

RASSEGNA IBERISTICA

60

Giugno 1997

Elide Pittarello, <i>Ignacio Aldecoa e la pratica del non finito</i>	Pag	3
Renata Londero, <i>L'autoritratto reticente: "Memorias inmemoriales" di Azorín</i>	»	15

NOTE: A. Zinato, *Racconti giudeo-spagnoli di Skopje e Bitola (FYROM)* p. 27; D.E. Rhodes, *Contributo alla storia della stampa a Logroño nel 1511* p. 31; C. Romero Muñoz, *Algo más acerca de la 'anchísima presencia' de Montesinos (Quijote, II, 24)* p. 35; C. Romero Muñoz, *Los "chocarreros" de Cervantes* p. 37; F. Meregalli, *Gli ottant'anni di José Ortega Spottorno* p. 43; P. Spinato, *Luis Palés Matos: «un pesce nell'acqua»* p. 45; G. Fantoni, *Tra reale e immaginario. Divagazioni sulla poesia portoghese* p. 49.

RECENSIONI: V. Minervini, 'Il "Llibre del plant de l'hom". Versione catalana del "Liber de miseria humane conditionis" di Lotario Diacono (D. Ferro) p. 53; G. Signorotto, *Milano spagnola. Guerra, istituzioni, uomini di governo (1635-1660)* (F. Meregalli) p. 54; F. Meregalli, *Introduzione a Ortega y Gasset*; G. Ortega y Gasset, *Il Politico*; A. Savignano, *Introduzione a Ortega y Gasset*; G. Ortega y Gasset, *L'uomo e la gente* (F. Gambin) p. 56; M. Delibes, *Signora in rosso su fondo grigio* (G. Bellini) p. 59.

L. Pavlović-Samurović, *Leksikon hispanoameričke književnosti* (D. Soldatic) p. 60; *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas* (P. Mildonian); p. 65; D. Manera (a cura di), *Rumba senza palme né carezze* (S. Regazzoni) p. 67; C. Fuentes, *Geografía de la novela* (S. Serafin) p. 69; G. García Márquez, *Scritti costieri 1948-1952* (G. Bellini) p. 70; A. Posse, *La pasión según Eva* (S. Serafin) p. 71; A. Mastretta, *Male d'amore* (G. Bellini) p. 73.

A.J. Saraiva, *O Discurso Engenhoso. Ensaio sobre Vieira* (M.G. Simões) p. 74; D. Mourão-Ferreira, *Gabbiani di terra* (M.G. Simões) p. 75.

Pubblicazioni ricevute

»	77
---	----

«RASSEGNA IBERISTICA»

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

Direttori:

Franco Meregalli
Giuseppe Bellini

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

Segretaria di redazione : Donatella Ferro

Diffusione : Susanna Regazzoni

Col contributo
del Consiglio Nazionale delle Ricerche

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

Redazione: Dipartimento di studi anglo-americani e ibero-americani – Sezione ibero-americana – Facoltà di Lingue e Letterature Straniere – Università Ca' Foscari di Venezia – Castello 3405 – 30122 Venezia – Fax 041-5299413

ISBN 88-8319-112-9
Copyright © 1997 Bulzoni editore
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

Finito di stampare nel mese di Giugno 1997

ELIDE PITTARELLO

IGNACIO ALDECOA E LA PRATICA DEL NON FINITO

1. *Uno strano realismo*

Nei manuali di storia letteraria Ignacio Aldecoa (1925-1969) figura, non senza problemi di classificazione, fra gli esponenti del romanzo sociale¹. Eppure i suoi esordi avvengono in poesia e per di più una poesia di rottura, se ricordiamo che – in sintonia con l'amico Carlos Edmundo de Ory, esponente del *postismo* – pubblicò in gioventù le raccolte di versi *Todavía la vida* (1947) e *El libro de las algas* (1949). Poi ecco il sodalizio con altri futuri scrittori come Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Jesús Fernández Santos, Medardo Fraile, Alfonso Sastre, Josefina Rodríguez (con la quale si sposa nel 1952) e altri. È fra questi rappresentanti della *Generación del Medio Siglo*, tutti giovani che hanno trascorso l'infanzia durante la guerra civile, che nasce la vocazione per una narrativa non estraniata dalla vita quotidiana. La letteratura deve dare voce alla Spagna sopravvissuta alla catastrofe, secondo i dettami del neorealismo: oggettività della rappresentazione, ispirata alle tecniche del cinema, specialmente italiano; assenza di introspezione psicologica; prevalenza della mimesi sulla diegesi. Tuttavia, come ogni vero artista, per molti aspetti Ignacio Aldecoa fa caso a sé. Racconta sua moglie, nell'introduzione alla recente e voluminosa edizione dei *Cuentos completos. 1949-1969*, da lei

¹ Scrive JESÚS MARÍA LASAGABASTER, "La novela de Ignacio Aldecoa: de lo social a lo existencial", in Florencio Martínez (Editor), *Ignacio Aldecoa veinte años después*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, p. 58: «Críticos como Sobejano, Dámaso Santos o Rafael Bosch sitúan de forma decidida a Ignacio Aldecoa en el espacio de la novela social. Otros – Gil Casado, Corrales Egea o Ferreras – lo excluyen, porque, según Gil Casado, la mera presentación testimonial no basta para dar carácter social a una novela, o porque, en opinión de Corrales Egea, hay un fondo social evidente en la novela de Aldecoa, pero no una intención crítica, o como piensa Ferreras, por su tendencia al esteticismo y una cierta "hinchazón barroca"». Per un panorama critico sull'autore, v. ANGEL MARTÍNEZ SALAZAR, «Síntesis bibliográfica», in *Ignacio Aldecoa. El joven que sabía contar historias*, Diputación Foral de Álava, 1996, pp. 131-135.

stessa curata, che Aldecoa era solito immaginare il proprio epitaffio sulla falsariga di quello di Robert Louis Stevenson, l'ammirato scrittore sepolto a Samoa: «Así es como me gustaría que me recordaran: Ignacio Aldecoa, el narrador de historias»².

Ma come definirsi un affabulatore e rompere con la tradizione fondata su memorie in gran parte inservibili? Come lasciare un segno del proprio tempo e non contare sul patrimonio di esperienze che la guerra aveva spezzato e smentito? Finito il conflitto fratricida, il mondo non era più lo stesso, né poteva essere raccontato nel solito modo³, soprattutto da chi, come Aldecoa, era avverso al franchismo e solidale con i perdenti e gli emarginati. Fondendo le ragioni civili con le inquietudini filosofiche, le speranze democratiche con le aporie metafisiche, questo scrittore accantona allora gli eventi propriamente politici e innalza la banalità del vivere comune a simbolo della fragile condizione umana. In consonanza con i principi dell'esistenzialismo, in base ai quali nessuna ideologia può comprendere e guidare il fenomeno globale della vita, egli guarda soprattutto alla singolarità dei destini degli uomini, cioè alle loro possibilità di essere «gettati nel mondo» fra l'imprevisto del caso e la certezza della morte⁴.

Il nulla, nell'accezione di origine e dissoluzione di tutti gli enti, è dunque l'orizzonte categoriale in cui va collocata l'intera l'opera di Ignacio Aldecoa, doppiamente leggibile come documento drammatico del dopoguerra e come riflessione ontologica sul divenire. Attraverso l'investimento simbolico che apre il si-

² JOSEFINA R. ALDECOA, *Tusitala, el narrador de historias*, in ALDECOA, *Cuentos Completos. 1949-1969*, Madrid, Alfaguara, 1995, p. 11.

³ Già dopo la prima guerra mondiale l'arte del narrare era in via di declino, secondo WALTER BENJAMIN, "Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov", in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 247-248: «Capita sempre più di rado d'incontrare persone che sappiano raccontare qualcosa come si deve: e l'imbarazzo si diffonde sempre più spesso quando, in una compagnia, c'è chi esprime il desiderio di sentir raccontare una storia. È come se fossimo privati di una facoltà che sembrava inalienabile, la più certa e sicura di tutte: la capacità di scambiare esperienze. Una causa di questo fenomeno è evidente: le azioni dell'esperienza sono cadute. E si direbbe che continuano a cadere senza fondo. Ogni occhiata al giornale ci rivela che essa è caduta ancora più in basso, che non solo l'immagine del mondo esterno, ma anche quella del mondo morale ha subito da un giorno all'altro trasformazioni che non avremmo mai ritenuto possibili. Con la guerra mondiale cominciò a manifestarsi un processo che da allora non si è più arrestato. Non si era visto, alla fine della guerra, che la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile?».

⁴ Afferma LASAGABASTER, «La novela de Ignacio Aldecoa: de lo social a lo existencial», *cít.*, p. 68, che lo scrittore «apunta indudablemente en su novela más a lo existencial que a lo social, más efectivamente a la condición humana como tal, que a los condicionamientos histórico-sociales. De modo que el desvalimiento de sus personajes, más allá de los perfiles anecdóticos de una situación, están expresando el concepto heideggeriano de la "Geworfenheit" (derelicción), como la condición del hombre arrojado al mundo».

gnificato di ciò che è palese al senso di ciò che resta celato⁵, questo scrittore libera la sua immaginazione allusiva proprio a partire dalla ricognizione circostanziata della realtà. Allora, a differenza di quanto sembra pensare in genere la critica, non c'è contrasto fra finzione letteraria e coscienza testimoniale, fra bella scrittura e impegno sociale, perché la trasformazione figurata di ogni momento storico non può che operare su situazioni familiari e condivise. Il mondo è comunque frutto di un'interpretazione e mostrare la precarietà di ogni sapere consolidato significa restituire alla coscienza la sua capacità simbolica originaria⁶. Trascendere l'ordine fisso delle cose è aprirsi alla possibilità di sensi ulteriori, è ricomporre una dimensione più complessa dell'esperienza, accogliendo le contraddizioni che la logica razionale ha scartato in funzione dei suoi progetti di onnipotenza.

Si spiega così perché la narrativa di Ignacio Aldecoa offra una casistica al tempo stesso particolare e universale, il resoconto puntuale di un paese che stenta a riprendersi e l'affresco esemplare di un'umanità che si sente ovunque esiliata. Nella prospettiva laica e occidentale di questo scrittore, essere di passaggio sulla terra non implica il ritorno a nessun luogo proprio⁷. Nascere è soprattutto partire: uno star fuori come movimento assoluto, un errare senza certezze fino all'uscita di scena definitiva della morte.

⁵ I dati del reale, cui sono legati i punti di vista, sono sempre parzialmente presupposti e perciò suscettibili di nuove ipotesi. Scrive UMBERTO GALIMBERTI, *La terra senza il male. Jung: dall'inconscio al simbolo*, Milano, Feltrinelli, 1990, 3^a, p. 91, a proposito dell'incompiutezza: «Il campo della fantasia e della fede percettiva che essa promuove è [...] il non-apparire, l'inadeguatezza, il limite di ciò che appare, il suo vuoto, la sua mancanza, a cui la presenza rinvia e che, non colta, non consente di cogliere il senso di ciò che appare. E come a livello percettivo, la fantasia promuove quella desituazione dello sguardo che consente, in presenza di una facciata, di vedere la casa che alla facciata dà senso, così a livello simbolico, la fantasia desitua la coscienza, affinché questa proceda oltre ciò che le è immediatamente presente, ma che la presenza immediatamente non rivela. Questo perché il senso delle cose, dei dati, non è tanto in ciò che si dà, quanto in ciò a cui il dato, nel darsi, rinvia. Lo spazio del rinvio è occupato da quella fantasia che, trattando le cose come simboli, le impiega come termini che rimandano a quell'assenza che dà senso alla presenza».

⁶ Dice ancora GALIMBERTI, *ivi*, p. 94: «Recuperare l'originaria dimensione simbolica della coscienza non significa dire che nella coscienza c'è tutto, perché questo è quanto l'Occidente ha sempre pensato dal giorno che ha fatto dell'irrazionale il proprio referente negativo da cui dividerci, per salvare la verità della sua logica. Recuperare la dimensione simbolica della coscienza significa dire che tutto ciò che è ospitato dalla coscienza non è tutto, ma rinvia a qualcos'altro che l'apertura attuale della coscienza ancora non ospita e forse mai completamente ospiterà».

⁷ Osserva JEAN-LUC NANCY, *La existencia exiliada*, in "Archipiélago", numero doppio dedicato a *Formas del exilio*, 26-27, 1996, p. 35: «Parece, pues, como si hubiera una especie de exilio constitutivo de la existencia moderna, y que el concepto constitutivo de esta existencia fuera él mismo el concepto de un exilio fundamental: un "estar fuera de", un "haber salido de", y ello no sólo en el sentido de un ser arrancado de un suelo, *ex solum*, [...] sino según lo que parece ser la verdadera etimología del "exilio": *ex* y la raíz *el* de un conjunto de palabras que significan "ir"; como en *ambulare*, *exulare* sería la acción del *exul*, el que sale, el que parte, no hacia un lugar determinado, sino el que parte absolutamente».

2. I racconti

Nel prediletto genere letterario dei racconti, Ignacio Aldecoa concilia l'amore per la poesia e la necessità della prosa. Si tratta, per lo più, di piccoli spaccati di vita quotidiana, fugaci annotazioni delle parole e dei gesti di tanti personaggi che consumano il loro tempo al di fuori della Storia, in quella quotidianità ripetitiva che racchiude le più autentiche forme di smarrimento. A dispetto di ogni artificioso ottimismo di regime, il dopoguerra che esce dalle pagine di questo scrittore non inaugura un tempo di eroi consapevoli delle cause e dei fini di ogni loro impresa, ma un tempo di naufraghi senza intenzioni che riducono l'agire a pura sopravvivenza, sottintesa inquietudine priva di fedi e di prospettive. Il senso di continuità con il passato, da cui dipende la sostanza del presente e l'attesa del futuro, è svanito. Le tante conseguenze del conflitto fratricida non riguardano solo annientamenti di corpi e di territori, ma anche lacerazioni di memorie e perdite di linguaggi.

Allora, fra un'economia contadina agonizzante e un'incipiente industrializzazione metropolitana, si capisce perché questo «narrador de historias» offra soprattutto lacerti di trame senza antecedenti né conclusioni, istanti biografici della gente comune che sfuggono alla teleologia coerente della ragione e si aprono all'immediatezza discontinua della percezione. Nel brusco declino della verità che non può più descrivere e custodire il senso del mondo, il narratore non ha da tramandare parabole ben costruite, ma soltanto scene slegate, situazioni senza spiegazioni che lasciano al lettore la libertà di stupirsi, riflettere, interpretare.

Marinai, toreri, contadini, camionisti, pescatori, tranvieri, spazzini, operai, gitani, pugili, barbieri, soldati, lustrascarpe, osti, giullari, barboni e baraccati. Sono questi i personaggi più frequenti delle storie di Ignacio Aldecoa, il quale, fuori dagli ambienti letterari, era affascinato da tutti i mestieri, fino al punto da imbarcarsi sui pescherecci per capire meglio la gente di mare.

Il lavoro come sforzo inevitabile che non lascia traccia o come rischio gratuito che sfida la morte è sempre stato al centro degli interessi di questo scrittore. Mentre bersaglia i pochi benestanti della classe borghese con le frecciate della sua ironia, egli tratta con amoroso rispetto tutti gli umili che provvedono alle necessità della vita operando con il proprio corpo: una realtà che preesiste alla parola e che può rifondare la comunicazione nuova. Per riportare a galla le emozioni e le sensazioni che la razionalità dell'Occidente ha fin troppo velato e distorto, non c'è più bisogno di un lessico astratto, né di una sintassi complicata: ora la lingua che serve è insieme lirica e concreta, uno strumento che allude e non argomenta. Non di rado ristretta a frasi nominali, la scrittura di Aldecoa si fa dunque sempre più intermittente e simbolica, a volte una pura enumerazione di oggetti, perché solo così accoglie i segnali emotivi della fisicità, senza pie-

garsi alle chimere concettuali dell'idealismo⁸. Da strumento dell'azione al servizio dell'anima, il corpo diventa campo primario di tensioni proiettate nella natura attraverso la tecnica, punto di riferimento per un ambiente che attende di essere raccontato secondo i bisogni di chi partecipa alle forme della «civiltà materiale». Ne è un esempio questo frammento riguardante la mano, il collegamento privilegiato fra il corpo e il mondo (un cervello esterno, secondo Kant) che l'autore mette in risalto per rappresentare il duro lavoro del camionista:

Las manos de Severiano Anchorena vibraban, formando parte del volante. El volante encalla las manos, entumescen los dedos, duerme los brazos. Hay que cuidar las manos, procurar que no se recalienten para que no duelan⁹.

