 270), que corresponde a ital. '*in un lampo*' ('velocissimamente'), traducido '[*Me ne vo ...*] *entro uno sparo*' (esp. *dentro de un tiro*). Puede ser un ejemplo, no tanto de desviación semántica cuanto de lo que propongo llamar *perversión* semántica: con lo cual quiero decir una traducción que no sólo se desvía del sentido de un texto transparente sino que lo sustituye con algo que no tiene ningún sentido.

La tiranía del espacio me obliga a detenerme aquí y dejar para una próxima oportunidad, dentro de un trabajo más general sobre la traducción en Italia, el análisis de los demás materiales que me han quedado en el tintero.

Giovanni Meo Zilio

Lelia Madrid, *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*, Madrid, Editorial Pliegos, 1987, pp. 183.

El punto de encuentro entre Cervantes y Borges que realiza Lelia Madrid se lleva a cabo a través de un cuidadoso estudio intertextual de las obras de ambos autores. Ello incide y transparenta, a su vez, la naturaleza transpositiva/traductora que todo texto literario, en cuanto producto lingüístico adquiere sobre la «realidad» circundante. La elección de Cervantes y Borges procede de la común conciencia de esa transposición del mundo que opera el lenguaje. Borges es «lector» de Cervantes, pero ya, desde su obra, Cervantes prefigura, como nos demuestra la profesora Madrid, la lectura borgiana.

A la luz de las reflexiones de M. Foucault, el trabajo parte de la noción de ruptura que tiene lugar en el Renacimiento entre la palabra y la cosa. Los escritos de

Cervantes recogen esta nueva perspectiva del mundo: en ellos se pone de manifiesto la conciencia de vacío que se opera bajo los signos «y el diálogo infinito que nace en la obra provocado por el deseo de nombrar – y así hacer presente el objeto – y la imposibilidad de llevar a cabo ese deseo» (p. 21). Para su análisis, Madrid emplea nociones tomadas de la filosofía del lenguaje, de la lingüística general y de la semiótica, e igualmente, utiliza el concepto de traducción entendida como mecanismo transpositivo en sentido amplio basándose, como anuncia en la introducción, en Ch. S. Pierce, E. Cassirer, P. Ricoeur y Octavio Paz. Para la reflexión sobre la voz narrativa y sus problemas en el discurso indirecto se basa también en la teoría de E. Benveniste sobre la naturaleza de los pronombres y la categoría de persona. El estudio trata de individuar cómo se lleva a cabo en los textos de los autores elegidos este mecanismo de transposición, centrándose en las situaciones de diálogo y, en particular, entendiendo también el diálogo en un sentido amplio, en los distintos niveles de lectura que se actualizan a través de los narradores cervantinos y borgeanos. Las situaciones de diálogo son fundamentales dado que, en ellas, se introduce la noción de diferencia, se abren otros discursos (se lleva a cabo la práctica entre lo *Mismo* y lo *Otro*), y se reflejan las posibilidades infinitas de las lecturas, el perspectivismo lingüístico, la ambigüedad y la riqueza de los textos. En las obras de Cervantes y de Borges se observa que los narradores se colocan en la posición de lectores que responden a su discurso, con lo que se cuestiona en Cervantes y aparece desvanecida en Borges la noción de autoría. Al mismo tiempo, la práctica de la diferencia en los textos de esos autores permite también la actualización de la crítica.

El trabajo se presenta dividido en dos partes. En la primera, la autora se ocupa del análisis del *Quijote* y del *Coloquio de los perros*; en la segunda, pasa revista a la escritura de Borges, para concluir con la versión que éste realiza del *Quijote*.

Por lo que respecta al *Quijote*, Lelia Madrid nos hace ver que el diálogo en boca de los personajes, con el que se construye la ficción, se extrapola también a la relación entre textos leídos/narrados dentro de la novela y sus oyentes; a la relación entre el Cervantes lector de libros de caballerías y el texto del *Quijote* y sus narradores; y a la relación entre el texto y sus personajes. El punto de partida del análisis lo constituyen los narradores y el uso de la fórmula «dicen que», que reiterada dentro del texto, revierte el significado de los otros textos, ayudándose de la parodia y de la ironía. Se crea así un distanciamiento con el lector que permite a la obra cervantina ser abierta. El *Quijote*, como transposición de un conjunto de versiones a partir de crónicas y libros de caballerías, establece un diálogo con otros textos, que a su vez son convertidos de nuevo en ficción dentro de la obra. Hay también varios *yo* que escriben la novela (Cide Hamete, el traductor, el segundo autor que funciona como editor), y cada uno de ellos mantiene una relación con el texto, emitiendo juicios sobre su trabajo y sobre el de otros, igual que don Quijote, que cree en el valor de la palabra escrita (con lo que representa el concepto del mundo antes de la ruptura epistemológica renacentista), pero que somete a crítica su propia historia. Todo ello, asegura Madrid, trasluce la preocupación de Cervantes por la verosimilitud, por lo que éste asume el lenguaje como intermediario entre el hombre y el mundo y trata de explotar todas sus posibilidades en ese continuo traducir y retraducir. La única realidad entonces es la que surge del propio texto, que se hace au-

torreferencial. Cervantes, de este modo, inaugura lo que hoy se entiende como literatura, «un hecho de palabras y sobre palabras fundamentalmente, de signos que remiten a otros signos, de textos que remiten a otros textos» (p. 49).

Igual que en el *Quijote*, también en *El Coloquio de los perros*, que se acompaña de *El casamiento engañoso* como marco narrativo, se verifica la función crítica sobre el texto a varios niveles, de los que da cuenta la autora. No se nos da, por tanto, ninguna historia como verdad absoluta: Lelia Madrid hace hincapié en el perspectivismo de Cervantes.

El análisis de la obra de Borges se inicia cuestionando el tipo de escritura que éste practica. Borges es, fundamentalmente, un lector, un antologizador que reescribe textos anteriores en otro contexto: «Ejercicio de pasividad, la escritura de Borges es primaria y primeramente una lectura [...], y luego una transposición de esa lectura en otro contexto» (p. 99). Como Cervantes, Borges recicla materiales ya escritos, pero si Cervantes lo hacía para producir algo diferente, en el caso de Borges se lleva a cabo con el convencimiento de que ya no puede escribirse nada nuevo, en términos de Octavio Paz, «construye un discurso sobre la ausencia del discurso». Para Borges todos los sistemas creados por el hombre son fabulación y, por ello, se trata de retomar este absurdo y actualizarlo, anulando así pretendidas identidades: juega a ser todos y ninguno de sus narradores, usa de mecanismos de repetición – como la introducción del mismo texto en distintos libros –, etc. Afirma la autora que antologizar es su método preferido, ya que en él se borran los límites textuales e intertextuales, y añade, «los textos borgianos se presentan *diferentes* en el doble sentido que Derrida acuña para este término: son siempre *otros* (diferentes) y, a la vez, están *diferidos*, alejados de todo posible origen. Productos siempre inconclusos de un ejercicio de lectura, estos textos son espectadores (receptores) de otros textos que los preceden (real o imaginariamente) pero no los reflejan de manera especular» (p. 114).

A partir de esta premisa, se analizan todos los procedimientos que utiliza Borges para su transposición: los pre-textos, sus prólogos y epílogos, las notas y las glosas, los manuscritos encontrados. Todos ellos borran lo que podrían ser imágenes definitivas del texto. Esto revierte también en la versión borgiana del *Quijote*. Madrid asegura que, la lectura primordial para entender el punto de vista de Borges respecto a esta obra de Cervantes es *El acto del Libro*, incluido en *La Cifra*, donde se metamorfosea el *Quijote* mediante el uso de los procedimientos apuntados anteriormente: el *Quijote* no se menciona, Borges se refiere a un libro que ha sido encontrado como cualquier otro pre-texto; la versión original, la primera en arábigo, desaparece quemada. Borges habla del texto de Cervantes a partir de su glosa ya traducida. Para la autora, el narrador borgiano, como lector del *Quijote*, crea una cadena que parte de Pierre Ménard, con su versión ampliada, y llega a la obra que analiza, que ofrece una versión mínima, pasando por otras citas en otros textos borgianos. Pero en ninguno de ellos se fija una perspectiva única frente a la materia, al contrario, por ello, el *Quijote* se hace misceláneo en esta lectura.

Como conclusión, señala Lelia Madrid que la unión entre los textos de Cervantes y Borges se realiza en la conciencia de esta especificidad de la palabra en ambos. Borges continúa el discurso iniciado por Cervantes. Sin embargo, en Cer-

vantes existía aún fe en la palabra, mientras que en Borges hay ya la certeza de que es imposible actualizar el objeto, por lo que éste desmitifica. Sólo queda entonces el lenguaje, que se vuelve sobre sí mismo y repite lo dicho en forma distinta. El lenguaje, además, funciona impersonalmente, al margen del narrador. Los signos lingüísticos se definen por las relaciones que guardan entre sí, por su valor determinado, por la diferencia entre unos y otros.

Con esta obra, Lelia Madrid se sitúa en un lugar de excepción dentro de la ingente bibliografía cervantina y borgiana retomando la línea de las corrientes críticas más modernas. Al mismo tiempo, basándose en la comparación de las obras de estos autores, pone de manifiesto la autonomía lingüística de la obra literaria. *Cervantes y Borges es*, en definitiva, una madura reflexión sobre la naturaleza misma del hecho literario.

Angela Pérez Ovejero

Cristina Fiallega, «*Pedro Páramo*»: un pleito del alma, Roma, Bulzoni, 1990, p. 265.

La abundante bibliografía existente sobre la novela de Rulfo (como lo atestigua la propia Fiallega) sería suficiente como para desalentar cualquier nueva empresa interpretativa. En forma mucho más elegante, la autora del libro que nos ocupa declara la existencia de una «entropía causada por la variedad de exégesis» (p. 10).

No obstante ello, después de una entrevista con Rulfo, la autora vislumbró la posibilidad de aventurarse e en una crítica diferente, basada en la intuición de que «el 'código literatura' fue, para el autor, sólo un medio para comunicar, ocultándolo, un conflicto espiritual» (p. 11). Dicho de otro modo, *Pedro Páramo* podía también ser interpretado a la luz de los connotados biográficos del autor, pero no a un nivel superficial sino utilizando adecuadamente los instrumentos de la semiótica y del psicoanálisis. Fiallega elige tres autores sobre los cuales fundamentar sus instrumentos críticos. Ellos son: Freud, particularmente el de *El chiste y su relación con el inconsciente*, Francesco Orlando, uno de los más conocidos autores de crítica literaria de marca freudiana, e Ignacio Matte Blanco, creador de una teoría psicoanalítica basada en las matemáticas.

A partir de dichos autores, Fiallega elabora un modelo interpretativo, a nivel de macro y microestructura, que consiste en el examen sea de la novela en cuanto globalidad que de sus segmentos narrativos, a través del examen de la «materia de contenido» y de la «forma de contenido», dividida esta última en «figuras simétricas», «figuras particulares» y «substancia de contenido».

La mayor parte del libro está dedicada al análisis, concentrado, prolijo y minucioso, de cada uno de los segmentos narrativos que componen la novela, para poder establecer, al final, una conclusión interpretativa que quizás habría requerido una mayor extensión.