Fra le molte figure retoriche con cui Aldecoa – attraverso le voci di narratori invariabilmente extra e eterodiegetici – arricchisce la struttura volutamente rarefatta della sua lingua letteraria, spiccano sul piano dell'espressione gli opposti procedimenti dell'ellissi e dell'anafora. Se con la prima si sottraggono nessi alla rappresentazione dell'esperienza quotidiana, coacervo di amarezze condivise che non hanno bisogno di dettagli, con la seconda si enfatizza il ruolo di persone e cose che gli automatismi dell'abitudine hanno ingiustamente reso trasparenti e mute. Anche nelle circostanze più compassionevoli non vi sono sanzioni morali e conclusioni prevedibili, ma solo nomi più volte ripetuti, segnali ritmici per la coscienza che imboccano prima la via del cuore:

Las tapias son altas, arriba hay cristales para que no se puedan saltar. Las tapias tienen musguillos y plantas sin flores. Las tapias están desconchadas en la parte que da a la calle. Las tapias tienen una tristeza de tarde de domingo provinciano. Las tapias parecen infinitas. Tras las tapias está el húmedo, misterioso jardín del manicomio¹⁰.

Negli intensi spazi diegetici che si alternano alle asciutte sequenze mimetiche, i narratori di Aldecoa sgranano le loro prospettive passionali, dando prova di un sapere mai disgiunto dal sentire. Pur senza intromettersi nell'anima dei personaggi, essi inquadrano il tempo progettuale della creatura contro il tempo ciclico

⁸ Scrive UMBERTO GALIMBERTI, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 246: «Se nel linguaggio sistematico dei codici il corpo si lascia esprimere dalla razionalità, nel linguaggio simbolico e nell'eccedenza semantica fluttuante che lo connota il corpo esprime la sua *e-motività*, ciò che lo muove. Non essendo sistematica, l'emotività non potrà mai costituirsi in linguaggio; debordando dai segni e slittando sui significati, l'emotività non ha altra possibilità di espressione se non nell'eccedenza semantica che scivola ai confini dei codici».

⁹ ALDECOA, «En el kilómetro 400», in *Cuentos Completos*, cit., p. 441.

¹⁰ ALDECOA, «El diablo en el cuerpo», in *Cuentos Completos*, cit., p. 197.

della natura, attraverso scenari figurati che coniugano l'evidenza dell'uomo e il mistero dell'universo. Abbonda infatti, sul piano semantico, la metafora (con quella sua speciale variante che è la sinestesia), come strumento di legami carnali fra l'animato e l'inanimato, appropriazione linguistica del mondo che rivela soprattutto le ansie del soggetto, i suoi trasalimenti, i suoi quesiti. Nei racconti di Aldecoa non è infrequente trovare immagini del tipo: «Sangran, en el recorte de las lejanas montañas, viñas de uva negra», «Del oeste al sur, largas agujas de nubes de dulzón color corinto», «La luz cenital de Santiago era una mugiente colada de alto horno»¹¹. Se l'essenza della natura è inconoscibile, si può almeno farvi riferimento attraverso uno zampillare di rappresentazioni che ricordino il *pathos* del soggetto, il carattere sensoriale e non logico delle sue relazioni con il mondo.

Una menzione a parte merita la raccolta *Neutral corner*, non inserita nei *Cuentos Completos* e ristampata da poco, dopo la prima e unica edizione del 1962¹². Si tratta di quattordici brevissime storie dedicate al mondo del pugilato e illustrate da foto in bianco e nero: inquadrature plastiche che dialogano implicitamente con gli scorci narrativi della vita degli atleti¹³. Combinazione di energia e violenza, di disciplina e istintualità, questi altri racconti lacunosi e istantanei – frammenti di un divenire lasciato alla presupposizione e all'ipotesi – narrano l'antichissima e nobile arte del corpo a corpo ridotta a crudo intrattenimento popolare, sport di umili e di spiantati, per i quali il passo dall'agonismo all'agonia può essere anche molto breve. È quanto fa presagire, per esempio, il caso del pugile stremato, cui non è permesso di interrompere il combattimento, perché è così che si guadagna la vita (e insieme la morte):

Un enjambre de avispas alrededor de la cabeza. Un turbante de pequeñas llamas. Un incendio en los oídos, crepitando, devorando la voz humana. Chispas en los ojos, dentro de los ojos, cauterizando el iris, royendo el nervio óptico. Y ahora una lengua bífida hasta el oscuro pensamiento, iluminándolo y quemándolo. Fuego en el vientre y en el corazón. Otra vez avispas; en los pulmones, en las celdillas de los pulmones y dentro de los guantes y en los huesos destrozados de las manos¹⁴.

Il corpo che soffre demolisce i segni e mette in crisi il linguaggio, perché cessa di funzionare come terreno di scambio dei codici. La sintassi che rappresenta

¹¹ ALDECOA, «Para los restos», «Balada del Manzanares», «Un corazón humilde y fatigado», in *Cuentos Completos*, cit., pp. 147, 398, 749 rispettivamente.

¹² IGNACIO ALDECOA, *Neutral corner*, fotografías: Ramón Masats, Prólogo de Miguel García Posada, Madrid, Alfaguara, 1996.

¹³ Afferma MIGUEL GARCÍA POSADA, «El canto, el cuento, la palabra», *ivi*, [s.i.p.], che «lo que se cuenta tiende a la estampa, a la fijación de una situación, al estatismo. Es una crónica lírica – digámoslo así – lo que aquí se presenta».

¹⁴ ALDECOA, «Avispas y hormigas», *ivi* [s.i.p.].

la perdita di controllo sulla realtà si restringe a puro balbettio nominale e il lessico si ingorga di referenti naturali. Di metafora in metafora, il mondo sembra restituito al ferino stato ancestrale che precede la comparsa del soggetto e dell'oggetto, senza più possibilità di distinguere fra il sé e l'altro da sé, fra la voce o il punto di vista di chi subisce e la voce o il punto di vista di chi osserva. Perfetto esempio di ambiguità enunciativa, questa sequenza rinvia a scenari primordiali e introduce allo stesso tempo il principio anatomico che uccide. Nell'esteriorità di uno spettacolo a pagamento, il pugile – ammasso di psiche e soma in sfacelo – mostra drammaticamente la propria e l'altrui alienazione.

3. I romanzi

Autore anche di quattro romanzi, Ignacio Aldecoa si avventura in questo genere letterario con un piano articolato e a lunga scadenza, fino al punto da concepire inizialmente gruppi di trilogie che però non porta a termine. La sua idea al tempo stesso epica e utopica del romanzo lo spingeva a non lasciare nulla al caso. Ma la pratica della scrittura gli dovette insegnare che, nel campo dell'arte, il rapporto fra propositi e attuazioni non è poi così prevedibile. Infatti, la trilogia intitolata *España inmóvil* affronta i topici nazionali, occupandosi prima di militari, ne *El fulgor y la sangre* (1954), poi di gitani, in *Con el viento solano* (1956), senza però chiudersi con la prevista opera sui toreri. La seconda trilogia, dedicata alla pesca sul mare, comprende soltanto *Gran sol* (1957), perché *Parte de una Historia* (1967) esula dall'idea iniziale, pur svolgendosi in un'isola di pescatori. Con gli anni il programma viene accantonato e l'ultima trilogia – centrata sulla tecnica del ferro: dall'estrazione del minerale fino alla fabbricazione dell'utensile – non viene nemmeno cominciata.

Dando prova di una grande indipendenza ideologica, Aldecoa esordisce dunque come romanziere con *El fulgor y la sangre*, una storia che ha per protagonisti i tutori dell'ordine della dittatura franchista, sei esponenti della Guardia Civil, confinati con le famiglie in una caserma che un tempo era stata un castello. In questo luogo solitario che ciascuno spera invano di abbandonare, arriva la notizia che uno dei quattro militari in servizio presso il paese vicino è stato ferito da un colpo d'arma da fuoco. Dal mezzogiorno di una assolata mattina d'estate bisogna arrivare al crepuscolo per sapere che la vittima è morta e che si tratta del comandante, il solo celibe del presidio. Questo è tutto il romanzo: il racconto statico di una snervante attesa di poche ore, vissuta soprattutto dalla parte delle mogli, intente a confrontare presente e passato, sotto la minaccia del solo futuro che non avevano previsto.

Nelle trame incrociate delle nostalgie e delle delusioni, anche qui un'istanza narrativa esterna coordina le vite della piccola comunità isolata, come un

mosaico della recente storia di Spagna e un campionario dell'enigmatico destino dell'umanità. Nella caserma-castello, al cui interno si fiaccano invariabilmente le energie e i desideri, ogni dinamica è relegata agli anni della guerra e la sola via di scampo è dischiusa dalla morte: uscita di scena definitiva e tramonto di ogni progetto. Di qui le intenzioni spezzate dei personaggi che, a partire dall'esperienza bellica recente, non sono in grado di costruirsi un qualunque orizzonte di senso, secolarizzato o ultraterreno. Poiché sono stranieri a se stessi, lo spazio si restringe e il tempo si ripiega. Soli, lacerati, prossimi alla follia, abitano tutti una terra inospitale, esclusi da ogni armonica integrazione con la civiltà e con la natura: gli uomini vincolati a una disciplina militare che non si discute, le donne legate a una devozione coniugale che non si tradisce. Ogni esistenza è dunque un puro transito senza ragione, un lento smarrirsi della coscienza che non ha più nozione dell'essere e dell'apparire, del fare e del riflettere. In un cosmo sempre più simile al caos, anche i fenomeni fisici più elementari diventano espressioni del mistero, residui indecifrabili di rapporti perduti, come mostra il protagonista di questo frammento, in cui sono racchiusi i simboli distruttivi che danno anche il titolo al romanzo:

Ruipérez, con las manos sobre el fusil, sentía pasar el tiempo en sus pulsos. Una pulsación era un granito caído en el reloj. Reloj de arena de la botica del pueblo siempre contemplado con estupor infantil. La vida se deslizaba por la estrecha boca de las dos ampollas de cristal hecha arena. Se echó el fusil sobre el hombro y dio dos vueltas. Se colocó en el lado opuesto de la puerta. Había dado la vuelta a las ampollas. Ahora caía la vida de este lado. La monotonía y el silencio. Un montoncillo que se derrumba y año que pasa. El tiempo, dibujado con largas barbas, un reloj de arena en una mano y una guadaña en la otra. La guadaña para matar. La sangre escapándose a borbotones hasta hacer un charco no muy grande. ¿Quién era el que había caído? ¿Quién era el hombre que se había acabado en un charco no muy grande de sangre? El hombre sin fuerza frente al sol, cara a cara con el sol o con la sombra del compañero sobre él. Una sombra que era casi la oscuridad total, o un fulgor que era el principio de no ver para siempre. Ruipérez pensaba que podía haber sido él mismo. La luz le cegaba y cerró los ojos. El campo nocturno de excesiva claridad, donde nada podía precisarse¹⁵.

Estraneo alla cronologia lineare della volontà di potenza, il corpo di questa inutile sentinella del deserto, come un antiquato orologio a sabbia che fagocita nella ripetizione ogni divenire, registra unicamente il tempo corto delle pulsazioni del cuore. È il solo segnale fisiologico certo, dato che nemmeno gli occhi hanno più nulla da controllare. Un fulgore aggressivo li acceca e la mente fini-

¹⁵ IGNACIO ALDECOA, *El fulgor y la sangre*, Barcelona, Planeta, 1962, pp.73-74.

sce per dubitare di ogni cosa. Qui e nel resto dell'opera, l'ordine del visibile che, nella tradizione occidentale, ha sempre raffigurato l'ordine dell'intelligibile è del tutto offuscato. Nella dispersione dei segni e dei concetti, un diffuso cromatismo simbolico raccoglie nella sua rete sensoriale i referenti più disparati e li rende disponibili a valenze omologhe, come per esempio quello di una fissità senza sorprese. Ecco perché luce e ombra si equivalgono, al pari di tutti i più intensi colori della natura, sia che si tratti dall'azzurro del cielo o del giallo della meseta, del rosso del sangue o del nero degli insetti.

Il successivo romanzo, *Con el viento solano* (1956), può essere letto come il rovescio de *El fulgor y la sangre*, poiché è centrato sul medesimo fatto di sangue, vissuto però dalla parte dell'assassino. Il gitano Sebastián Vázquez, che per gioco aveva comprato una pistola, si ubriaca, crea disordini nel paese in festa, spara al comandante della *Guardia Civil* che lo sta cercando e scappa senza nemmeno conoscere l'esito fatale del suo gesto. Alla volontà di sapere di tanti personaggi, bloccati tra le mura della caserma-castello, ora si contrappone la volontà di ignorare di un solo protagonista, che si trascina a caso tra campagne e città. Tuttavia, malgrado la situazione diametralmente opposta, anche in questo romanzo è di nuovo l'angoscia la situazione affettiva che determina comportamenti improduttivi: un' indefinita paura di essere-per-la morte, qui resa esplicita non dall'affievolirsi, ma dal moltiplicarsi delle possibilità e delle scelte.

Per Ignacio Aldecoa è infatti la stessa vita che non offre via di scampo, qualunque sia la condizione dell'essere umano, dall'immobilità istituzionale del militare al vagabondaggio zingaresco del delinquente. La prospettiva della finitezza impone a ciascuno la ricerca dell'autenticità, ciò che, in quanto proprio e originario, permette di fare-senso e di portarlo a compimento. Se una condotta responsabile non può che partire da questa assenza di fondamenti, si intende quale valore allegorico assuma la fuga di Sebastián Vázquez: egli si sposta per sottrarsi al proprio destino (qui posto nella doppia accezione di forza cieca che straccia i piani degli uomini e di tappa conclusiva di un itinerario qualunque) e finisce invece per riconoscerlo e accettarlo.

Il gitano, pur appartenendo a una cultura che non si integra in nessun territorio e che rimane inconfondibile rispetto a ogni società, per il suo gesto delittuoso deve esporsi a cambiamenti indesiderati, partenze precipitose, soste clandestine. Fuorilegge anche per gli amici e i parenti, ormai privo della solidarietà con il gruppo che è la patria mobile del nomade, egli è condannato a un erranza che non è più libertà, ma giogo. In rapida successione, sotto il suo sguardo di fuggiasco emarginato si compone infatti una mutevole antropologia di superficie – dai sonnacchiosi fondali della provincia ai febbrili primi piani di Madrid – che lo spinge a cercare appigli dentro di sé, secondo l'ordine casuale delle apparenze. La riorganizzazione del ricordo è la base di ogni progetto efficace, ma inutilmente Sebastián Vázquez retrocede nel tempo mentre avanza

nello spazio: la rete di rapporti in cui consiste la sua identità si smaglia da tutte le parti e il viaggio si trasforma in una fuga senza ritorno. Lo spaesamento geografico si fa dunque patimento interiore, una peregrinazione dell'anima, che le folate ricorrenti di un vento caldo e burrascoso, come il soffio turbolento e giustiziere dello spirito biblico, connotano di sacralità.

Non va infatti dimenticato che il titolo del romanzo è compreso in due citazioni dai libri di Aggeo e di Amos, poste in epigrafe. La scoperta della coscienza, che avviene per il protagonista dopo che è stato rifiutato perfino da sua madre, segna l'inizio di un'altra vita, una rinascita simbolica segnata da molto dolore. Di questo gitano stremato dal suo stesso girovagare, si dice infatti, verso la fine dell'opera, che «sin meta, sin finalidad, el hombre se vacía de sí mismo»¹⁶. Sei giorni, dal lunedì al sabato, dura la sua travagliata perdita di sé, come sei giorni dura, secondo il Genesi, la creazione del mondo. Il settimo, il processo è compiuto. All'alba della domenica, con un colpo di scena che iscrive anche questo romanzo nel gran numero di opere aperte del Novecento, Sebastián Vázquez si consegna spontaneamente alle autorità di polizia. Il testo non dice altro. Se la prigione che l'aspetta sia un fallimento o un trionfo è cosa che il lettore dovrà decidere da solo.

Con *Gran Sol* (1957) Ignacio Aldecoa inizia la sua seconda trilogia. All'arido paesaggio castigliano ora succede l'Atlantico compreso fra il nord-est e il sud dell'Irlanda, un mare visto come ostile forza primordiale («El ruido de las olas es el ruido de los cataclismos prehistóricos, del cataclismo bíblico»)¹⁷, che mette a repentaglio la vita degli uomini. Diversamente dalla terra, il mare non ammette dominio. Per questo, rispetto alla caserma-castello de *El fulgor y la sangre*, le imbarcazioni di *Gran Sol*, piccole dimore affidate a un elemento instabile e sconfinato, favoriscono più intense sensazioni di angoscia e di straniamento. Nella furia della tempesta o nella monotonia della bonaccia, a bordo dei pescherecci non c'è squarcio del corpo che non sia anche ferita dell'anima, una condizione agonica resa più evidente dalla gravosa *routine* della pesca d'altura, minuziosamente illustrata in ogni suo mortifero dettaglio. La sapienza marinaia del narratore, leggibile come un codice figurato della malinconia, non manca mai di combinare l'«effetto di reale» con l'ombra dell'ignoto, l'efficacia del lavoro con l'annebbiamento dell'introspezione, tanto che la morte del capo, schiacciato da una rete piena di pesci, non può che apparire alla fine come il compiersi di una fatalità annunciata.

Passeranno dieci anni prima che Ignacio Aldecoa pubblichi il suo quarto e ultimo romanzo *Parte de una Historia* (1967), che attinge di nuovo all'archeti-

¹⁶ IGNACIO ALDECOA, *Con el viento solano*, Barcelona, Planeta, 1962, p. 247.

¹⁷ IGNACIO ALDECOA, *Gran Sol*, Barcelona, Noguer, 1969, p. 101.

po del mare, ma con modalità nuove. Il luogo, un'isola sperduta nell'Atlantico dell'Africa settentrionale, si ispira a «La Graciosa», l'isoletta dell'arcipelago di Lanzarote, nelle Canarie, in cui lo scrittore si era ritirato qualche volta, saturo della vita di Madrid¹⁸. Ma ai fini dell'interpretazione dell'opera, costruita intorno alle consuete simbologie della desolazione, questo tipo di verifica è interessante ma non indispensabile. Nella prospettiva di una generalizzata secolarizzazione del mondo che ha reso accidentale la presenza dell'uomo sulla terra, la geografia reale e la geografia immaginaria si confondono in un'unica mitologia dell'esilio, cui adesso partecipa anche un'inedita figura di narratore che, in prima persona, registra i fatti e li consegna a un racconto. La voce astratta che ha finora ordito tutte le trame di Ignacio Aldecoa qui si incarna in un tormentato doppio dell'autore, venuto via dalla città con la sua macchina da scrivere, a fare non si sa che cosa:

Camino despacio hasta la playa de la caleta y me siento junto a una barca. La atención engaña creando imágenes y sonidos. Tenue y preciso oigo de pronto el motor de la falúa. Son las sensaciones de la espera. Y de pronto abandono esta vigilancia. Estoy aquí, junto a esta barca, humedeciendo las manos en la arena. Estoy otra vez en la isla y de huida. ¿De quién huyo? No sabría decírmelo. Todo es demasiado vago. ¿Tengo alguna razón? ¿Por qué y de qué? No, no sabría decírmelo. ¿Y estoy aquí porque es aquí dónde puedo encontrar algo? No sabría decírmelo. Huir acaso explica la huida. Y estoy aquí junto a esta barca, solo en la noche. ¿Y estoy como esta barca, rumbo al vacío y para siempre¹⁹?

Ma questo assorto peregrinare senza causa e senza meta è di colpo interrotto da un gruppo di americani ubriachi che fanno naufragio e tuttavia non imparano nulla dalla loro avventura, tanto che uno finirà per annegare comunque in riva all'oceano, l'ultimo giorno di carnevale. In quella desertica isola di pescatori, appena addomesticata da tecnologie elementari, sotto gli occhi del personaggio dello scrittore si scontrano due opposti ma ugualmente tragici modelli di vita: quello austero degli indigeni, incatenati a un'economia di sussistenza, e quello opulento dei forestieri, alienati dagli agi del consumismo.

Il testimone crea connessioni, ma si astiene dai giudizi. Di fronte allo spettacolo casuale della morte che gli fa ritrovare l'etica del suo mestiere, il professionista della scrittura presta di nuovo attenzione alla vita degli uomini (che è già una maniera di interpretarla), senza perdere tuttavia la prospettiva trascendentale del nulla, ovvero quello sguardo che a Carmen Martín Gaité appare ra-

¹⁸ Conferma JOSEFINA R. ALDECOA, *Ignacio Aldecoa en su paraíso*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 1996, p. 13, che l'opera è «nacida, vivida y ambientada en La Graciosa».

¹⁹ IGNACIO ALDECOA, *Parte de una historia*, Madrid, Alianza, 1987, p. 29.

dicalmente estraniato, «como si estuviera viendo las cosas ya desde otro mundo»²⁰. Per questo egli riparte subito dopo che gli americani se ne sono andati: nella piccola e aspra isola dell'oceano, un luogo di sabbia e acqua che non custodisce nemmeno la memoria dei morti, la traccia di sé emerge solo finché si iscrive nella traccia degli altri.

Dice Josefina Rodríguez che, abbandonando l'isola, quel narratore torna «a su lugar de origen, al origen de sus pesadillas, al núcleo inevitable de su destino»²¹, ovvero alla civiltà metropolitana che rende sempre più problematica la scelta di tecniche narrative adeguate. La realtà dell'isola, che ha senso perché sottratta dalla parola al fluire incommensurabile della natura, è infatti sempre e soltanto una delimitazione di campo artificiosa, la «parte di una storia» evidenziata sullo sfondo di una vicenda personale che, nel suo insieme, resta inespresa. Ancora secondo la preziosa testimonianza di Josefina Rodríguez, quel narratore fittizio (per alcuni aspetti così somigliante a Aldecoa in persona) «en un instante de insoportable angustia, se grita a sí mismo descubrimientos, revelaciones que nos llegan fragmentadas. Porque son imposibles de compartir por completo»²². Ma, si può anche aggiungere che, non chiarendo i motivi del suo arrivo né quelli della sua partenza, questo narratore sconfessa con la reticenza il principio di causalità e la teleologia totalizzante su cui poggiano le violenze dell'Occidente²³.

Ignacio Aldecoa scrive ormai per sottrazione. Con un riserbo che sospende ogni esperienza ovvia, egli rinnega il reale quale unità di fenomeni, sistema di valori prodotti e trasmessi dal soggetto, e si dispone al silenzio come all'autentica possibilità di riscoperta di sé e del mondo.

²⁰ CARMEN MARTÍN GAITE, *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, Madrid, Siruela, 1994, p. 155.

²¹ JOSEFINA R. ALDECOA, *Ignacio Aldecoa en su paraíso*, cit., p. 16.

²² *Ivi*.

²³ Scrive PIER ALDO ROVATTI, «L'esercizio del silenzio», in *idem*, Milano, Raffaello Cortina, 1992, p. 123, che «la nozione-chiave di "sospensione" (*epoché*) può essere [...] interpretata come un declino della luce, un muoversi in direzione inversa e perfino opposta a un rischiaramento. Infatti si attua qui la possibilità per il soggetto di liberare una zona d'ombra in cui interrogarsi come "enigma". Ma il punto è di riuscire a pensare il passaggio (fenomenologico) dalla luce a questo gioco tra luce e ombra come un radicale rivolgimento di se stessi. *L'epoché*, se ha come esito di portare alle soglie di un altro modo di vedere, nel suo proprio movimento introduce un arresto, un tempo di attesa, una pausa. L'alterità che il fenomeno in quanto tale rivela è connessa a uno slittamento dall'attività alla passività, dal guardare all'ascoltare».

RENATA LONDERO

L'AUTORITRATTO RETICENTE:
"MEMORIAS INMEMORIALES" DI AZORÍN

1. *Il nome occultato*

In un racconto apparso sulla "Prensa" bonaerense il 18 febbraio 1940, *El poeta sin nombre (Autobiografía)*, Azorín anticipa in poche righe uno dei concetti cardine delle sue *Memorias* (1943¹), che, rivedute e ampliate², nel 1946 prenderanno il più calzante titolo di *Memorias inmemoriales*:

El poeta dice entre sí o en voz alta: – No tengo nombre. No quiero tenerlo. El deseo más ardiente en mí es el de ser olvidado por completo. [...] ¿Y quién soy yo? [...] Escribiré sin nombre.

Rinnegando il proprio nome, il personaggio si priva di un'identità che già sente vacillante, e si lascia cadere nell'oblio. La tentazione della fuga – dal reale, da se stesso – permea anche gli scritti autobiografici, anomali come vedremo, successivamente radunati in *Memorias inmemoriales*, nel cui prologo si afferma:

Sujetos a la realidad, sentimos que esta realidad nos atosiga. Queremos escapar de nuestra prisión; no podemos estar fuera de las cuatro paredes, y queremos evadirnos. Sentimos ansia de escaparnos (pp. 7-8).

Queste amare riflessioni – non infrequenti peraltro nel *corpus* azoriniano, notevolmente influenzato dalla concezione nichilista del mondo e del precario ruolo che il soggetto vi gioca –, si chiariscono forse meglio alla luce delle circo-

¹ Furono pubblicate nelle *Obras selectas* curate da Ángel Cruz Rueda (Madrid, Biblioteca Nueva), alle pp. 1421-1510.

² Dai 45 capitoli della prima edizione si passò agli 81 della seconda e definitiva, uscita in volume singolo per i tipi della stessa casa editrice madrilena. Le citazioni sono tutte tratte dal testo di quest'ultima edizione.

stanze biografiche in cui lo scrittore ultrasettantenne si trovò durante i tre anni di stesura delle sue “memorie”.

Rientrato in Spagna dal volontario esilio parigino (1936-1939), Azorín assisté tutto sommato passivo, a volte tacitamente consenziente (più per spirito di adattamento che per vera adesione), all’operato del regime franchista, attirando su di sé critiche e antipatie che sarebbero a lungo pesate sulla sua figura e sulla sua stessa produzione, trascurata, se non screditata dalla critica fino alla recente riabilitazione negli anni Settanta.

La necessità di assumere una posizione di comodo che gli assicurasse una certa libertà di movimento nel pur fiacco ambiente culturale spagnolo di quegli anni, tuttavia, suscitò nello scrittore un profondo senso di tormento interiore che lo portò a esacerbare la sua indole ritrosa e solitaria, e a cercare rifugio nell’amata professione delle lettere³.

I primi anni Quaranta, infatti, segnano la ripresa del filone romanzesco – dopo una pausa più che decennale –, con *El escritor* (1942), *El enfermo* (1943), *Capricho* (1943), *La isla sin aurora* (1944), *María Fontán* (1944) e *Salvadora de Olbena* (1944), oltre che il risorgere della vena evocativa e intimista – dopo le ormai lontane *Confesiones de un pequeño filósofo* (1904) –, nei libri di ricordi che precedono l’uscita di *Memorias inmemoriales: Valencia e Madrid*, entrambi del 1941, e *París*, pubblicato nel 1945. Nello stesso 1946, infine, Azorín diede alle stampe *El artista y el estilo*, raccolta di articoli redatti nell’arco di oltre un quarantennio, che costituisce una sorta di carposo condensato della sua poetica.

Ciò che accomuna queste opere, tuttavia, non è soltanto la marcata insistenza sul valore dell’arte e dell’artista, o la loro struttura metanarrativa – entrambe tipicamente azoriniane –, ma soprattutto la volontà dell’autore, che è a tutte sottesa, di mettere in ombra le proprie debolezze e incoerenze di uomo anziano, stanco e deluso, per evidenziare solo l’aspetto di sé cui mai ha smesso di essere coerente e fedele in oltre settant’anni di indefesso mestiere letterario: quello dello scrittore.

Il fine è raggiunto in *Memorias inmemoriales*, libro tra i più interessanti e originali (nonché meno studiati⁴) di Azorín, dove l’autore accosta l’appassiona-

³ Sul controverso rapporto di Azorín con il franchismo, si leggano i saggi di E. I. Fox (*Azorín en la posguerra. Estética y psicología de la vejez y la soledad*, “Insula”, 556, abril 1993, pp. 1-2 e 30; *Azorín y el franquismo. Un escritor entre el silencio y la propaganda*, “Anales Azorinianos”, 4, 1993, pp. 81-117) e di JOSÉ PAYÁ BERNABÉ (*Nuevos datos sobre el exilio de Azorín*, in AA.VV., *Actes du deuxième Colloque International “Azorín et la France”*, Pau, 23-25 aprile 1992, Université de Pau et des Pays de l’Adour, J & D Éditions, 1995, pp. 311-325; *Azorín: su aventura política*, in *Catálogo Azorín*, Valencia, Consellería de Cultura, Educació y Ciència, 1990, pp. 111-112).

⁴ Nel deserto critico riservato a quest’opera, eccezion fatta per le (anch’esse esigue) recensioni di LUIS ASTRANA MARÍN (*Las “Memorias” de Azorín*, “ABC”, 5/1/1944, pp. 3-4) e MELCHOR FERNÁNDEZ ALMAGRO (*Azorín - “Memorias inmemoriales”*, “ABC”, 9/2/1947, p. 31) spicca solo una comunicazio-

ta difesa delle ragioni della letteratura al tentativo di fare chiarezza nella propria esperienza esistenziale e artistica: con il risultato però di offrire di sé, ancora una volta, un'immagine di facciata, che ridondanze e omissioni rendono a tratti stereotipa e ambigua.

Le ottantuno brevi stampe che compongono le *Memorias* si aprono, infatti, con un primo capitolo, significativamente intitolato "Nadie", nel cui esordio sillogistico si agglutinano almeno tre delle direttrici concettuali che percorrono questa come molte altre opere azoriniane: la disfatta dell'io, ridotto a brandelli come il reale che gli sta attorno, l'impossibilità di pervenire a un senso univoco delle cose, un sofferto sentimento del tempo che tutto travolge in un incessante divenire.

Sdoppiato, frantumato, indefinito, asistemico; questo il quadro dell'io, dello spazio e del tempo *inmemoriales* (persi nella notte dei tempi o indegni di venir ricordati e raccontati?) che una memoria labile e pigra ("he perdido la memoria; no logro hacer memoria", "Prólogo", p. 7) restituisce:

Equis no es, nadie; X es un antiguo amigo mío. El amigo de nadie es nadie; dicho se está que yo también soy nadie. No sé cómo conocí a X; fué hace unos cincuenta años. Y en estas cuartillas – no publicables – me propongo escribir de los gestos y dichos de X. Adviértase que no trato de pergeñar una biografía. No tengo preparación para el caso. [...] Recuerdo que X me decía que era imposible, a un escritor, reconstruir su propia vida [...] No escribiré una biografía; imposibles las autobiografías, y más imposibles las biografías [...] trozos más o menos coherentes [...] ¿por qué voy yo a guardar un orden sucesorio que en realidad no existe?

La dialettica speculare insita in ogni scrittura autobiografica è abilmente sfruttata da Azorín, che 'guarda da fuori' la propria immagine pubblica, letteraria – un anonimo X, vago, ignoto, passibile di assumere innumerevoli valori come l'incognita a cui invia –, scindendola dall'altro io, quello narrante, a sua volta un 'nessuno' amico di X e suo reticente biografo, che ne descrive le *res gestae* in terza persona (solo talvolta lasciandogli carta bianca nel riferirne qualche frazione di soliloquio), raccogliendo 'confessioni' ben lungi dall'essere tali.

Azorín, in realtà, non intende affatto esibirsi più di quanto abbia fatto finora nei suoi romanzi autobiografici – da *La voluntad* (1902) a *El escritor* (1942) –, o nelle tante meditazioni filosofico-letterarie, da *Un pueblecito (Riofrio de Ávila)* (1916) a *Sintiendo a España* (1942). E la lacunosa, disordinata cronaca retrospettiva che il narratore/"nadie"/X tratterà, non farà eccezione.

ne di JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ CACHERO (Azorín, "Memorias inmemoriales"), letta al Seminario Internacional "J. Martínez Ruiz, Azorín" (Alicante - Monóvar, 2-6 novembre 1992), ora in "Anales Azorinianos", 5, 1996, pp. 175-183. Questo pur breve studio costituisce a tutt'oggi l'unico, generale approccio narratologico a un testo tanto complesso e originale.

2. La scelta dell'autoritratto

Azorín è dunque propenso a porgere solo un quadro incompleto, indistinto, a tratti quasi impressionistico di se stesso; in più, è convinto – in linea con la propria visione antiteleologica del vivere – che sia impossibile ripercorrere le vicende biografiche, sue come di altri, se non per spezzoni sparsi, come già sosteneva nelle *Confesiones de un pequeño filósofo*: “No voy a contar mi vida [...] punto por punto, tilde por tilde. [...] tomaré entre mis recuerdos algunas notas vivaces e inconexas – como es la realidad”⁵.

Poiché “el momento, y no la continuidad del tiempo es la vida” (p. 8), e la realtà da preferire è quella dell’infingimento letterario, “destilada por alquitara” (p. 12), per dire la *sua* verità, Azorín non può far ricorso alla ricostruzione della “genesì della personalità”⁶ caratteristica dell’autobiografia. Né gli interessa affiancare le sue vicissitudini personali a fatti esterni coevi, degni o meno di nota, come di solito accade nelle memorie: infatti, “las memorias, [...] habrían de adaptarse al artista que las escribe. Y todos los sucesos que narre el memorista serán importantes por la sensibilidad del escritor.” (cap. XXVI, “Concepto de memorias”, p. 96).