La autora parte de algunos postulados freudianos «traducidos» per Matte Blanco. A saber: la existencia de una estructura psíquica interna («el inconsciente») y la existencia de una lógica propia del inconsciente: la lógica simétrica, en contraposición y alternancia con la lógica simétrica de la conciencia. De allí, «en *Pedro Páramo*, por tanto, la lógica asimétrica se manifiesta ya como actividad consciente, ya como ‘traducción’ de la lógica simétrica» (p. 233). Esto la lleva a colocar a los personajes en tres clases de equivalencias: «la clase hijo», «la clase madre» y «la clase padre». El análisis de los personajes pertenecientes a cada clase, provoca una conclusión: «hay una sola función proposicional que relaciona a todos los miembros de las tres clases de equivalencia: la frustración, ocasionada por la soledad» (p. 241). Para solucionar el conflicto, cada personaje elabora «una fantasía» (p. 242), una utopía erótica, utópica o social. Tal fantasía se configura como una lucha: «En *Pedro Páramo* asistimos precisamente a este «pleito del alma» en cuanto todas las ‘historias’ que contiene no son sino variaciones de la misma fantasía». En otras palabras, la trama de la novela no es más que una especie de «variaciones sobre el mismo tema», que representa el núcleo semántico y, por tanto, generador de todas las «historias». Tal es la clave interpretativa que Fiallega propone para la novela.

Ya de por sí la aplicación de la crítica psicoanalítica a una novela intrincada representa una notable dificultad. Si a ello añadimos el alto nivel de especialización requerido para su versión en términos de matemática de conjuntos, comprendemos el indudable trabajo teórico de preparación realizado por la autora, previo a la labor analítica propiamente dicha. Ésta, por su parte, se revela como fruto de largas horas de trabajo textual, en el escudriñamiento paciente de los componentes que luego servirían para la interpretación final. Por último, la autora contribuye con una exégesis propia, derivada de todo el trabajo precedente, a la interpretación general de la obra rulfiana. Podemos afirmar, en consecuencia, que la bibliografía sobre el autor se ha enriquecido con una contribución original y novedosa.

Dante Liano

Alberto Luna y Roberto Savio, *Verbo America*. Prefazione di Gabriel Valdés, Torino, ERI, 1990, pp. 207.

Decir que un libro no tiene pies ni cabeza podría sobreentender un cumplido, en cuanto el resto, por desordenado o arbitrario que sea, algo es. Por tanto, la florida definición no puede aplicarse al conjunto de opiniones, bastante disparejas, ocurrentes, inspiradas, descontadas y hasta descaminadas, de un grupo de latinoamericanos famosos. Un libro debe tener *sentido*, esto es, unidad semántica. No puede ser un fuego de artificio, que se presenta como una sola cosa hasta el momento en que se abre, y los diferentes colores se van cada cual por su lado, brillan de su propia y efímera luz.

Verbo América parte de una intuición artística de Matta, una pirueta poética por

la cual «Se la parola verbo è coniugare i succhi del tempo, il Verbo América è la storia ed i giochi che si sciacquano tra il Mediterraneo e quello che l'Europa chiama America». El juego con las categorías gramaticales conduce a Matta a proponer:

«Il Verbo America è stringere la cultura tradizionale del Mediterraneo con una probabile arte nazionale d'America».

Tales palabras, escritas en 1983, se completan con el segundo prefacio, escrito en 1990, en donde el juego poético se extiende a la etimología: «Essere 'âme ricano', in francese 'âme' è quello che ci anima, ma 'ricano' involve l'animare in ricchezza». ¡Inmenso poder de los artistas, que subvierten el consuetudinario orden de las asociaciones!

Luego del «Prefacio» de Matta, siguen algunas consideraciones de Gabriel Valdés, Presidente del Senado de Chile y Presidente de la Democracia Cristiana de ese país. Enseguida, después de semejante espaldarazo, comienzan las intervenciones de los intelectuales latinoamericanos, entrevistados, según reza la solapa del libro, por el periodista Roberto Savio. Hay que decir que, leyendo los nombres de los participantes, el lector espera una serie de intervenciones que respondan a lo dicho en la contraportada: «Trentaquattro pensatori e artisti, eccezionali per la loro capacità di capire l'essenziale, di raccogliere la linfa storica che alimenta l'identità di un continente, svolgono, sotto gli occhi del lettore, un viaggio di cinque secoli nel tortuoso cammino della creazione di un mondo».

No es así. Como treinta y cuatro escolares castigados con el tema de redacción, los treinta y cuatro intelectuales fríen y refríen lugares comunes con la evidente intención de salir del paso con tres o cuatro ocurrencias que casi siempre resultan brillantes, viniedo de donde vienen. García Márquez, de entrada, se lava las manos diciendo que «io non sono capace di alcuna concezione astratta», por lo cual propone la escritura de la historia americana a través de las anécdotas, un proyecto que ya está ejecutando Eduardo Galeano. Arturo Uslar Pietri, por su parte, declara que «America Latina al giorno d'oggi è l'unica regione del mondo in cui si sviluppa un processo di intreccio culturale vivo». Afirmación que merece más de un signo de interrogación. Darcy Ribeiro hace un resumen de las ideas expresadas en su libro *Las Américas y la civilización* y de esta manera sale del paso con paso elegante.

Casi todos los autores hacen citas eruditas ... de sus propios libros. Así, Scorza explica el éxito de su *Redoble por Rancas*, García Márquez alude a su cuento *Blacamán el bueno, vendedor de milagros* y Vargas Llosa, ex-casi-presidente del Perú, menciona a *Pantaleón y las visitadoras*.

El resobado tema de la identidad cultural latinoamericana circula por el libro con la insistencia de su propia insolubilidad. Hay títulos e inicios fulgurantes, como el de Leopoldo Chiappo: «La lotta di liberazione crea una nuova cultura», o el del inefable Plinio Apuleyo Mendoza: «Noi siamo il risultato di molte culture». De otro modo, con ingenuidad insospechable, el gran Miguel Otero Silva escribe: «mi considero uno scrittore che potrebbe essere nato in una qualsiasi parte della Spagna».

Octavio Paz, pone, como título de su intervención, todo un programa: «Non si

può capire l'America senza studiare il periodo coloniale». ¡Lástima que, en el artículo, hable de todo, menos que del período colonial! Y así. Se comprende: se trata de un libro contingente, periodístico, casual. Puede leerse o no, que nada se gana y nada se pierde. Imperdonable, en la cronología de la cultura latinoamericana, situada al final del libro, la asepsia al declarar algunos hechos políticos. La invasión de Guatamala, en 1954, viene tímidamente expuesta como «caduta del presidente Arbenz in Guatemala». E igualmente descolorida es la frase «Morte del guerrigliero argentino Ernesto 'Ché' Guevara in Bolivia». Y por si fuera poco, toda la cultura del año 1989 está representada por un «Fine della dittatura di Noriega a Panama». Mejor callar, en todo caso. Sobre todo en un libro que se propone como intérprete de la América Latina. Libro que, como se habrá comprendido, se puede colocar en el escaparate de las obras perfectamete inútiles.

Marcos Ramírez

* * *

Eça de Queirós, *Il mandarino*. Prefazione di A. Di Munno, Roma, Lucarini, 1987, pp. XVIII + 82.
Eça de Queirós, *La reliquia*. A cura di A. Di Munno, Roma, Lucarini (Classici del ridere), 1988, pp. XIII + 237.

Não obstante o caso de Pessoa e a sua enorme divulgação em Itália, nos últimos anos, o autor português mais difundido continua a ser Eça de Queirós (1845-1900), várias vezes revisitado por sucessivas traduções, o que prova que o maior romancista português do séc. XIX continua a usufruir duma recepção literária verdadeiramente notável. O primeiro impacto repartiu-se por vários editores, sem uma concentração do binómio tradutor/editor que mais tarde se haveria de radicalizar e sem o apoio dum trabalho orgânico por parte de estudiosos. De facto, de 1913, primeira tradução de *La reliquia*, da responsabilidade de Paolo Silenziario, até 1944, data da tradução de Silvio Ramoli de *Il Mandarino* (tinha havido já uma tradução desta obra em 1922, feita por Giulio De Medici e G. Beccari), nota-se em geral a ausência de introduções pelo menos, com a amplitude suficiente, de modo a colocar o autor no âmbito da literatura europeia de Oitocentos. Com as traduções de Laura Marchiori para a «Biblioteca Universale Rizzoli» assistiu-se a um salto de qualidade, não só relativamente à especificidade do acto de traduzir mas também pelas informações que fornece ao leitor, agora mais apetrechado para compreender a obra literária queirosiana e o próprio itinerário narrativo do autor.

Recentemente, o grande romancista voltou a ser objecto de publicação, desta vez graças ao interesse de uma tradutora, Amina Di Munno, que se tem revelado uma apreciável conhecedora do universo de Eça de Queirós, até porque, antes de mais, uma tradução é sempre uma leitura, uma leitura intensiva que desfaz os

nós e ilumina as implicações, como Italo Calvino teve ocasião de escrever. Amina Di Munno propôs, com efeito, uma obra não conhecida do público italiano, *Il mistero della strada di Sintra* (Palermo, Sellerio, 1989), o «romance policial» *avant la lettre* que Eça escreveu de colaboração com Ramalho Ortigão, com o «mistério» da questão da paternidade dos vários capítulos da obra, embora a crítica filológica tenha conseguido individuar a quase total responsabilidade queirosiana, limitando, deste modo, a intervenção de Ramalho. E aquela tradutora dedicou-se ainda a mais duas obras já anteriormente publicadas em Itália, apresentando uma nova tradução de *Il Mandarino* (objecto de precedente atenção por parte de três tradutores) e de *La reliquia* (2ª trad. italiana), ambas por si prefaciadas e amplamente analisadas.

As novas versões oferecem motivos de reflexão quanto a escolhas estilísticas e evolução do gosto, passadas que foram algumas décadas relativamente às primeiras traduções, e são o produto dum trabalho cuja seriedade de processos é justo salientar, sobretudo se considerarmos que se trata de um autor do séc. XIX, com uma adjectivação difícil e nem sempre susceptível de transposição perfeita por serem de árdua interpretação, mesmo sem sair da semântica portuguesa.

Com consciência das reais dificuldades, não se podem, no entanto, evitar algumas observações de carácter geral sobre aspectos que influem na compreensão global do texto e na apreensão do idiolecto do escritor. Em relação a *Il Mandarino*. A. Di Munno traduziu sempre o termo «bacharel» por «diplomato», o que não é exacto e condiciona o olhar do leitor para estratos sociais que não correspondem aos visados pelo escritor; transformou a expressão «*madame* Marques» em «*signora* Marques», eliminando um dos muitos galicismos que fazem parte da gramática estilística do autor mas também a sua calibrada e escolhida conotação; traduziu a palavra «gás» pelo termo neutro «luce» («ao gás das *soirées*» transforma-se em «*alla luce delle serate da ballo*», p. 11), fazendo deste modo desaparecer um signo importantíssimo da obra de Eça de Queirós pelo que contém de ideia de progresso na contraposição cidade-campo; escolheu para a palavra «fêmea» os termos «*donna*» (p. 22) ou «*ragazza*» (p. 25), um tanto distraidamente, visto que o próprio texto contém precedentemente uma distinção nítida: «*esistono degli esseri che si chiamano donne, diversi da quelle che lei conosce e che si chiamano femmine*» (p. 10).