In nome dell’“evanescencia [...] de la imagen en la lejanía”, ricordata in *Valencia*⁷, la retrocessione memoriale mette a fuoco, senza un preciso ordine cronologico e con lunghe cesure⁸, ritagli di vita giustapposti, selezionandoli con una prospettiva decisamente idealizzante. Privilegiate sono l’infanzia e l’adolescenza trascorse a Monóvar e a Yecla: si evocano luoghi cari all’autore, come il dolce paesaggio alicantino, oggetto di costante ispirazione per Azorín (capp. II, IV), o la tenuta familiare del Collado de Salinas (cap. XXIII-XXIV); figure familiari – la madre (cap. III), i fratelli Amancio e Ramón (capp. XXIX e XLIX), la sorella María (cap. XXXI), il cugino paterno José Martínez del Portal (cap. XXIII) –; amici e conoscenti. Breve spazio è concesso anche alla fase della consacrazione pubblica dell’uomo di lettere, l’ingresso nella Real Academia, nel 1924 (capp. XXX, XXXVIII). Infine, non poteva mancare il ricordo del soggiorno parigino, esperienza drammatica e cruciale (capp. XXI, XXII, LI).

Poi, una pesante cortina di silenzio cala sul periodo postbellico: pure nel capitolo conclusivo, dall’ironico titolo “Quedaba algo - Autobiografía”, dopo un breve resoconto degli anni giovanili, ci si ferma addirittura ai primi del Nove-

⁵ Ed. di J.M. MARTÍNEZ CACHERO, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, p. 47.

⁶ PHILIPPE LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*; trad. it., *Il patto autobiografico*, a cura di Franca Santini, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 13.

⁷ Madrid, Biblioteca Nueva, 1941, p. 8.

⁸ “A lo que se echa de ver quedaban sin tocar extensos tramos de la vida de X” (MARTÍNEZ CACHERO, art. cit., p. 180).

cento, liquidando così quanto sarebbe in seguito accaduto: “Y a partir de este punto la vida de este personaje es más conocida” (p. 334).

La discontinua frammentarietà del recupero analettico si trasferisce poi al piano strutturale del libro. In aderenza al gusto per la digressione dispersiva e al rifiuto della teoria unitaria dei generi che ha spinto molti suoi commentatori a sottolinearne la sensibilità postmoderna, Azorín è persuaso che “la materia artistica es blanda arcilla” (pp. 94-95). Pertanto, anche in *Memorias inmemoriales* egli accoglie la variegata gamma di tipi testuali che il lettore è avvezzo a trovare nei suoi scritti: bozzetti descrittivi di persone, cose e luoghi; annotazioni meta-letterarie; racconti di stampo più o meno autobiografico. Ulteriore prova di una simile eterogeneità è il fatto che ben trenta capitoli derivino da altrettanti articoli giornalistici pubblicati sulla stampa argentina e spagnola dal '43 al '46⁹.

Da questo accatastarsi di *excerpta* emerge un Azorín sublimato. Non v'è, allora, genere più adatto a rispecchiarlo dell'autoritratto, in cui la faticosa, parziale ricomposizione di un'immagine spesso utopica dell'io passa attraverso l'anacronico assemblaggio di porzioni narrative e descrittive¹⁰. Il libro si limita così a presentare una sorta di Azorín convenzionale, riflesso negli eteronimi – scrittori e pittori –protagonisti dei racconti che s'infittiscono soprattutto nella seconda parte¹¹. L'altro lato di sé, quello interiore, rimane ermeticamente chiuso al mondo: “lo más recóndito y personal [...] no gustaba de manifestarlo nunca” (p. 20)¹². Come ogni autoritratto che si rispetti, *Memorias inmemoriales* in fondo non è che una “mise en scène de l'écriture”¹³.

3. Intersezioni letterario-pittoriche

Per consegnare una *imago* durevole seppur fittizia della sua personalità, Azorín si serve al meglio di uno dei principi fondanti della propria estetica: la

⁹ Per un elenco completo, v. E.I. Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1992, pp. 253-261, *passim*.

¹⁰ “L'autoportrait se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi. [...] sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, [...]. Le propre des lieux de l'autoportrait est d'être aussi *retiré* que ceux de l'Utopie, coupés de tout référent réel ou accessible. Le seul lieu réel auquel se réfèrent l'Utopie et l'autoportrait, c'est le texte” (MICHEL BEAUJOUR, *Miroirs d'encre - Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980, pp. 8, 9, 23, *passim*).

¹¹ Fra essi, v. in particolare gli abbozzi dei due romanzi coevi alle *Memorias*, *Salvadora de Olbena* (cap. LXXII, “Salvadora de Olbena”, pp. 28Z-286), e *María Fontán* (“cap. LXXIII, “La toledana”, pp. 287-291).

¹² “Repárese [...] en la tensión que manifiesta el narrador ante la menor huella de posible intimidad que pudiera revelarse” (ANA CABALLÉ, *Narcisos de tinta - Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Málaga, Megazul, 1995, p. 177).

¹³ BEAUJOUR, *Miroirs d'encre*, cit., p. 144.

passione per la pittura¹⁴ – testimoniata in innumerevoli osservazioni e narrazioni – e la forte “compennetración”¹⁵ che egli stabilisce tra questa e la letteratura. In effetti, i caratteri precipui della rappresentazione pittorica – illusorietà, sincronia, staticità, essenzialità – gli fungono da efficace tramite per enunciare, ancora una volta, i fondamenti su cui poggia la sua visione del reale.

Innanzitutto, giocando sul significato dell’immagine – ponte fra il concetto e il suo referente concreto¹⁶ –, Azorín mette di nuovo in luce il *Leitmotiv* del dissidio (in lui sempre lacerante) fra la realtà sensibile e la reinterpretazione che ne dà la finzione artistica, che spesso si risolve a favore della seconda: ecco il perché dell’insistenza sull’immagine pittorica, particolarmente irta di inganni per la percezione visiva¹⁷.

In secondo luogo, accostando descrizioni di sé a commenti su quadri e sculture che lo rappresentano, l’autore fissa un’immagine del suo io capace di contrastare (se non di arrestare) un tempo fuggevole oggetto di continue, angosciate considerazioni. Non guasta forse ricordare che meno di dieci anni dopo la pubblicazione di *Memorias inmemoriales* sarebbe scoppiata la passione di Azorín per il cinema, a cui egli attribuiva la capacità di fermare il tempo nell’istante isolato di ogni fotogramma¹⁸.

¹⁴ Numerosi gli interventi critici sull’amore azoriniano per pittori quali Rembrandt, Velázquez, El Greco, Turner e Gauguin, e sul fascino esercitato su di lui dalla luce e dal colore nel dipinto. Qui mi limito a segnalare due validi interventi recenti: ANA MARIA ESTEVE LOPEZ, *La pintura como fuente de inspiración en Azorín. La ventana del arte*, e JOSÉ LUIS BERNAL MUÑOZ, *Azorín, pintor de libros y escritor de cuadros*, entrambi in AA.VV., *Actes du III^e Colloque International “Azorín 1904-1924”* (Pau-Biarritz, 27-29 aprile 1995), Université de Pau et des Pays de l’Adour-Universidad de Murcia, 1996, rispettivamente alle pp. 41-52 e 53-66.

¹⁵ *Pintores y literatos* (“La “Vanguardia”, 10/6/1913); ora in *Azorín, Pintar como querer*, recopilación de José García Mercadal, Madrid, Biblioteca Nueva, 1954, p. 96. Una stimolante analisi dell’imbricarsi di parola e immagine pittorica in Azorín è in Gayana Jurkevich, *A Poetics of Time and Space: Ekphrasis and the Modern Vision in Azorín and Velázquez*, “Modern Language Notes”, 110, 1995, pp. 284-301. Più in generale, sulle corrispondenze tra arte verbale e arti figurative nell’autoritratto in ambito ispanico, cfr. AA.VV., *L’autoportrait en Espagne - Litterature et peinture, Actes du IV^e Colloque International d’Aix-en-Provence* (6-8 dicembre 1990), publications de l’Université de Provence, 1992.

¹⁶ “L’immagine è a mezza via tra percezione e concetto perché il suo oggetto non è né assolutamente esistente (come nella percezione) né assolutamente inesistente (come nel concetto).” (CARLO SINI, *I segni dell’anima - Saggio sull’immagine*, Roma-Bari, Laterza, 1989, p. 13).

¹⁷ Sulle illusioni percettive nel processo di fruizione del dipinto, si legga il notissimo saggio di ERNST H. GOMBRICH, *Art and Illusion*, trad. it., *Arte e illusione - Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, a cura di Renzo Federici, Torino, Einaudi, 1965.

¹⁸ “El tiempo, en el cine, se resuelve todo en momentos; todo es momentáneo en el cine [...]. El cine apacigua el ánimo; entregados al presente, nos desentendemos de la obsesión del ayer y de los cuidados del mañana. [...] Gocemos todos del momento en las imágenes” (*El cine y el momento*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1953, pp. 5-7, *passim*).

Infine, quanto all'ideale della concisione pregevole di significato, ricercata da Azorín nelle lettere come sulla tela¹⁹, l'autoritratto che scaturisce dal testo non potrebbe essere più scarno ed essenziale.

Vediamo qualche esempio del felice intrecciarsi di arte verbale e figurativa nel libro. Per dipingere se stesso e il processo della scrittura, Azorín ricorre al metalinguaggio visivo in più di un'occasione:

Desde niño se había sentido atraído por el arte pictórico; había gastado muchos tubitos de colores pintarrajeando; [...]. Veía su propia vida, no como la de un escritor, sino como la de un pintor. Se imaginaba al sentarse ante la máquina, que estaba con pincel y paleta en mano. (pp. 136-137)

Gli appunti sulle abitudini, i gusti, le idiosincrasie dello scrittore si succedono in frasi brevi, ellittiche, dal ritmo asindetico, come pennellate su un quadro²⁰:

El amor a las cosas lo tenía en grado eminente X; se ha distinguido como escritor por su afición a las cosas. (p. 21)

La silla – la silla en que se sienta X – es de las llamadas de costillas; su respaldo es de caoba, los pies de carrasca y el asiento está tejido con enea. (p. 30)

La modestia en el traje fué de par con la simplificación de la prosa. (p. 34)

Sus jornadas de trabajo eran largas y agotadoras (p. 45)

En su juventud, X se afanaba por la carne; en su vejez ni probaba carne ni pescado. [...] Las frutas le atraían; gustaba también de toda clase de hortalizas. (p. 50)

Vive X modestamente; [...] lo fundamental, más que el comer, es el filosofar. [...] X trabaja exclusivamente de madrugada [...]. Callar, callar discretamente, es la norma fundamental en X. (pp. 309-312)

I particolari sulla *routine* professionale o sulla sobrietà nel vestire, nel mangiare o nel parlare – trasposizione metanarrativa della asciutta, depurata prosa

¹⁹ La maestria nell'arte della "eliminación" accomuna, per esempio, una scrittrice e un pittore molto ammirati da Azorín, Katherine Mansfield e Paul Cézanne, in uno dei più significativi articoli sull'argomento: *La cuestión Cézanne*, "Destino", 22/1/1944; ora in *Pintar como querer*, cit., pp. 203-209.

²⁰ Sulla traduzione narrativa delle tecniche pittoriche in Azorín, si leggano ROBERT E. LOTT, *Considerations on Azorín's Literary Techniques and the Other Arts*, "Kentucky Romance Quarterly", 18, 1971, pp. 423-434; e MARIE ANDRÉE RICAU, *Colores, colores...*, "Anales Azorinianos", 4, 1993, pp. 385-403.

azoriniana – sono tutti già assai noti al lettore di Martínez Ruiz. Del resto, questo io che si sdoppia, si sfaccetta in decine di suoi fantasmi fittizi, si nega un'identità (“yo no soy yo”, p. 182), non vuole rivelare nulla di nuovo su di sé. Afferma a più riprese di non poter dare una descrizione obiettiva della sua persona (“No puedo imaginarme una imagen mía vista desde fuera”, p. 33; “Arduo es el retrato”, p. 101; “No puedo salir de mí mismo. No puedo contemplar con objetividad mis retratos”, p. 102). Giunge a sostenere di non conoscersi (“No conozco al autor de estas páginas”, p. 333), poiché non desidera affatto *farsi* conoscere.

4. Dissolvenze dell'io

Il solo autoritratto possibile è allora quello, “borroso en la lejanía” (p. 33), privo di vera determinazione fisica, che si realizza all'insegna della “vaguedad”, della “irrealidad” (p. 196):

Ni era alto ni bajo, sino de regulares proporciones. De temperamento nervioso, su sensibilidad se exasperaba con el aislamiento. Siendo en su mocedad lleno de carnes, se tornó cenceño en su vejez. (p. 33)

E dalla carrellata di suoi ritratti (cap. XXVIII, “Iconografía”), lo scrittore – incurante della loro “semejanza o desemejanza” (p. 100) rispetto all'originale –, isola quelli di Daniel Vázquez Díaz (1932) e di Ignacio Zuloaga (1941), dove prevalgono il tratto sfumato, la luminosità soffusa, le tonalità dell'ocra, dell'azzurro e del grigio, che in Azorín sono costanti equivalenti cromatici dell'assenza di corporeità, dell'evanescenza dei significati, della smaterializzazione del reale nella finzione:

El retrato del querido Zuloaga es soberbio; se yerguen a lo lejos [...] las ruinas de un castillo en su mota. Y en cuanto al retrato de Vázquez Díaz, te diré que me complace en alto grado; soy en él un viejecito del siglo XVIII, con arreos modernos; un viejecito que, con el lente en la mano, se dispone a examinarlo todo. El color, en Vázquez Díaz, me seduce. Lo gris domina en todo mi retrato. Y lo gris, lo quedo, lo que se dice a media voz, es mi elemento. [...] yo creo que Zuloaga y Vázquez Díaz han puesto en sus retratos la atmósfera espiritual que todo retrato debe tener. (p. 101)

Infatti, dei due pittori (a cui sono dedicati due capitoli, il XLI e il XLII), Azorín apprezzava soprattutto la “visión interior” (p. 140), capace di compiere la “transmutación de lo sensual fracasado a lo ascético” (p. 141), la sovrapposizione della creazione artistica alla realtà concreta degli uomini e delle cose.

Inoltre, la raffigurazione di Azorín che essi danno nei loro dipinti combacia perfettamente con quella a cui di continuo tende il narratore delle *Memorias*: sia Vázquez Díaz che Zuloaga lo ritraggono in primo piano –sullo sfondo si intravedono dolci declivi collinari –, a mezzo busto, camicia e cravatta impeccabili, l'espressione seria e assorta, lo sguardo perso nella lontananza, con in mano due emblematici ferri del mestiere, una lente (nel primo), un libro (nel secondo). È l'iconografia che Azorín amò porgere di sé: ritratti e fotografie lo colgono invariabilmente pensoso tra gli scaffali di biblioteche e bancarelle di vecchi libri immerso nella lettura, intento a prendere appunti o seduto davanti alla macchina da scrivere.

Non a caso, e per eccezione rispetto alla consueta veste editoriale dei libri di Azorín, proprio il ritratto di Zuloaga appare sulla copertina di *Memorias in-memorales*, in alto e sormontato dalla firma autografa dell'autore; invece nella seconda di copertina, accanto al titolo, è riprodotta in fotografia una statua di Azorín, del suo amico scultore Sebastián Miranda. Le due opere fungono, così, da indovinati avantesti figurativi del discorso verbale.

In particolare, la “statuina” (p. 33) di Miranda – il pregio principale delle cui creazioni risiedeva, secondo Azorín, nell’“hacer resaltar en una personalidad la cualidad dominante”²¹ – rappresenta lo scrittore avvolto in un soprabito dalle pieghe morbidamente accennate, con un libro nella mano sinistra, seduto su un blocco grezzo di argilla da cui appena si staccano le gambe accavallate. L'opera ricorda da vicino quelle di Auguste Rodin, scultore congeniale a Martínez Ruiz per la sua concezione del rapporto tra arte e realtà²² e per quel “sentiment de l'inachevé” parallelo al senso dell'infinito e dell'incompiuto che impregna gli scritti azoriniani.

Una conferma di come fosse sfuggente l'immagine che Azorín intendeva tramandare di sé, giunge da un autoritratto figurativo dello scrittore, composto in età giovanile ma già molto indicativo di quale direzione stessero prendendo il suo pensiero e la sua opera. Si tratta di un piccolo schizzo, riprodotto da Ramón Gómez de la Serna nella sua biografia *Azorín* (1930)²³: una mano nervosa e incerta disegna per brevi linee interrotte e sovrapposte una *silhouette* stilizzata che ha pochi tratti di similitudine con il suo referente empirico.

²¹ *La íntima filosofía de un escultor*, “ABC”, 16/6/1921; ora in *Pintar como querer*, cit., p. 145.

²² Nella copia della raccolta di interviste a Rodin, *L'art-Entretiens réunis par Paul Gsell* (Paris, Bernard Grasset, 1919), conservata nella biblioteca personale di Azorín a Monóvar (Alicante), coll. 40-247-2, lo scrittore sottolineò – annotando al margine il commento “La verdad” – queste affermazioni dello scultore: “le moulage est moins vrai que ma sculpture. [...] Le moulage ne reproduit que l'extérieur; moi je reproduis en outre l'esprit, qui certes fait bien aussi partie de la Nature” (pp. 40-41).