Quanto a *La reliquia*, de notar a transposição de «doutor delegado» em «*commissario di polizia*» (p. 4) ou apenas «*commissario*» (p. 14), o que desvirtua a caracterização de um personagem, «*il dottor Margaride*», rigorosamente «*procuratore della repubblica*»; ou as hesitações manifestadas acerca da terminologia a adotar em relação ao complicado sistema monetário («contos», «mil-réis», «coroas», «tostões», etc.), nem sempre bem interpretado: por exemplo «*dezoito tostões*» transformam-se multiplicativamente em «*centottanta scudi*» (p. 17), um caso talvez extremo de discordância entre outros mais complexos a exigirem uma reflexão de carácter sócio-linguístico.

Manuel G. Simões

J.M. Machado de Assis, *La cartomante e altri racconti*. A cura di A. Di Munno, Torino, Einaudi, 1990, pp. 207.

La presenza del Brasile si afferma anche in Italia, non solo come luogo dell'esaltante turismo, ma anche, benché con qualche difficoltà ancora, attraverso la letteratura, riprendendo filoni rimasti improvvisamente sterili, dopo le pionieristiche imprese dell'immediato dopoguerra, la successiva diffusione di autori come Guimarães Rosa, purtroppo scarsamente compreso, e la vigorosa ripresa e apoteosi di Jorge Amado, del quale tutto è stato tradotto e ancora si traduce, ad affermare una visione piacevolmente vitale del grande paese americano.

Degli autori un tempo tradotti, per il piacere, probabilmente, di una minoranza colta o curiosa, torna ora Machado de Assis, scrittore di romanzi celebri, come le *Memorie postume di Bras Cubas* (1881), *Quincas Borbas* (1891) e *Dom Casmurro* (1899) - tutti testi accessibili anche attraverso la benemerita BUR di Rizzoli -, e di un'infinità di non meno validi racconti - sembra ne abbia scritto, per gli amanti delle cifre, oltre centosessanta, poi raccolti in vari volumi - dei quali Einaudi ne propone ora una quindicina, riuniti in *La cartomante* (1990), per le cure di Amina di Munno.

Machado de Assis è certamente un grande scrittore, forse il maggior narratore brasiliano del periodo che va dagli ultimi decenni del secolo XIX ai primi anni del nostro secolo. Le date della sua vita sono 1839-1908, ma egli pubblicò il meglio della sua produzione letteraria a partire dall'ultimo ventennio dell'Ottocento. Avvicinare il suo nome a quelli di Balzac, di Maupassant, di Stendhal, di Flaubert è più che legittimo. Fu l'interprete sottile di un mondo, quello dell'Impero e della successiva Repubblica, che avvicinava con animo sereno, con umana ironia e umorismo.

La sua scrittura è curata, piana, il tono discorsivo. Lo attraggono i moti dell'animo, la psicologia dei personaggi, che rende esseri vivi, espressione della società borghese brasiliana e di un proletariato del quale non accentua le piaghe, ad esclusione della povertà.

Il racconto di Machado de Assis è sempre ricco d'interesse e riserva continue sorprese. Lo scrittore tratta i casi difficili della vita, non quelli disperati, anche se la malattia e la morte sono di casa, la complessità degli individui, studiati alla luce di una psicanalisi presa a burla, con ironia sottile e schietto umorismo. È il caso del racconto *L'alienista*, ricco di osservazioni che lo rendono estremamente divertente, sul tema della pazzia.

Pure interessano allo scrittore le relazioni tra i due sessi, senza mai incidere in situazioni scabrose. Protagoniste sono quasi sempre donne non più giovanissime, almeno per l'epoca, che esercitano la loro attrazione su giovani alle prime esperienze e che da questi, alla fine, si sentono attratte. Talvolta, come nel caso de *La cartomante*, la vendetta del marito arriva improvvisa; altre volte si tratta solo di intenzioni, di sensualità a fior di pelle che non finisce di rivelarsi del tutto, attrazioni vaghe, come in *Messa di Natale*: nulla mai di morboso.

Naturalmente fa una certa impressione scoprire la singolare sensibilità di un'epoca così remota, di una società come quella del Brasile fine Ottocento, quando la sola vista di due braccia nude poteva indurre al più acceso innamoramento, se stiamo al racconto *Braccia*. Non mancano, tuttavia, nella raccolta note più drammati-

che, come in *Padre contro madre*, dove apprendiamo di singolari mezzi usati per «redimere» gli schiavi negri, come il collare di ferro per i fuggitivi, l'anello e la catena al piede, una volta ripresi, e la maschera di latta con soli tre fori, per vedere e respirare, al fine di correggere nel negro servo il vizio di ubriacarsi, quindi di rubare al padrone, una maschera con un lucchetto dietro, che l'autore definisce «grottesca» e che gli stagnai tenevano appesa in copia numerosa, in vendita davanti alla porta dei loro negozi. Il ferro al collo, poi, era «un grosso collare, con un'asta anch'essa di grosse dimensioni a destra o a sinistra, che saliva fino alla nuca alla cui altezza era chiuso a chiave. Pesava, naturalmente, ma non era tanto un castigo quanto un segnale. Lo schiavo che così fuggisse, dovunque andasse, mostrava di essere un recidivo ed era facilmente riacchiappato».