²³ Madrid, La Nave, 1930, p. 233.



Azvin.

(Puede ser!)

Autoritratto giovanile di Azorín (di datazione imprecisata),
riprodotto in Ramón Gómez de la Serna, *Azorín*, Madrid, La Nave, 1930, p. 233.

Al viso tondo dalle fattezze appena abbozzate si attacca un busto a campana dove spalle e braccia non sono ben definite, e dove a fatica si distinguono il colletto di una camicia, una fila di bottoni, una cravatta, e una giacca priva di risvolti (o è forse un gilè?). Due asimmetrici segni obliqui tracciati ai lati tagliano a metà le maniche, chiudendo la composizione. Sotto compare la firma di Azorín e, tra parentesi, un ammiccante “Puede ser!” che rimarca l’indifferenza dell’autore alla verosimiglianza dell’effigie.

Questo disegno, peraltro assai suggestivo e acuto, è però una vera rarità per Azorín, che preferì riversare nella parola scritta le pur enigmatiche schegge di sé disseminate lungo tutto il suo percorso letterario. Infatti, anche il narratore delle *Memorias*, palese doppio di X, si congeda così, ironicamente, dai lettori:

No ha querido el personaje que borre nada de mi escrito; he de dejarlo como expresión de espontaneidad. Y ahora sí que exclamo, según la fórmula en desuso, fórmula de despedida que me agrada: ¡Adiós y veámosnos! (No; no nos veremos más, querido lector. No nos veremos más, y yo lo siento [...]). (p. 339)

Alla fine degli anni Quaranta, Martínez Ruiz è quasi al capolinea del suo itinerario creativo, mentre egli stesso o suoi fedeli “recopiladores”, come José García Mercadal e Santiago Riopérez y Milá, radunano in decine di antologie saggi e racconti vecchi e nuovi, e Ángel Cruz Rueda allestisce i nove tomi delle *Obras completas* edite da Aguilar tra il 1947 e il 1954. Dopo *Memorias inmemoriales*, Azorín, sempre più cauto e riservato, si estromette definitivamente dalla scena dei ricordi e delle riflessioni. Consapevole, anzi, scoperto sostenitore dell’impossibilità di offrire attraverso l’autobiografia una “conoscenza di sé degna di fede”²⁴, Azorín finisce per cancellare perfino la prosopopea della sua persona su cui ha costruito le *Memorias*. Così il memorialismo *sui generis* cede il posto alla biografia ne *Los Recuadros* (1960-1962), una galleria di ritratti di personaggi assunti dalla realtà o dalla finzione letteraria, come Santa Teresa, Velazquez, André Chenier, Richard Nixon, il Cid o il Lazarillo.

Il processo di graduale distacco dell’io narrante dall’io narrato, che Azorín aveva avviato fin dai suoi primi scritti, è dunque compiuto. In più di un sessantennio di operosa creatività l’autore è rimasto sempre fedele a un modello di scrittura autobiografica reticente che, tuttavia, dal *Diario de un enfermo* (1901) ai *Recuadros*, si è andato mano a mano affinando e stemperando, quasi fino a cambiare sostanza.

²⁴ PAUL DE MAN, *Autobiography as De-facemnt*, “Modern Language Notes”, 94, n. 5, December 1979, ora in *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, p. 71, apud JACQUES DERRIDA, *Mémoires pour Paul de Man*, trad. it., *Memorie per Paul de Man - Saggio sull’autobiografia*, a cura di Silvano Petrosino, Milano, Jaca Book, 1995, p. 37.

NOTE

ANDREA ZINATO

RACCONTI GIUDEO-SPAGNOLI DI SKOPJE E BITOLA (FYROM)

Raccolti presso le comunità ebraiche sefardite di Bitola e Skopje (FYROM, Former Yugoslav Republic of Makedonia), i 18 brevi racconti in giudeo-spagnolo, che qui presento, vennero pubblicati nel lontano 1978, a Belgrado, nel prezioso quanto rarissimo volume di Žamila Kolonomos, *Poslovice, izreka i priče sefardiskih jevreja Makedonije (Proverbi, modi di dire e racconti degli Ebrei sefarditi della Macedonia)*, pubblicato dalla Savez Jevrejskih Opština Jugoslavije (Federazione delle Comunità Ebraiche della Jugoslavia). Il testo presenta anche la traduzione in inglese, *Proverbs, Sayings and Tales of the Sephardi Jews of Macedonia*, ed in ebraico. Ciò nonostante, da una rapida verifica bibliografica si deduce che il volume è pressoché sconosciuto al di fuori dei Balcani (lo cita il minuzioso lavoro curato da H. Mechoulam, *Los Judíos de España, Historia de una diáspora, 1492-1992*, Madrid, Mapfre, 1992, p. 274), benché Žamila Kolonomos sia nota agli studiosi di cultura sefardita per il prezioso trattato *Les parlers Judéo-Espagnol de Bitola (Monastir) e Skopje (Üscüb)*, pubblicato a Skopje nel 1962.

Per tali motivi, anche a distanza di tanti anni dalla pubblicazione, la raccolta merita la nostra attenzione come documento che testimonia la vitalità, almeno nella preservazione dell'identità culturale, delle comunità sefardite balcaniche in tempi relativamente recenti e soprattutto dopo le devastazioni provocate dalla *Shoah*.

I racconti, come indicato, sono complessivamente 18, unici superstiti di una più estesa raccolta andata perduta a seguito del disastroso terremoto di Skopje del 1963. La collezione era frutto delle ricerche compiute a Bitola e Skopje dalla stessa autrice, coadiuvata in questo da Avram Sadikario (di Bitola), Josip Sion (di Skopje) e Bela Jakar (di Skopje).

Publicati in questo volume vi sono anche diciotto brevi racconti, gli unici tra numerosi altri precedentemente registrati sopravvissuti al catastrofico terremoto che colpì Skopje nel 1963. Diciotto non è un numero eccessivamente grande, tuttavia la loro importanza non è nel numero, ma nel fatto che ognuno di essi rappresenta una data tipologia¹ [p. 80].

Alcuni racconti hanno per protagonista *Džubá*, un sempliciotto che si complica la vita per la sua poca intelligenza e goffaggine, mentre altri hanno come protagonisti vari animali e rientrano pertanto nella ricca tradizione della favolistica europea. Alcune tematiche sono eminentemente didascaliche: rettitudine, acutezza, saggezza, attitudine al

¹ In inglese nel testo.

lavoro, pigrizia..., mentre altre sono più spiccatamente pedagogiche, poiché i racconti venivano utilizzati per istruire i bambini in età pre-scolare.

Questi i titoli dei racconti (*kunsežes*): dalla zona di Bitola provengono *Džubá si kizu kazar* (*D. se quiso casar*); *Il bandidu kastigadu* (*El bandido castigado*); *Il babám i lus dos provis* (*El sabio y los dos pobres*); *Il kamdžik i il kavayu* (*El azote y el caballo*); *Il ladron kastigadu* (*El ladrón castigado*), *Il ombri i la rapoze* (*El hombre y la raposa, la zorra*); *Il rey i il kazalinu* (*El rey y el campesino*); *Il satán i su mužer* (*El diablo y su mujer*); *Il topúz di oru* (*La maza de oro*); *La manazika i la řitike* (*La manzana y la nuez*, filastrocca per imparare i nomi degli animali, dei frutti e degli ortaggi); *La mužer arastadere* (*La mujer arrastrando*); *La mužer neğre* (*La mujer fea*); *Lus buenus irmanus* (*Los buenos hermanos*); racconti provenienti dalla zona di Skopje: *Il lión i il kazalinu* (*El león y el campesino*); *Il lión i la rapoza* (*El lión y la raposa*); *Il lovu i la rapoza* (*El lobo y la raposa*); *Il peru e i il ġayu* (*El perro y el gallo*); *La ursa i la ġruya* (*La osa y la grulla*).

I testi sono scritti in caratteri latini utilizzando criteri abbastanza particolari rispetto alle norme introdotte nello stesso anno da I. Hassán e per tale coincidenza probabilmente sconosciute a Kolonomos, «Transcripción normalizada de textos judeoespañoles» in *Estudios Sefardíes*, 1 (1978), pp. 147-50. Questo il criterio scelto dall'autrice [p. 84]:

- c** – as *tz* in *tzar* in all positions and before all vowels as well
- č** – as *cz* in *Czechoslovakia* or *ch* in *cheap*
- đ** – fricative-dental *d* as in article *the* (greek delta)
- dz** – as *z* in Italian *mezzo*
- dž** – as *j* in *job*
- ġ** – *g* as in *game*, but fricativ-guttural
- k** – *ch* as in *cheese* but softer as the Turkish *K*
- ñ** – diphthong of *ny* as *n* in *news*
- S** – as *s* in *son* in all positions including between two vowels
- š** – as *sh* in *shop*
- y** – as *y* in *youth* or *young*
- we** – as the Spanish *ue*
- wa** – as the Spanish *ua*
- ž** – as *g* in *gelatin* (or French *Genève*)

Il sistema così elaborato permette di apprezzare le caratteristiche fonetiche del giudeo-spagnolo di Macedonia², benché, ad esempio, non venga segnalata la comune differenza tra la bilabiale occlusiva *b* e la labiodentale fricativa *v*. Do qui un esempio di trascrizione e una proposta di adattamento allo spagnolo moderno del racconto *Il babám i lus dos provis* [*El sabio (rabino) y los dos pobres*], in cui ben si colgono e si esemplificano le peculiarità e la struttura narrativa di questi brevi racconti.

Il babám i lus dos provis

Dos provis salyeron arikužer sidaká d'in kazal in kazal. Kwandu s'anučusyó arivarun fina la kaze d'un hahám, ondi kwal arugarun di pasar la nučade. Il hahám lus arisivyó bwe-

² Per i rapporti con il giudeo-spagnolo di Bosnia e Serbia mi riferisco qui e *infra* allo studio di K. BARUH, «El judeo-español de Bosnia», in *Revista de Filología española*, XVII, 1930, pp. 113-151.

nu, lis dyó a kumer y dispwes s'ičarun a durmir. Al amaniser inde dimañane matrane, partyerun d'il kazal para dimandar sidaká in otrus luğaris. In estu s'ulvidarun di si tumar il triğu ki lu aviyen arikužidu. Aspiró il hahám ki s'atornin lus provis, ma di eyus ningun avizu. Vinu il tyempu di asimbrar lus kampus, il hahám l'asimbró i il triğu ulvidadu. La rikolte d'esti triğu la mityó a parti. Komu il año interu no aturnarun, il hahám l'asimbró la rikolte intere i di mwevu il beriket lu mityó a parti. Ansine fizu tres años, a la fine di kwaulus arikužyó une muy grandi rikolte la kwale no aviye ondi la miter. In estu lus provis yendu d'in kazal in kazal viñierun di mwevu ondi il hahám. Esti lus arisivyó i lus mantiño bwenu. Dispwes di unes kwantes ores s'akurdarun ki ere la mizme kaze ondi antis tres años s'ilvudarun la turvakize kun triğu. Il hahám lis dišu ki di akeye turvakize salyerun ambaris i vagonis di triğu grasyes a las sudoris para l'asimbrar i l'arikužer di año in año. D'akel puntu lus dus provis dišarun di dimandar sidaká, impisarun a lavurar la tye-re i si fizyeron rikus.

[*El sabio*. Dos pobres salieron para pedir limosna de casal en casal. Cuando anocheció llegaron a la casa de un sabio, a quien preguntaron si podían transcurrir la noche allí. El sabio los acogió muy bien, les dio algo de comer y, luego, se echaron a la cama. Al amanecer, por la mañana se fueron del casal para pedir limosna en otros lugares. Por esa razón se olvidaron de llevar consigo las semillas de trigo que se les avía dado. El sabio esperaba que los pobres volvieran, pero de ellos no llegó ninguna nueva. Llegó la época de sembrar los campos, el sabio sembró el trigo olvidado. Entonces él almanezó la cosecha. Ya que durante todo el año ellos non volvieron, el sabio sembró otra vez la cosecha y la abundancia de trigo. Así lo hizo durante tres años, al cabo de los cuales había una cosecha tan grande que ya no sabía dónde ponerla. En esto los pobres yendo de casal en casal vinieron otra vez al casal del sabio. Este los acogió y los trató muy bien. Tras unas cuantas hora se acordaron de que era el mismo casal donde tre años antes se habían olvidado el saco de trigo. El sabio les dijo que de aquél habían salido montones de trigo gracias a los esfuerzos para sembrarlo y cosecharlo año tras año. Desde entonces los pobres dejaron de mendigar, empezaron a cultivar la tierra y se enriquecieron.]

Dal punto di vista linguistico nel breve racconto si possono cogliere le caratteristiche generali del giudeo-spagnolo dell'area balcanica, soprattutto delle contigue Bosnia-Erzegovina e Serbia, e alcune peculiarità del giudeo-spagnolo di Macedonia. Oltre ai noti arcaismi, ad es. *dišu* per *dijo*, *fizu* per *bizo*, ecc., segnalo tra le prime i sintagmi formati da una antica voce spagnola e da una voce turca o ebraica o serbo-croata, ad es. *arikužer sidaká* (elemosina, *turco*), in cui si nota inoltre la frequente agglutinazione della preposizione *a* al verbo, nella fattispecie *rikužer* (*recoger*). Sul piano morfologico si notino la metatesi della *r* nella voce *provis*, le fluttuazioni vocaliche, come la chiusura della *o* in *u*, ad es. *otrus*, *triğu*, ecc. ... e le alterazioni consonantiche, ad es., *mwevu* (*nuevo*) con la consueta trasformazione della /m/ bilabiale nasale sonora in /n/ alveolare nasale sonora.

Anche nel racconto esaminato è documentato lo *yeísmo* caratteristico del giudeo-spagnolo, ad es., *eyus* (*ellos*), affiancato dall'interessante voce *akeye* (*aquel*), forma probabilmente precipua della Macedonia rispetto al più comune *akel*.

Per quanto riguarda il lessico assai significative sono le forme verbali *arivar* (*llegar*) e *atornar* (*volver*), e la forma avverbiale *fina* (*fin* + *a* = *basta*) considerata da M.L. Wagner in *Caracteres generales del judeo-español de Oriente* (Anejos de la RFE, XII, 1930,

p. 66) un italianismo. Tale potrebbe essere anche la voce *rikolte* (*cosecha*) ma mi riservo ulteriori verifiche e documentazioni.

Rare e dunque peculiari mi sembrano anche le voci *nuçade* e *tyere* (*tierra*) rispetto alle più documentate *noçe* e *tiara* e l'estensione semantica di *lavurar*, variante di *labrar*, applicato anche alle attività agricole, mentre nel giudeo-spagnolo di Bosnia-Erzegovina e Serbia assumeva quasi esclusivamente il significato di *bordar*, ad es. *labrar el bastidor*,

Si noti anche l'espressione *ambaris i vagonis*, con elemento turco *anbar* (magazzino), come parimenti le voci, sempre turche, *habâm* (saggio in giudeo-spagnolo, ma anche rabbino in turco), *berekit* (*abundancia*) e *turvakize* (adattamento della voce serbo-croata di origine turca *torba* (sacco, borsa), con la già segnalata chiusura vocalica *o/u* e con suffisso diminutivo turco *-aki*). Comune a tutto il dominio giudeo-spagnolo d'Oriente è anche l'utilizzo del prefisso *a-* non etimologico nelle voci verbali: *arugarum* (*rogar*), *atornin* (*tornar* = *volver*), e via dicendo, fenomeno ovviamente differente dalla segnalata agglutinazione della preposizione *a* all'infinito.

La frammentazione geografica della diaspora sefardita in Oriente e nei Balcani produce delle rilevanti varietà regionali della comune parlata giudeo-spagnola, di cui i preziosi racconti raccolti da Kolonomos rappresentano un ulteriore benché poco noto esempio e di cui sarebbe auspicabile un approfondito studio linguistico e filologico.

DENNIS E. RHODES

CONTRIBUTO ALLA STORIA DELLA STAMPA A LOGROÑO NEL 1511

Forse si potrebbero contare sulle dita di una mano le cose che F.J. Norton ignorava sulla tipografia in Spagna fra gli anni 1501 e 1520¹. Aveva frugato esaustivamente in tutte le biblioteche dell'Inghilterra, del Portogallo, dei paesi di lingua spagnola, compresi i monasteri e le raccolte private (coll'aiuto di colleghi quali Antonio Rodríguez Noñino e Antonio Odrizola), dell'Hispanic Society of America a New York e altre biblioteche americane, per arrivare ad un totale incredibile di 1368 edizioni stampate in Spagna in quel breve arco di tempo². Di ogni edizione Norton dava la descrizione esatta e completa; nel caso di quei libri che conosceva soltanto in esemplari mutili o in frammenti, aveva ricostruito per quanto fosse possibile la descrizione ideale. Naturalmente Norton non poteva conoscere tutti i cataloghi delle biblioteche italiane per i libri spagnoli del suo periodo preferito. A parte la famosa Bibbia poliglotta di Alcalá, 1514-1517, ho notato un solo libro citato da lui come posseduto dalla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia: Juan de Mena, Las .ccc. con su glosa, Saragozza, 1509, una magnifica edizione che manca alla British Library³.