Sistemi barbari, come lo era quello di compensare in danaro coloro che catturavano gli schiavi fuggiti ai loro padroni. Nel racconto *Padre contro madre*, l'amore paterno per il figlio appena nato contrasta duramente con l'indifferenza del cacciatore di negri di fronte all'aborto della mulatta che ha appena riconsegnato al padrone. Sono molti, tuttavia, i racconti dove il clima è più gradevole, ma non mancano neppure quelli più inquietanti e macabri. La scrittura è sempre accattivante, di modo che un racconto tira l'altro e il libro si legge d'un fiato. Una rapida e lucida postfazione chiude il volume della curatrice.

Giuseppe Bellini

Mia Couto, *Voci all'imbrunire*. Traduzione di Edgardo Pellegrini, Roma, Edizioni Lavoro, 1989, pp. 125.

Nel panorama letterario mozambicano, tuttora oscillante fra l'esaltazione di temi nazionalistici e la condanna insistente del passato coloniale, il sorgere dell'opera, prima di poesia e poi di narrativa, del giovane autore Mia Couto segna l'inizio di una vero e proprio cambiamento di tendenza.

Con Mia Couto, poeta lirico di fine sensibilità, la letteratura mozambicana entra in una nuova fase, in cui i valori propri dell'individuo, finalmente recuperati, sembrano ritrovare considerazione e dimensione poetica.

In effetti, già con *Raiz de Orvalho*, una raccolta di poesie del 1983, Mia Couto dimostra di saper coniugare i temi patriottici e dell'impegno civile con quelli, via via sempre più frequenti, relazionati alla sfera del personale: l'amore, l'amicizia, il sogno, la nostalgia, ecc., che solitamente marciano la storia individuale dell'animo umano.

Ma è soprattutto con *Vozes anoitecidas* (1986) - recentemente apparso in italiano nella bella traduzione di Edgardo Pellegrini con il titolo *Voci all'imbrunire* - che l'autore mozambicano riesce a concretizzare l'aspirazione di fornire una lingua colta, che però si è arricchita semanticamente degli apporti del portoghese parlato in Mozambico, alle mille voci *anoitecidas*, provenienti, cioè, dal fondo della notte sia della

emarginazione sociale e culturale effettuata dall'antico regime coloniale, che del pregiudizio ideologico emerso dopo il raggiungimento dell'indipendenza. Dopo essersi appropriato con rara sensibilità ed intelligenza della lingua parlata dall'uomo non acculturato e del suo processo di formazione delle parole e di organizzazione delle frasi, egli ha ricreato letterariamente il linguaggio di cadenza e sapore popolare, preservando sempre il lirismo e la commossa partecipazione che avevano caratterizzato la sua poesia.

In *Voci all'imbrunire* - libro che riunisce tre racconti inediti ai dodici che costituiscono il volume *Vozes anoitecidas* - Mia Couto, oltre che indicare i piccoli e grandi mali sociali che affliggono la giovane nazione mozambicana, si sofferma, a volte con evidente simpatia, altre con sottile ironia, sul mondo tutto particolare delle zone suburbane di una città africana, appena affrancata dal colonialismo; una zona in cui coesistono dialetticamente le spinte della tradizione e della modernità, del passato e del presente, del mitologico e del quotidiano, che tragicamente (ma anche grottescamente) informano i modelli di comportamento. Da qui la descrizione/denuncia, apparentemente bonaria, di tante situazioni assurde, di una penosa realtà umana e sociale, che si svolge in una specie di terra di nessuno, il suburbio, dove si incontrano/scontrano il bianco, il negro e il mulatto, ciascuno portatore di una propria cultura.

La materia prima, per ciò stesso, appare assai vicina alla narrativa orale: i personaggi sono «tipi», i comportamenti appena abbozzati, del tutto assenti l'indagine psicologica e lo scavo interiore, non c'è intervento esplicito da parte del narratore.

In genere la struttura degli episodi «raccontati» si configura come esemplare, tanto da richiamare alla mente la ben nota struttura del mito, in cui è possibile isolare due livelli di lettura: un livello narrativo manifesto e un livello più profondo, che l'analisi può raggiungere individuando fra gli elementi costitutivi del racconto rapporti di opposizione e di omologia.

Ciò appare assai evidente nei confronti della figura della donna, a favore della quale l'autore opera una netta scelta di campo. Ogni qual volta nei vari racconti si determina una situazione «conflittuale» tra il potere dell'uomo e quella della donna, egli opta per quello di quest'ultima, la quale, del resto, è vista in stretta connessione con il concetto di terra e di natura: la donna intesa come forza vitale tellurica, come fertilità associata alla ricchezza dei prodotti della terra; la donna che finisce per essere identificata - vd. la figura femminile del racconto *Il focolare* - con la vita stessa, «gravida di promesse».

È, questo, senza dubbio il risultato dell'influenza di certa cultura matriarcale, attivamente presente tuttora in Mozambico presso i nativi di alcune zone del sud del Paese, che egli ha impercettibilmente assimilato giorno dopo giorno attraverso le «storie» ascoltate durante l'infanzia - «all'altro capo del mondo», come poeticamente ci dice nella premessa. - E ai modelli culturali trasmessigli da tali storie, che dopo lungo sonno si sono «risvegliate» e sono affiorate alla coscienza, egli dimostra di aderire anche attraverso il consapevole e voluto recupero dei modi del narrare propri dell'oralità.

In effetti, tutti i testi inseriti in *Voci all'imbrunire*, mantengono le caratteristiche del racconto orale, sia nella concisione dell'esposizione affidata al parlare dei perso-

naggi, che si avvale il più delle volte del discorso diretto, che imprime un taglio teatrale e allo stesso tempo compositivo, sia nella precisione e capacità di sintesi del commento fuori campo del narratore. La prosa di *Voci all'imbrunire*, pertanto, non fluisce mai in maniera continua ed abbondante, come un fiume di pianura che scorre maestoso e naturale, ma procede per salti ed improvvise accelerazioni, come un rapido e fresco torrente di montagna.

I personaggi, così, acquistano dimensione psicologica e si definiscono per il loro parlare e per il loro registro linguistico, che ce li fa collocare nel tempo e nello spazio.

Lo stesso linguaggio del narratore, in terza persona, che si caratterizza, al contrario, per l'attento registro letterario, è sobrio, e, anche se non parla la stessa variante linguistica dei personaggi, mai stravolge nell'architettura della frase il loro modo di esprimersi e di organizzare il pensiero. Si tratta, indubbiamente, di un'evidente adesione ideologica a quei valori umani e sociali che li conformano.

Ciò permette a Mia Couto di riuscire nella difficile sintesi di conciliare il modello culturale letterario europeo con il modo di essere - a volte ingenuo, spesso grottesco - del «colonizzato» africano non acculturato, inteso come primitivo, come forza legata alla terra. In altri termini, lo scrittore è riuscito ad integrare, in una felice simbiosi, la ricchezza drammatica dell'oralità propria dei popoli africani nella tradizione della scrittura colta su cui si basa e fonda la cultura occidentale.

Piero Ceccucci

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

a) Riviste

- Acta Poetica*, Universidad Autónoma de México, n. 9-10, 1989.
- Cadernos de Estudos Linguísticos*, Universidade Estadual de Campinas, n. 15, 1988.
- Castilla, Estudios de Literatura*, Universidad de Valladolid, n. 14, 1989.
- Criticón*, Université de Toulouse - Le Mirail, n. 47, 1989.
- Estudios*, Instituto Tecnológico Autónomo de México, n. 19-20, 1990.
- Estudos Ibero-Americanos*, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, vol. XIV, n. 2; vol XV, n. 1, 1989.
- Hispanic Linguistic*, University of Minnesota, vol. 3, n. 1-2, 1989.
- Iris*, Université Paul Valéry - Montpellier, n. 1-2, 1989.
- Journal of Hispanic Philology*, Florida State University, vol. XIII, n. 2-3, 1989.
- Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, n. 46, 1990.
- L'Ordinaire Mexique Amérique Centrale*, Université de Toulouse - Le Mirail, n. 125, 1990.
- Remates de Males*, Universidade Estadual de Campinas, n. 8, 1988.
- Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, vol. 4, n. 2, 1988.
- Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, t. XLIV, 1989.
- Revista Iberoamericana*, University of Pittsburgh, n. 150, 1990.
- Strumenti critici*, Bologna, n. 1, 1990.

b) Libri

- Aa.Vv., *Actas del VI Simposio de la sociedad española de Literatura General Comparada*, ed. de J. Paredes Núñez y A. Soria Olmedo, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 460.
- Aa.Vv., *Actes du 2 colloque du Centre de Recherche Pilar 2, Le discours de la Presse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1989, pp. 276.

- Aa.Vv., *Femmes philosophes en Espagne et en Amérique Latine*, Paris, Ed. du Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1989, pp. 152.
- Aa.Vv., *Ortega y Gasset and the Question of Modernity*, Minneapolis, Library of Congress, 1989, pp. 392.
- Anonimo, *La vida y hechos de Estebanillo González*, ed. de A. Carrera y J.A. Cid, Madrid, Cátedra, 1990, 2 vol., pp. 543.
- L.A. Clarín, *Su único hijo*, ed de J. Oleza, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 234.
- G.C. Nichols, *Escribir, espacio en propio*, Minneapolis, University Press, 1990, pp. 298.
- A.M. Quint, *Sonnets de L. de Camões*, Paris, M. Chendeigne, 1989, s.n.p.

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. Annuario degli Iberisti italiani	<i>esaurito</i>

RASSEGNA IBERISTICA
Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

n. 1 (gennaio 1978)	L. 10.000	n. 20 (settembre 1984)	L. 12.000
n. 2 (giugno 1978)	L. 10.000	n. 21 (dicembre 1984)	L. 12.000
n. 3 (dicembre 1978)	L. 10.000	n. 22 (maggio 1985)	L. 14.000
n. 4 (aprile 1979)	L. 10.000	n. 23 (settembre 1985)	L. 14.000
n. 5 (settembre 1979)	L. 10.000	n. 24 (dicembre 1985)	L. 14.000
n. 6 (dicembre 1979)	L. 10.000	n. 25 (maggio 1986)	L. 14.000
n. 7 (maggio 1980)	L. 10.000	n. 26 (settembre 1986)	L. 14.000
n. 8 (settembre 1980)	L. 10.000	n. 27 (dicembre 1986)	L. 14.000
n. 9 (dicembre 1980)	L. 10.000	n. 28 (maggio 1987)	L. 14.000
n. 10 (marzo 1981)	L. 10.000	n. 29 (settembre 1987)	L. 14.000
n. 11 (ottobre 1981)	L. 10.000	n. 30 (dicembre 1987)	L. 14.000
n. 12 (dicembre 1981)	L. 10.000	n. 31 (maggio 1988)	L. 14.000
n. 13 (aprile 1982)	L. 10.000	n. 32 (settembre 1988)	L. 14.000
n. 14 (ottobre 1982)	L. 10.000	n. 33 (dicembre 1988)	L. 14.000
n. 15 (dicembre 1982)	L. 10.000	n. 34 (maggio 1989)	L. 14.000
n. 16 (marzo 1983)	L. 12.000	n. 35 (settembre 1989)	L. 14.000
n. 17 (settembre 1983)	L. 12.000	n. 36 (dicembre 1989)	L. 14.000
n. 18 (dicembre 1983)	L. 12.000	n. 37 (maggio 1990)	L. 14.000
n. 19 (febbraio 1984)	L. 12.000	n. 38 (settembre 1990)	L. 14.000