¹ Dedico questa nota alla memoria di un grande bibliografo ed amico personale di molti anni, Frederick John Norton della Biblioteca Universitaria di Cambridge (1904-1986). Il suo enorme ed autorevolissimo volume *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, fu pubblicato dalla Cambridge University Press nel 1978. Fra quella data e l'anno della morte egli raccoglieva materiale per un supplemento che non ha mai finito.

Il libro che io ho studiato in queste note non è citato nel *Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spagnolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801 in possesso delle biblioteche veneziane*. A cura di M.C. Bianchini, G.B. De Cesare, D. Ferro e C. Romero (Consiglio Nazionale delle Ricerche, Gruppo Studi d'Ispanistica, Venezia, 1970); né in Donato Giri, *Il fondo antico ispanico della Biblioteca Civica di Verona* (Verona, Biblioteca Civica; Kassel, Edition Reichenberger, 1992).

² Il numero 273 del catalogo del Norton fu cancellato.

³ Norton 631. Altri volumi posseduti in Italia e registrati dal Norton sono: 27 (la Bibbia Poliglotta, dieci copie); 45 A (Genova Civica); 69 (Vaticano); 73 (Roma N.); 76 (Roma, B. Carmelitana); 78 (Roma N.); 102 (Vaticano); 110 (Bologna-Conservatorio); 139 (Genova Civica); 146 (Genova Civica); 207 (Vaticano); 294 (Napoli U.); 349 (Palermo N.); 352 (Palermo N.); 427 (Roma N.); 493 (Roma U.); 524 (Cagliari U.); 628 (Palermo N.); 698 (Palermo N.); 712 (Palermo N.); 731 (Vaticano); 773 (Roma Cas.); 834 (Roma N.); 979 (Firenze Mar.); 1027 (Vaticano, Roma N.); 1127 (Torino N.); 1176 (Roma N., Palermo N.); 1199 (Vaticano); 1214 (Roma U.); 1224 (Napoli N.); 1247 (Roma N., Palermo N.); 1265 B (Vaticano); 1314 (Palermo N.).

È stato per mero caso e per buona fortuna che io ho trovato, nel mese di ottobre 1996, sul catalogo generale della BNM la scheda di una edizione dei *Libri minores* editi a cura di Antonio de Nebrija, di cui il catalogo della Marciana dà come nota tipografica 'Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1511'. Queste informazioni sull'identità dello stampatore sono corrette, ma il libro stesso (collocazione in BNM = Misc. 2593.9) è privo di nota tipografica o di colophon. La prima edizione dei *Libri minores* a cura di Antonio de Nebrija citato da Norton è il n. 415 del suo catalogo, che egli conosceva solo da un esemplare mutilo nella prima carta e posseduto dalla biblioteca del Trinity College di Dublino. Di questo esemplare Norton aveva visto la parte che resta di una xilografia sulla prima carta senza sapere di che cosa si trattasse ('woodcut unknown'); poi, per il volume stesso, egli doveva dare la collazione: 66 carte. a - g⁸ h¹⁰. Invece l'esemplare della Marciana, che appartiene alla stessa edizione, sconosciuta al Norton, contiene due carte preliminari davanti alla carta a 1, che sono importanti per la storia della stampa a Logroño di quell'epoca. La carta che Norton credeva fosse la prima, ma che ora vediamo è la terza, è completa nella copia di Venezia, alla quale però manca la carta e 8. Così i due esemplari presi insieme, quello di Dublino e quello di Venezia, presentano ora per la prima volta una descrizione completa dell'edizione. Voglio dunque offrire la seguente correzione alla descrizione già pubblicata da Norton al suo n. 415:

1^a. [stemma reale di Spagna, 85 x 110 mm., con motto TANTO MONTA: vedi Norton n. 429] Libri minores de nouo corre | cti per Antoniū nebrissensem | Cum priuilegio Regali ne | quis excudat aut vendat in hi | spania per decem annos.

2^b, riga 8: ... Fecha en burgos a veyn | te r çtro dias de otubre de mill r quinientos r onze años. | Yo el Rey Por mandado de su alteza Lope conchillos. | A carta 2^b è la marca A di Brocar. Da qui in avanti, la descrizione è quella di Norton 415, ma ovviamente ai numeri delle carte citate da lui si devono aggiungere sempre due. La collazione diventa: [π²] a - g⁸ h¹⁰.

Il contenuto del libro è quanto segue:

- 3^b - 7^b : Aelij Antonij Nebrissensis castigationes quaedam in libellos quos appellat minores
- 7^b : Sequitur liber Catonis.
- 8^a : Liber Catonis.
- 13^a : De contemptu mundi.
- 26^a : Fabule Aesopi.
- 41^b : Finis apologorum Aesopi.
- 43^a : Liber floretus.
- 62^a : Incipit liber primus quinque claiuum sapientie.
- 68^a : Explicitur liber quinque ca claiuum. sapientie. Deo gratias.

Per la storia della produzione di libri a Logroño in questa epoca, il privilegio del Re di Spagna, Ferdinando, datato due volte, prima a Madrid l'11 gennaio 1511 e poi a Burgos il 24 ottobre 1511, è di massima importanza. Cito qui la parte più interessante⁴:

El Rey. Corregidores asistentes alcaldes y otras justicias y juezes qualesquier de todas las cibdades y villas y lugares destos reynos y señorios...

⁴ Abbreviazioni sciolte.

El Rey Alcaldes dela casa y corte dela serenissima Reyna... sabed que arnao guillen de brocar vezino dela cibdad de logroño... quiere ymprimir a su costa y mision los libros menores... enmendados y corregidos por el maestro Antonio de nebrixa y el santoral y las omelias y las epistolas de san pablo corregidas por el licenciado monilla; y el Laurencio vala començado y corregido por el baciller de herrera; y el flos sanctorum en romance añadido y enmendado por el maestro de cobarruvias, a me suplicado que para ayuda alas costas que en ello ha de hazer mandasse que los dichos libros no los pudiesen ymprimir ni vender otro alguno en los dichos reynos...

Lo stesso privilegio del Re si trova a stampa anche in Norton 266, edizione delle 'Orationes ad plenum collecte', a cura dello stesso Antonio de Nebrija, e stampata da Fadrique de Basilea alle spese di Arnao Guillén de Brocar a Burgos circa il 1512. Non faceva parte del programma di Norton di commentare sul contenuto di questo privilegio e sui vari libri ivi menzionati: ma io desidero ora esaminare brevemente i titoli dei testi per vedere se si possono identificare.

1. El santoral. Non trovo traccia di un 'Libro dei Santi': si potrebbe forse trattare di una edizione delle *Vite sanctorum* di S. Girolamo, progettata dal Brocar e non mai stampata?

2. Las omelias y las epistolas de San Pablo corregidas por el licenciado Monilla.

Testo sconosciuto. Anche il Monilla sembra sconosciuto.

3. Lorenzo Valla, començado y corregido por el baciller de Herrera.

La 'Expositio Laurentii Vallensis de elegantia lingue latine' di Fernando Alonso de Herrera fu stampata a Salamanca circa 1515-16 (Norton 577); ma altre edizioni delle 'Differentiae' del Valla sono quelle contenute nelle 'Introductiones Latinae' di Antonio de Nebrija stampate dal Brocar a Logroño a partire dal 1508 (Norton 394 et al.).

4. *Flos sanctorum* en romance añadido y enmendado por el maestro de cobarruvias.

Cinque edizioni di opere del Frate Domenicano Pedro de Covarrubias furono stampate fra gli anni 1515 e 1519 a Burgos, Siviglia e Salamanca (Norton 279, 890, 293, 589 e 323), mentre una edizione delle 'Homelie diversorum doctorum in Evangelia' a cura dello stesso fu stampata a spese di Arnao Guillén de Brocar da Fadrique de Basilea a Burgos il 27 marzo 1515 (Norton 274). Ma non esiste una edizione del *Flos sanctorum* in traduzione spagnola, edita a cura di Pedro de Covarrubias, a meno che non si tratti di quella edizione (Norton 1151, attribuita ad una tipografia non identificata di Toledo il 25 agosto 1511) conosciuta solamente attraverso il Registro di Fernando Colón, il quale comprò una copia rilegata ad Alcalá de Henares nel 1512⁵.

C'è sempre la possibilità di edizioni perdute, ma è anche possibile che il Brocar abbia abbandonato il programma di stampare i quattro testi nominati nel privilegio del Re per motivi che ora non possiamo capire.

⁵ Contro l'ipotesi che il *Flos sanctorum* in spagnolo possa essere l'edizione Norton 1151 sarebbe l'argomento della data e del luogo. Il Brocar stampava a Pamplona (1490-1501), a Logroño (1502-1517), ad Alcalá de Henares (1511-1524), a Valladolid (1514-1519) e a Toledo (1518-1521). Non si conosce dunque un suo libro stampato a Toledo prima del 1518; e avrebbe certamente stampato il *Flos sanctorum* a Logroño o l'avrebbe fatto stampare a sue spese a Burgos.

CARLOS ROMERO MUÑOZ

ALGO MÁS ACERCA DE LA 'ANCHÍSIMA PRESENCIA' DE MONTESINOS
(*QUIJOTE*, II, 24)

En la nota que en 1992 dediqué a esta sintagma¹ (usado por el ingenioso hidalgo, al narrar a Sancho y al “primo del diestro licenciado” lo por él visto en la cueva de la Mancha en un registro perfectamente serio, siquiera para él) creo haber demostrado que, contra la opinión más difundida², *anchísima* ha de ser considerado, sin más, forma de respeto³. A falta de uno o varios testimonios inequívocos (los diccionarios – mo sólo generales – españoles nada dicen sobre el particular), por aquella altura yo tomaba en consideración la posibilidad de que Cervantes hubiera escrito *amplísima* y en la imprenta le hubieran compuesto *anchíssima*⁴, si bien no dejaba de tener en cuenta otra solución alternativa: “la ‘aplicación original’ de un vocablo ya conocido o, si se prefiere, la ‘valiente habilitación’ de una forma romance, popular y fuertemente connotada, a la acepción culta”⁵.

Como tantas veces ocurre, la suerte ha vuelto a ponerme en las manos un texto por mí manejado hace ya mucho tiempo (pero los libros nunca se leen “definitivamente”: está claro que en 1968 no me detuve en el pasaje que ahora tanto me ha interesado). Trátase de la *Floresta española*, de Melchor de Santa Cruz⁶, en cuya Segunda Parte, Capítulo II (“De caballeros”, n. XV)⁷ hallo:

“Posó el Rey don Fernando una noche en el castillo de Montilla, que don Alonso de Aguilar muy magníficamente había labrado. Subiendo el Rey por una escalera más estrecha de lo que para obra tan principal convenía, le preguntó: ¿Por qué hecistes tan angosta escalera? Respondió: Señor, nunca pensé tener tan ancho huésped”.

¹ “Tres notas al *Quijote* (...) II. La ‘anchísima presencia’ de Montesinos”. En *Don Chisciotte a Padova*. Atti della I Giornata Cervantina (Padova, 2 maggio 1990). A cura di Donatella Pini Moro. Padova, Edit. Programma, pp. 132-138.

² Es decir, la de Clemencín y sus numerosos seguidores (al menos en este caso, acrílicos), de que queda constancia en el art. citado, pp. 137-138.

³ Derivación directa del lat. *amplissima*, en la acepción de ‘magnífica, espléndida, rica, admirable, grande, alta, de alta posición, altamente honrada, importante, conspicua’.

⁴ Cfr. art. cit., p. 135.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Madrid, Cátedra.

⁷ P. 184. (El número “general” del *apoteagma*, en el conjunto de la colección, es el 112).

La nota del editor (“*ancho*. Fig., ‘poderoso, fuerte’”) no lo es que se dice agotadora. Aunque, en parte, quede justificado, si se recuerda la programática sequedad de este tipo de intervenciones, él mismo reconocerá que bien poco le habría costado calibrar mejor la definición del adjetivo. El cual, con toda evidencia, aquí equivale a lo mismo – exactamente lo mismo – que en el pasaje cervantino objeto de mi comentario de 1992.

Sí: don Quijote *habla en serio* cuando se refiere al – para él – venerable aspecto de Montesinos. Que luego todo precipite en uno de las más geniales manifestaciones del humor cervantino no implica contradicción alguna. Una y cien veces insistiré en recordar que el lector actual de la obra maestra pierde muchos matices risueños – o francamente desternillantes – de la misma, que al del siglo XVII debían de resultarle tales desde el primer momento, pero también que ese mismo lector actual se ríe con demasiada frecuencia – por... incompleto conocimiento de la lengua de la época – cuando se encuentra ante otras cosas que, en el momento de la aparición del gran libro, no eran en absoluto, *de por sí*, ridículas.

CARLOS ROMERO MUÑOZ

LOS CHOCARREROS DE CERVANTES

En cierto pasaje del *Coloquio de los perros*, Berganza dice a Cipión¹:

“...no sé qué tengo de buen natural, que me pesa infinito quando veo que un cavallero se haze chocarrero y se precia que sabe jugar los cubilettes y las agallas y que no ay quien como él sepa baylar la chacona”.

Agustín G. de Amezúa, en su notable edición del diálogo,² ilustra estas frases con sendas notas sobre el juego de los cubilettes y las agallas³ y sobre la chacona⁴, pero poco o nada nuevo nos dice acerca de qué debemos entender aquí por *chocarrero*, ya que él acepta sin reservas las definiciones del *Tesoro* de Covarrubias⁵ y del *Diccionario de Autoridades*⁷, remachando el – a su parecer, inequívoco – significado de ‘bufón, truhán’, con testimonios del P. Alcocer⁸ y de Cristóbal de Villalón⁹.

El hecho no deja de ser curioso, porque, en el juego de manos mencionado por el perro parlante, junto a la dimensión de divertida maravilla para el espectador de estas habilidades propiamente “juglarescas”, es bien fácil detectar otra de latente culpabilidad, que sólo necesita una ocasión (el momento de echar mano al dinero) para manifestarse y permitir llamar sin más ‘fullero, tramposo, tahir’ a quien lo ejecuta en daño de unos ingenuos codiciosos que, del inocente asombro, pasan a la participación activa y a convertirse en víctimas, gracias a una técnica punto menos que infalible. (Tanto, que

¹ Por la ed. princeps (Madrid, Juan de la Cuesta, 1613), f 247 v^o.

² “El casamiento engañoso “ y el “Coloquio de los perros”, *novelas ejemplares de Miguel de Cervantes Saavedra*. Ed. crít., con introd. y notas por... Madrid, Real Academia Española, 1912.

³ N. 123 (pp. 481-482).

⁴ N. 124 (pp. 482-491).

⁵ N. 122 (pp. 480-481).

⁶ “El hombre gracioso y truhán, quasi iocarrero, *a ioco*, porque es hombre de burlas, y con quien todos se burlan, y también él se burla de todos, porque con aquella vida tienen libertad, y comen y beven y juegan”.

⁷ “El bufón, truhán y placentero, que siempre habla de burlas, para hacer reír a otros, sin tener otro empleo ni ejercicio”.

⁸ *Tratado del juego...*, Salamanca, Andrea de Portonariis, 1559, p. 279.

⁹ *Diálogo [que trata] de las transformaciones [de Pitágoras...]*: cfr. M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, II - en *Nueva Biblioteca de Autores Españoles* [= NBAE], 7, p. 106.

cuando “no sale bien” hay que atribuirlo a maliciosa ficción del chocarrero de turno, que así procura deslumbrar y reducir aún más la desconfinza de quienes pretende engañar)¹⁰. A pesar de ello, tampoco Francisco Rodríguez Marín encuentra nada que objetar a la interpretación puramente lúdica del término¹¹. Sobre el cual pasa la casi totalidad de los más recientes editores de las *Novelas ejemplares* sin dejar muestra de que les haya planteado el menor problema¹².

El tácito pero evidente acuerdo con la clave de lectura tradicional resulta por fin roto en la ed. de Frances Luttikhuisen¹³, para la cual *chocarrero* significa, sin alternativa, “fullero; tramposo en el juego”. Lo más probable es que la estudiosa se base, sencillamente, en el *Diccionario de la lengua española* publicado por la Real Academia¹⁴ pero muy bien podría disponer de una – larga o breve – serie de testimonios probatorios de la vitalidad de esta acepción en época no demasiado anterior y/o por entero contemporánea a la de Cervantes.