PUBBLICAZIONI IBERISTICHE
DEL CISALPINO - ISTITUTO EDITORIALE UNIVERSITARIO

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. Merregalli, <i>La vida política del canceller Ayala</i>	L. 1.200
F. Merregalli, <i>Semantica pratica italo-spagnola</i>	<i>esaurito</i>
G. Morelli, <i>Linguaggio poetico del primo Alexandre</i>	L. 10.000
<i>Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas de Lugano</i>	L. 15.000
A. Albónico, <i>Da «Alfanhuí» 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. XI (1981)	<i>esaurito</i>
Vol. II (1969)	L. 12.000	Vol. XII (1982)	L. 15.000
Vol. III (1971)	L. 10.000	Vol. XIII-XIV (1983)	L. 25.000
Vol. IV (1973)	L. 10.000	Vol. XV-XVI (1984)	L. 32.000
Vol. V (1974)	L. 12.000	Vol. XVII (1985)	L. 15.000
Vol. VI (1975)	L. 10.000	Vol. XVIII (1986)	L. 18.000
Vol. VII (1976)	L. 10.000	Vol. XIX (1987)	L. 12.000
Vol. VIII (1978)	L. 15.000	Vol. XX (1988)	L. 30.000
Vol. IX (1979)	L. 15.000	Vol. XXI (1990)	L. 20.000
Vol. X (1980)	L. 15.000		

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. Bibliografía 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

Volumi 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, *Naufragi 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*.

ANALE 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*

dispositio

Revista Hispánica de Semiótica Literaria

Vol. XI, 1986

Editors: Cedomil Goic and Walter Mignolo

LITERATURE AND HISTORIOGRAPHY IN THE NEW WORLD

ARTICLES: *Literary Production and Suppression: Reading and Writing about the Amerindians in Colonial Spanish America*, Rolena Adorno; *Verdades ficticias y ficciones verdaderas (De una antigua relación de viaje a una novela histórica moderna)*, Elide Pittarello; *Ariadne's Thread: Auto-Biography, History, and Cortés'* Segunda Carta-relación, Stephanie Merrim; *Lope de Aguirre the Wanderer: Knowledge and Madness*, Beatriz Pastor; *Naufragios e infortunios: Discurso que transforma fracasos en triunfos*, Lucia Invernizzi Santa Cruz; *The King's Justice in Pineda y Bascañan's Cautiverio Feliz*, Dennis Pollard; *La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)*, Walter D. Mignolo; **NOTES:** *Carpentier y Colón: El arpa y la sombra*, Roberto González Echevarría; *La retórica del discurso marxista en el siglo XIX*, Ruben M. Tani; **THEORY:** *A History of Self-Knowledge in the West*, Félix Schwartzmann; **BOOK REVIEWS:** Gustavo Pérez Firmat, *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*, Angel G. Loureiro; Rolena Adorno, *Guaman Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru*, Margarita Zamora; Hugo Verani, ed. *Las vanguardias Literarias en Hispanoamérica*, Will H. Corral; Carmello Virgillo y Naomi Lindstrom, ed. *Woman as Myth and Metaphor in Latin American Literature*, Janet N. Gold.

Vol. XII, 1987

Guest Editor: Lia Schwartz de Lerner

PHILOLOGY AND SEMIOTICS

INTRODUCTION: Lia Schwartz de Lerner; **CONVERGENCES: LINGUISTICS AND PHILOLOGY/PHILOLOGY AND SEMIOTICS:** *Value Aspects in Jurij Lotman's Semiotic of Culture/Semiotics of Text*, Renate Lachmann; *Una encrucijada entre filología, lingüística y semiótica: el corpus*, Enrique Ballón Aguirre; *The Saussurean Axes Subverted*, Irmengard Rauch; *Virginitv: Towards a Feminist Philology*, Mieke Bal; *Simpraxis o el lado 'oscuro' de la comunicación estética*, Susana Reisz de Rivarola; *Structuration and De-structuration in the "Romances"*, Cesare Segre; **TEXTUAL CRITICISM BETWEEN SEMIOTICS AND TEXTUAL GENETICS:** *The New "Ulysses" between Philology, Semiotics and Textual Genetics*, Paola Pugliatti; *Sistema y diasisistema: sobre la "varia lectio" de "El Conde Lucanor."* I, 39, Aldo Ruffinatto; *Una variante de Góngora: "Dehesas azules/campos de zafiro" (Apuntes para una teoría de la escritura barroca)*, Maurice Molho; *El texto auténtico del "Buscón": nuevo examen de la cuestión a la luz de la genética textual*, Edmond Cros; **ON THE BOUNDARIES OF THE FIELD:** *Lingüística del texto e historia de la literatura*, Klaus Heger; *Neorretórica y retórica general*, José María Pozuelo Yvancos; *Hacia una re-introducción de la dimensión diacrónica en el análisis del texto*, Antonio Gómez Moriana; **NEW MODELS/NEW READINGS:** *Acts of Abduction: A Note on Lexical Innovation in the "Romancero" Tradition*, Louise Mirrer; *Intertexto y Contexto: "La gare dell'amore e dell'amicizia" frente a "Duelo de amor y amistad"*, Maria Grazia Profeti; *El texto poético como parodia del discurso crítico: los últimos poemas de Susana Thénon*, Ana María Barrenechea; *Two Black Plays on White Power. Some Observations on the Semiotics of Ideology*, André Lefevere; *Notas sobre las explicaciones bíblicas de Fray Luis*, Mercedes Etreros

Subscription, Manuscripts and Information:

Dispositio

Department of Romance Languages

University of Michigan

Ann Arbor, Michigan 48109