En espera de que, si Luikhuizen los conoce realmente, tenga la bondad de hacerlos públicos, no me parece inoportuno dedicarle, desde nuestra revista, los que yo mismo he podido reunir, con vistas a reducir o desvanecer el índice de opacidad semántica que estas frases del *Coloquio* (pero, como veremos, no sólo del *Coloquio*) siguen deparando todavía hoy al simple lector de buena fe y hasta al especialista¹⁵.

Cristóbal de las Casas escribe en la primera parte de su *Vocabulario de las dos lenguas, toscana y castellana*¹⁶: “Barro: Tahur, chocarrero” y, en la segunda, “Chocarrerías: Fräsche [es decir, ‘mentiras’]”, seguido de “Chocarrero: Barattiere, barro, ciancione”. No deja de ser significativo que, en *todos* los diccionarios de la lengua castellana

¹⁰ Cubiletes y agallas constitutían el juego de *pasa pasa* o *maese* (o *mase*) *coral*, es decir el equivalente del de *las tres cajitas* (en ocasiones, cáscaras de nueces) o de *las tres cartas*, aún hoy vivo en ciertos parajes de las ciudades españolas (y no sólo españolas: yo lo he visto hacer en Nápoles, Venecia, Berlín, Belgrado, Bucarest...) Siempre, claro está, por parte de gente *non sancta* y temerosa de la aparición de la policía, que – con razón – lo persigue.

¹¹ Cfr. su ed. de siete *Novelas ejemplares* (Madrid, Clásicos Castellanos, 27 y 36: La Lectura, 1914-1917: cito por la reimpresión de Espasa Calpe, 1965), II, 237.

¹² Pienso en Harry Sieber (Madrid, Cátedra, 1980), Juan Bautista Avalle-Arce (M., Castalia, 1982), Julio Rodríguez-Luis (M., Taurus, 1985), Luciano García Lorenzo-Carmen Menéndez Onrubia (M., Espasa-Calpe, 1986), Florencio Sevilla Arroyo-Antonio Rey Hazas (M., Espasa-Calpe, 1993) y Rosa Navarro Durán (M., Alianza Ed., 1995).

¹³ Introducción de Alberto Blecuá. Barcelona, Planeta, 1994.

¹⁴ Que presenta esta definición – como 3ª acepción – a partir, por lo menos (no puedo precisar más en el lugar en que escribo) de su 16ª ed. (Madrid, 1936: en el ejemplar a mi alcance aparece *también* un 1939, “año triunfal”). La novedad (si de veras lo es la de esta ed.) tal vez se explique como una natural consecuencia de los trabajos realizados para la redacción del *Diccionario histórico de la lengua española*, comenzado a publicar por la propia Academia en 1935 (la empresa quedó truncada en el vol. II [B-cevilla], aparecido en 1936).

¹⁵ El día en que el nuevo y monumental *Diccionario histórico de la lengua española* (en curso de publicación a partir de 1972) haya sido editado totalmente, el ciudadano “de a pie”, hoy sin acceso inmediato a los riquísimos ficheros de la institución que lo elabora, podrá encontrar, entre tantas otras cosas objetivamente más importantes, una cumplida documentación de los avatares de nuestro adjetivo, “usado también como sustantivo”.

¹⁶ Sevilla, Alonso Escrivano, 1570. Existe una ed. facsimilar, con prólogo de Juan M. Lope Blanch, a cargo de A. David Kossoff (preparada para Wareham Imprints, Wareham, Massachusetts), Madrid, Ediciones Istmo, 1988.

compilados con posterioridad, *chocarrero* resulte ya registrado *tan sólo* como ‘bufón, truhán’ y variantes¹⁷. Sin duda, en el arco de treinta o cuarenta años, la acepción – en determinado momento, poco menos que primaria – de ‘fullero’ ha perdido fuerza; más aún: está desapareciendo del uso. ¿A todos los niveles? Quiza, pero es legítimo imaginar cierta resistencia en el ámbito que le habrá resultado siempre más congenial: la jerga de los tahures y, en general, la(s) de los que hoy llamamos “marginados”. A esta convicción me llevan los siguientes testimonios, bien anclados en los dos últimos tercios del siglo XVI y en los primeros años del XVII:

“Entre ellos tenía yo dos chocarreros en ábito de cortesanos y con apariencia de simples, los quales se hazían de rogar primero y, tomadas las cartas en las manos, más falsas que yo, con disimulaciones tiravan assí la moneda a todos los combidados...”¹⁸.

“Algunos chocarreros ay que se hacen mancos, y que no pueden barajar, porque assí los ponen mejor a su voluntad”¹⁹.

“Y no para en esto el negocio, que hay algunos chocarreros de los que se concertan que, yendo por ambos la moneda que juegan, el uno arma con dineros al contrario de la cuarta o quinta parte, porque, perdiendo allí, gana acullá la mitad del dinero”²⁰.

“... y estos dados [con truco] llevan los chocarreros escondidos, y cuando tienen una suerte de doce o trece o catorce puntos, echan los dados de manera que se les caya alguno en el suelo y, haciendo que se bajan por él, sacan otro de los de mayor, que meten en su lugar, y como está cargado en el as, cae siempre para abajo, y el seis para arriba...”²¹.

¹⁷ Cfr., en SAMUEL GILI GAYA, *Tesoro Lexicográfico: 1492-1726* (Tomo Primero: A-E. Madrid, C.S.I.C., 1960), las definiciones de Richard Percival (1599), Francisco del Rosal (1601), Joan Palet (1604), César Oudin (1604), Sebastián de Covarrubias Orozco (1611), Lorenzo Franciosini (1620), Baltasar Henríquez Hyberno (1679) y Francisco Sobrino (1705). Igual hacen, más tarde, el *Diccionario de la lengua castellana* publicado por la Real Academia Española, tanto en su primera edición (la llamada *de Autoridades*: 1726-1739), como en todas las posteriores, hasta la 16ª (cfr. n. 14); el de Estaban Terreros y Pando (1786-1793); los de Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* [= DCELC] (1955-1957) y *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (1967) e incluso el de José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro* (1977).

¹⁸ Cfr. la traducción castellana del *Dialogo delle cortigiane*, del Aretino [*Coloquio de las damas*] (1548): en la ed. de Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, tomo IV (NBAE, 21), p. 261 a. (Téngase en cuenta que, según DCELC, el término está registrado por 1º vez en los *Dialogos* de Pero Mejía [1547]. La ed. actualizada por J. - Pascual [198...] no presenta la menor novedad en este artículo).

¹⁹ Cfr. ANTONIO DE TORQUEMADA, *Colloquios satíricos*, (1552): “coloquio primero”, dedicado precisamente a “los daños corporales del juego”. Por la cit. ed. de Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, tomo II (NBAE, 7), p. 496 a.

²⁰ Op. y ed. cit., p. 496 b.

²¹ Op. y ed. cit., pp. 496 b-497 a.

“... digo que todos los que ganan en los juegos con naipes o dados falsos o con otro cualquier género de las chocarrerías y traiciones que he dicho, están obligados a restituir, so pena de irse al infierno...”²².

“Vingué a València un chocarrero fingint que sabia d'alquímia. [...] Cebant-los d'esta manera, acudiren molts ab grossa quantitat i ell desaparegué ab més de dos mil ducats...”²³.

“Destos tales decía un tahir ingenioso: ‘Aquí de Dios, ¿qué es cosa y cosa, unos hombres sin renta, oficio ni beneficio, sin llover Dios sobre hacienda suya, todo el año jugando doblones y más doblones?’ Ello es una de dos: o demasiada ventura, y ésta no puede ser tan estable, o *chocarrería*, que así llaman también este modo de fulleros”²⁴.

“Autorizada”, con los medios hoy a mi disposición, la validez, para el pasaje arriba reproducido, de la ecuación *chocarrero* = ‘fullero, tahir’, no será inútil revisar otros del propio *Coloquio* en que reaparece el mismo término.

El propio Berganza recuerda, algo más adelante²⁵:

“Quiso mi buena suerte que hallé allí²⁶ una compañía de soldados, que, según oí dezir, se yvan a embarcar a Cartagena. Estaban en ella quatro rufianes, de los amigos de mi amo, y el atambor era uno que avía sido corchete y gran chocarrero, como lo suelen ser los más atambores”.

Rufianes, amigos de *su último amo* (y ¡qué amo, el alguacil de Sevilla!), *corchete*, *chocarrero*. En su aparente neutralidad, la pura serialización de los términos comporta un juicio, secamente negativo, del *atambor*. A quien con todo derecho podemos imaginar jugando a los dados o a las cartas sobre el tenso parche de su caja (es un lugar común de la literatura de la época)²⁷ o/y ... engañando, con malas tretas propias y de quien(es) le acompaña(n) y le ayuda(n) a realizarlas, a cuantos incautos creen posible nada menos que desplumarlo. Una vez más – de nuevo sola –, Luttikhuizen no lo duda y – a mi parecer, con toda la razón de este mundo – califica al personaje de “fullero; tramposo”.

²² Op. y ed. cit., p. 497 b.

²³ JUAN TIMONEDA, cuento VI de la Primera parte de *El sobremesa y alivio de caminantes* (1569: por la ed. de B. C. Aribau [BAE, III], p. 270 a). La primera línea está cit. en DCELC, donde, sin embargo, se insiste en el valor de ‘truhán’, y basta.

²⁴ DIEGO DE LUQUE FAJARDO, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*. Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1603. Por la ed. de Martín de Riquer (Madrid, Real Academia Española, 1955), tomo II, p. 91.

²⁵ Fol. 257 vº.

²⁶ En Mairena.

²⁷ Cfr., p. ej., PEDRO ORDOÑEZ DE CEBALLOS, *Viaje del mundo* (Parte III, c. 10: por la ed. de Manuel Serrano y Sanz, *Autobiografías y memorias*, [en NBAE, 2], p. 434 a); JUAN DE MATOS FRAGOSO, *Lorenzo me llamo* (acto I: por la ed. de Ramón de Mesonero Romanos [en BAE, XLVII], p. 225 a) y ‘Fernando de Zárate’ (prefiero no entrar ahora en cuestiones de autoría), *La conquista de México* (acto I: en *Parte Treinta de Comedias nuevas y escogidas...*, Madrid, Domingo García Morrás, 1668, f. 234).

Claro que el atambor no podría dedicarse en toda ocasión, de manera descarada, a la más lucrativa de sus actividades. Ello explica que “se apoye” en un verdadero espectáculo (la otra dimensión de la chocarrería: la colindante con la juglaresca), ora monopersonal, ora más complejo, basado en la colaboración de otros como él – o incluso de animales. No nos sorprende, pues, que Berganza aluda a las funciones por él mismo desempeñadas en los “números” previos al ejercicio de la actividad decididamente culpable, delictiva:

“Es, pues, el caso que el atambor, por tener con que mostrar más sus chocarrerías,²⁸ comenzó a enseñarme a bailar al son del atambor y a hacer otras monerías tan ajenas de poder aprenderlas otro perro que no fuera yo, como las oyrás, quando te las diga”²⁹.

Amaestrado el perro, formalizado el espectáculo en cuestión, todo sirve naturalmente al fin de preparar a lo que el propio atambor llama “lo grueso”³⁰: si no me engaño, el juego. Juego (por supuesto, con dinero y con trampa) de cartas, de dados, de cubiletes y agallas...

Frente a esta más que probable supervivencia de la “vieja” acepción de *chocarrero*, a mi parecer aplicable a todas las apariciones del personaje en el *Coloquio*, Cervantes recurre a la aún hoy viva en *La ilustre fregona*³¹ (cuando pone en boca de dos personajes:

– Pues, ¿qué – dixo otra moça –, ya se quedan en casa estos mancebos?
Para mi santiguada, que si yo fuera camino con ellos, que nunca les fiara la bota.
– Déxese de chocarrerías, señora gallega – respondió el huésped –, y no se entremeta con los moços, que la molere a palos”)

y en el *Quijote* (II, 49)³², cuando el flamante gobernador Sancho Panza, durante la ronda nocturna por las calles de la “Ínsula Barataria”, responde al mozo que se presenta como “tejedor de lanzas”:

“¿Graciosico me sois? ¿De chocarrero os picáis? Está bien...”

Pero los usos lingüísticos no nos abandonan fácilmente. A pesar de las sutiles presiones sociales, de la objetiva constatación de que determinada valencia de un término está declinando, quien la ha empleado con normalidad suele resistirse a renunciar a ella. Yo, en efecto, creo que Cervantes “se resiste” y vuelve a emplear el término en cuestión como equivalente de ‘tahir, fullero, tramposo’ en la parte más tardíamente compuesta del *Persiles*. Precisamente en el 1. III, c. 12, donde la joven y apasionada Ambrosia Agustina cuanta cómo, viendo que su esposo, Contarino de Arbolánchez, sin tiempo siquiera para gozar del recién celebrado matrimonio secreto, ha debido partir con toda urgencia para Italia, en cumplimiento de sus deberes militares, decidió reunirse con él, siguiendo un plan no poco arriesgado:

²⁸ En la princeps: *chacorrerías*.

²⁹ F. 258.

³⁰ F. 259 vº.

³¹ F. 167.

³² Por la ed. princeps (Madrid, Juan de la Cuesta, 1615), f. 186.

“Ausentéme de mi casa, sin sabiduría de ninguno de ella, y, en hábitos de hombre (que fueron los que tomé de un pagezillo), assenté por criado de un atambor de una compañía que estava en un lugar, pienso que ocho leguas del mío. En pocos días toqué la caja tan bien como mi amo; aprendí a ser chocarrero, como lo son los que usan tal oficio...”³³.

J. B. Avalu-Arce³⁴ recurre, una vez más, a Covarrubias, pero la definición del ilustre estudioso resulta ya insuficiente para quienquiera piense que la auténtica profesión de este atambor es la misma del presentado, con casi las mismas palabras, en el inolvidable *Coloquio*.

³³ Por la ed. princeps (Madrid, Juan de la Cuesta, 1617), f. 165.

³⁴ Cfr su ed. del *Persiles*, Madrid, Castalia, 1969.

FRANCO MEREGALI

GLI OTTANT'ANNI DI JOSÉ ORTEGA SPOTTORNO

Il 13 e il 14 novembre 1996 *El País* pubblicò un *Homenaje al fundador de El País* José Ortega Spottorno, che si rapportava alla riunione conviviale convocata da Jesús de Polanco, presidente del gruppo editoriale PRISA che controlla *El País* (come sa anche chi ha letto in questa *Rassegna iberistica* la mia recensione al libro di Vázquez Montalbán, *Un polaco...*). Polanco afferma che Ortega Spottorno seppe “hace más de dos décadas” “concebir la idea de *El País*” e “entusiasmarnos en aquella aventura”.

Fotografie accompagnano gli scritti raccolti; particolarmente mi commuove una della “mesa presidencial” conviviale che fa vedere con don José e sua moglie Simone personaggi da me conosciuti dai primi anni cinquanta (Laín Entralgo, Cela, Lázaro Carreter) e alcuni non conosciuti, tra cui l'ex-presidente del Consiglio dei ministri Leopoldo Calvo Sotelo, ora presidente della Fundación Ortega y Gasset. Qualche assenza non mi ha sorpreso, ma mi ha rattristato. Il re aveva mandato un messaggio, non solenne ed affettuoso, come è nel suo stile.

Don José rileva nel suo discorso che la sua vita sembra avere un ritmo decennale: nasce nel 1916, nel 1936 comincia la guerra civile, nell'ottobre 1955 muore suo padre, nel 1966 inizia Alianza Editorial, nel 1976 esce *El País*, nel 1986 si pubblica il suo primo libro e quindi comincia la sua attività di scrittore, il suo io attuale. Una delle cose che ha fatto con più entusiasmo è “el emprendimiento” (gli piace questa parola: “parece indicar que algo se emprende de la nada”) di *El País*. In quell'occasione ebbe “la sensación de gozar de un cierto poder de convocatoria”. (Ricordo anch'io l'entusiasmo con cui mi annunciava che sarebbe uscito un giornale intitolato *El País*). Conclude affermando che crede nella libertà, nel dialogo, “en la virtud estabilizadora de la Corona”, nell'Europa.

Pedro Laín Entralgo osserva nel suo intervento che José avrebbe potuto essere “un distinguido ingeniero agrónomo”; ma “una llamada interior, a un tiempo filial y vocacional”, lo indusse a risuscitare la casa editrice *Revista de Occidente* e più tardi la rivista stessa.

Camilo José Cela, che ha una storia molto diversa da quella del suo coetaneo José, sicché la sua presenza è singolarmente significativa, ricorda di aver messo “algunos cuartos en *El País*” “quando questo era soltanto un progetto; poi “me hice a un lado por dejar paso a los conversos”. Don José è per lui “un amigo paralelo”.

Javier Pradera, collaboratore di *El País* di provenienza di sinistra (come il suo vecchio amico, anch'egli collaboratore di *El País*, Vázquez Montalbán), ricorda don José soprattutto come editore, “editor de libros”, realizzante in sé “la inextricable fusión de los aspectos culturales y empresariales del trabajo editorial”.

Juan Luis Cebrián, il primo direttore di *El País*, rievoca gli inizi del giornale e le altre imprese affrontate da don José “con tanto empeño como pocos recursos”. Quasi sembra che egli abbia fatto la sua carriera alla rovescia. Prima dovette obbedire “al imperativo deber de servir a un apellido mítico”; alla fine scelse come definitiva identità quella di scrittore. I suoi scritti sono “un prodigio de agudeza”, in cui si scoprono naturalmente i “geni” paterni; ma forse è dagli Spottorno che gli viene “ese especial sentido del humor”. Cebrián lo ha pensato, a quanto pare, udendo le frequenti confidenze verbali di don José, piuttosto che leggendo la *Historia probable de los Spottorno*.

PATRIZIA SPINATO

LUIS PALÉS MATOS: «UN PESCE NELL'ACQUA»

La serena accettazione del sincretismo culturale americano, soprattutto nella più complessa situazione della regione antillana, è un traguardo ancora lontano per molta parte della società del Nuovo Mondo. Noti, a questo proposito, sono gli sforzi divulgativi della letteratura negrista, che più di ogni altra si è deliberatamente ribellata ad uno stato artificioso di immobilismo e di indifferenza: per quanto il dissenso razziale sia connaturato alla nascita della nuova società dall'arrivo di Colombo, è solo nel nostro secolo che comincia a manifestarsi palesemente e massivamente. A partire da Ildefonso Pereda Valdés, considerato l'iniziatore del movimento negrista ispano-americano, s'innescava una catena di reazioni tra gli scrittori più sensibili dal punto di vista umano, che conduce ad una fioritura narrativa di notevole valore artistico. Sulla scia dei movimenti avanguardisti sviluppatisi all'inizio del secolo, è la poesia la forma artistica destinata a lasciare la traccia più profonda ed innovativa in questa direzione. Santo Domingo, Cuba e Portorico in particolare sono le culle di lirici di grande valore che hanno preso compiuta coscienza dell'importanza di una civiltà «altra», meritevole di attenzione già solo per il suo contributo originale.

Luis Palés Matos (1898-1959) emerge dal panorama ispano-americano per il lucido percorso di presa di coscienza del proprio ruolo artistico, che lo porta ad abbracciare le teorie di svariati movimenti poetici e a sperimentare le tematiche della poesia negrista: è stata quest'ultima a rendergli la notorietà, sebbene a mio parere valga la pena di recuperare gran parte della sua produzione letteraria, sempre meditata ed accuratamente selezionata dall'autore stesso.

Secondo le sue affermazioni nel corso della nota intervista di Angela Negrón, del 1932, non ha senso cercare l'universalità e la trascendenza nell'astrazione, che più di frequente conduce ad uno sterile accademismo:

El poeta tomará asunto para su arte en su propio ambiente, de la baraja de intereses y pasiones que le rodea, del ritmo vital en que se desenvuelve su pueblo, y estilizándolo a golpes de gracia, de ironía y de selección, le quitará pesadez y cotidianismo, que es como romper las estrechas fronteras regionales e intentar fortuna en espacios más dilatados de universalidad, sin que se quiebre por ello la raíz viva que lo sostiene adherido a su pueblo¹.

¹ Luis Palés Matos, «Liminar», in *Tuntún de pasa y grifería y otros poemas*, Madrid, Anaya & Muchnik, 1995, pp. 9-10.

Solamente attingendo alle proprie esperienze personali, all'interno di una realtà ricca e composita di apporti culturali, si può attuare e rendere esplicito l'innegabile crogiolo determinatosi nell'arco di cinque secoli. *L'homo novus* di Palés Matos deve assurgere a simbolo di una comunione spirituale che è punto di arrivo di reciproche influenze vivificanti.

Mosso da questo impulso in qualche modo superiore, il poeta si sente costretto dai limiti tematici ed espressivi dell'iniziale esperienza modernista²: gli arditi voli darían vengono formalmente superati in un poema composto in occasione dell'estremo viaggio del poeta nicaraguense: «Esa fue tu obra filosófica: / saberte ir, [...] / Rubén Darío, / *requiescat in pace*»³. Sull'esempio di Muñoz Rivera, Palés Matos sembra cominciare a volgersi verso un maggior impegno sociale. La lingua è adesso lo strumento privilegiato di un portavoce della comunità: se l'orgoglio nazionale si spegne con la prepotenza economica straniera, resta intatta l'arma della protesta verbale⁴. Il lettore è esplicitamente chiamato a specchiarsi e a riconoscersi nel torrente di immagini che, fluendo incessantemente, può significare tutto o niente, a seconda della personale predisposizione e dei percorsi seguiti all'interno delle evocazioni poetiche⁵.

Con *Otros poemas* (1920) assistiamo anche ad un cambiamento nelle scelte cromatiche: le luminose immagini moderniste, dominate dall'oro e dall'azzurro, cedono il passo a toni più mesti, come il grigio ed il nero, e la notte è dolce sospensione dalle contingenze diurne⁶. Anche la letteratura rivela le sue doti terapeutiche aiutando a superare la stanchezza fisica e morale, la crisi di valori di un poeta che non trova più conforto in quanto lo appagava tempo addietro. Il mondo è ora un fardello pesante, pieno di stanchezza, fumo, solitudine e noia, e unica efficace alternativa per sconfinare l'abulia sembra essere la morte: «¿Y para qué seguir? Ya ni siquiera / siento deseos de escribir... / escribir, escribir, sería la manera / de salir / a la luz de una inútil primavera. / ¿Será mejor morir?»⁷. L'esordio di «Canciones de la vida media», è quasi una classica invocazione alla Musa, ma con un esplicito richiamo alla concretezza, all'essenzialità, alla purezza espressiva in contrapposizione allo stile immaginoso che aveva caratterizzato la sua prima produzione: «Ahora vamos de nuevo a cantar alma mía; / a cantar sin palabras. / [...] / Anda al viejo camino para que se te vea / la intención noble y cara, / y huye de las retóricas travesuras ingenuas / que inquietaron tu infancia»⁸. Palés Matos si avvia alla ricerca di una poesia più semplice e rilassata, di valori autentici e schietti: la sua anima cammina per le strade nella calma oraziana del paese, in maniche di camicia e sandali, in pace con se stessa e con il mondo⁹. Secondo Bellini, il suo tono meglio riuscito, perché più sentito e sincero, è proprio l'appassionata interpretazione dell'anima nativa, popolare¹⁰.

La parentesi diepalista conforma la volontà di superamento dei vecchi moduli espressivi e tematici: nell'«anti-manifesto» di «Abajo» si sottolinea il distacco con la vec-

² La terza strofa di «Comasión», in *Azaleas* (1915), sembra proprio indicare un desiderio di superamento dei moduli modernisti. Nell'attribuzione dei poemi alle differenti raccolte, seguono la scansione proposta da T. Barrera nella recente edizione del 1995.

³ «Rubén Darío», in *El palacio de las sombras* (1918-1919).

⁴ Cfr. «Sacra ira», in *Azaleas* (1915).

⁵ Cfr. «Frontis», in *Azaleas* (1915).

⁶ Cfr. «Claro de luna», in *Canciones de la vida media* (1925).

⁷ «Humus», in *Canciones de la vida media* (1925).

⁸ «Canciones de la vida media», in *Canciones de la vida media* (1925).

⁹ «¡Ay, se fue la aldeana!», in *Canciones de la vida media* (1925).

¹⁰ Giuseppe Bellini, «Luis Palés Matos», in *Poeti antillani*, Milano-Varese, Cisalpino, 1957, p. 35.

chia tradizione europea, con le concezioni accademiche, ma l'invito al Canto Nuovo, alla «bellezza parca de lo útil»¹¹, alla «estrofa masculina, brutal, demoledora»¹² stride con l'artificiosità della sperimentazione avanguardista, che attinge a piene mani dal manifesto futurista di Marinetti.

La maturità artistica giunge con *Tuntún de pasa y grifería* (1937), unanimamente considerata la meta della ricerca formale e contenutistica di Palés Matos. Al primo impatto si percepiscono immediatamente il cambio di ritmo e la rinnovata musicalità del verso, ora sonoro evocatore di mitici paesaggi dell'anima. Infatti, ci avverte il poeta, qui si lascia ampio spazio al volo della fantasia, alle sensazioni personali, più che ad esperienze concrete di vita: «Al entrevisto o presentido, / poco realmente vivido / y mucho de embuste y de cuento»¹³. La raccolta è un vero e proprio inno all'anima negra antillana, in tutte le sue manifestazioni: la musica, i canti, le danze, le tradizioni, i riti sono pretesti per cantare una dimensione umana parallela a quella sua, bianca, e una sensibilità insospettabilmente ricca di fermenti culturali ed umani.

Le ultime composizioni ripropongono la nota più intima e personale della tappa post-modernista: seguendo un ideale percorso circolare, il portoricano sente nuovamente la necessità di far emergere la propria interiorità, i propri sogni, le proprie ossessioni. La poesia, del resto, è pensiero, «razón del ser y del existir»¹⁴ e come tale si riconferma di primaria importanza nella vita dell'uomo.

La traiettoria poetica di Palés Matos, dunque, rivela una certa regolarità ritmica: a fasi di grande fedeltà sperimentale, a correnti di ampio respiro geografico, caratterizzate da una grande attenzione ai moduli espressivi e tematici, si alternano fasi originalmente intimiste, sganciate da qualsiasi gruppo o manifesto. Il poeta portoricano sa continuamente rinnovarsi ad emergere, in special riferimento, dalle sue dolorose esperienze personali, sperimentando nuove forme e linguaggi confacenti alla sua situazione nello spazio e nel tempo. Egli distilla il proprio vissuto al servizio di un pubblico multiforme ed eterogeneo – e pertanto non necessariamente ben disposto nei confronti della totalità della sua opera – che, in virtù dell'attiva e sincera partecipazione con la parola poetica, garantisce la trascendenza dell'opera stessa. Scegliendo di non astrarsi dal suo elemento più genuino, pertanto, Palés Matos resta immerso nell'acqua vivificante di un mondo che si conferma costantemente alla ricerca di valori. Il suo *iter* letterario, efficacemente percorso da Federico de Onís, da Margot Arce e più recentemente da Trinidad Barrera¹⁵, risulta tuttora altamente degno d'interesse per lo slancio serio, autentico e schietto con cui è stato sempre scrupolosamente seguito e che ci permette di continuare ad apprezzarlo¹⁶.

¹¹ «Abajo», in *Diepalismo* (1921).

¹² *Ibidem*.

¹³ «Preludio en Boricua», in *Tuntún de pasa y grifería* (1937).

¹⁴ «La búsqueda asesina», in *Últimos poemas* (1943-1959).

¹⁵ L. Palés Matos, *Poesía 1915-1916*, a cura di F. de Onís, San Juan, Editorial Universitaria, 1957 (V ed.: 1974); Id., *Poesía completa y prosa selecta*, a cura di M. Arce, Caracas, Ayacucho, 1978; Id., *Poesía I y Prosa II*, a cura di M. Arce, San Juan, Edit. Universidad de Puerto Rico, 1984; Id., *Tuntún de pasa y grifería y otros poemas*, a cura di T. Barrera, cit.

¹⁶ Cfr.: *Asomante*, "Homenaje a Luis Palés Matos", 3 (1959); G. B. De Cesare, «Poeti negri e poesia negrista nelle Antille», in *Canti negri*, Milano, Accademia-Sansoni, 1971, pp. 7-53; T. Barrera, «Luis Palés Matos: entre el insularismo y la universalidad», in L. Palés Matos, *Tuntún de pasa y grifería y otros poemas*, a cura di T. Barrera, cit., pp. 205-233.

GIULIANA FANTONI

TRA REALE E IMMAGINARIO
DIVAGAZIONI SULLA POESIA PORTOGHESE

“In principio era la vita”, verrebbe da osservare in forma a suo modo conclusiva.

In principio, cioè all’origine; in principio, cioè nelle fondamenta.

Quella vita che solitamente mi piace ricercare nella dimensione deliziosamente angusta dei prediletti studi storici, ancora una volta mi ha riafferrata, avvolgendomi in fasciose, morbide volute, consentendomi la pienezza di una sensibilità trasparente e delicata, sospingendomi in alto, verso turbini di luce popolati di mille stelline scintillanti e birichine, regalandomi la dolcezza di un attimo di raccoglimento assorto e sereno.

Questa volta è stato ancora più facile del solito: mi sono lasciata scivolare su di un filo rosso, così lungo da non intravederne la fine, così sottile da scorgerne solo il lucido riflesso, affidandomi alla guida sapiente e discreta di quattro amiche: Ana Hatherly, icastica e maestosa, Teresa Rita Lopes, semplice e toccante, Isabel Barreno, esuberante e pensosa, Teolinda Gersao, ieratica e sospesa.

Esse mi hanno condotto attraverso le loro parole, le loro immagini, i loro sentimenti, stati d’animo, pulsioni, pensieri, frammenti di discorsi e percezioni di sospiri, di attimi, di vuoti. Il tutto affidato alla carta stampata, perché ci sono cose che vanno messe per iscritto e il libro, la parola scritta è l’unico luogo sicuro a cui consegnare le chiavi della memoria. Memoria attraverso la quale esse mi hanno aperto il loro mondo. Un mondo fatto di cose dense e penetranti, di sentimenti lievi ed affilati, di passioni, di rammarichi, di gesti, di silenzi.

“E prima cosa c’era?”, avrebbe chiesto il Piccolo Principe.

“Prima niente, anche prima era così.”

“Ma chi ha fatto queste cose?”

Nessuno, si sono fatte da sole.

Già, perché il punto deve essere proprio qui: quando è nata la vita, o, forse, meglio, quando è nato il senso della vita?

Forse non è mai nato, o forse deve ancora nascere, perché non c’è senso della vita se non nella vita stessa e la vita continua a rinascere, a farsi tale nel momento di miliardi di passi infiniti che si susseguono come se non dovessero mai giungere ad una conclusione, ad un traguardo. E non c’è un modo di vivere che vada bene e un altro modo di vivere che vada male: la differenza è solo tra il vivere e il non-vivere.

E allora, nel vivere c’è la rapidità della vita, l’operosità della vita, la quotidianità della vita, la sua banalità, lo strazio e la felicità della vita; c’è soprattutto la continuità della vita, che, da oggetto della nostra osservazione, da oggetto della nostra demiurgica passione, si trasforma in colei che ci afferra, ci trasporta, ci plasma in un moto perpetuo di cui molto presto si perdono i confini dell’inizio. In tutto questo c’è anche bruttura e disgra-

zia, c'è impotenza e dolore, c'è tristezza e sconforto, così come c'è il lento rumore del mare, la pianta che fiorisce, un amore che ritorna, l'ardore, la bellezza. Tutto è mescolato e non c'è momento che prevalga sugli altri, non c'è un gesto più importante, un significato più vero, perché l'esistere di ogni cosa vale di per sé, e l'esistere di tutte le cose vale ugualmente in sé. È la vita vissuta quella che conta, non quella raccontata, non quella immaginata, o prevista, o voluta.

E allora non sono i grandi gesti quelli che fanno grande la vita; essa è grande perché riesce ad essere sempre vita, cioè conoscenza ed esercizio, anche umile e modesto, anche dimesso e taciuto.

Del resto, già si sapeva che si può vivere su di un piccolo pianeta, dove si può innaffiare un solo fiore ed essere grandi Piccoli Principi, ma le mie guide di questa stravagante avventura non mi hanno condotto a vedere altri mondi, né citato altre galassie. Esse, già l'ho detto, non mi hanno detto nulla, solo mi hanno indicato, in viaggio verso quel confine che non chiude, ma disserra, verso quel confine magico ed intatto che si chiama poesia, mi hanno indicato le mille strade possibili, che solo il loro occhio, fatto acuto da un pensiero universale, sapeva distinguere.

Ho rincorso le loro parole e mi sono sentita qui e altrove nello stesso tempo, qui e nello stesso tempo in un sogno, in cui i personaggi si sdoppiano, i tempi si accavallano, gli spazi si confondono senza che per questo venga meno il suo senso di verità. Perché il sogno è una parte della vita, non la sua negazione, è il luogo della levità, della fluidità perenne con cui le cose della nostra stessa vita ritornano ad affacciarsi alla nostra mente, e ci cullano, ci sospingono, ci tormentano all'interno di una dimensione che vive nella continua dicotomia di essere dentro di noi e al contempo fuori di noi e che, dunque, esiste, e non è contraddizione, proprio per non essere mai afferrata.

La vita è anche questo: inafferrabile e incomprendibile, perché è insieme realtà e sogno, verità e finzione. Il sogno si rispecchia nella realtà, non è il contrario della realtà, ma il suo riflesso, così come la finzione non è l'opposto della verità, ma la sua ricreazione. La parola è il luogo in cui si scolpisce il sogno, in cui il sogno trova spazio per vivere, così come il tramite che si stabilisce tra finzione e verità. Difficile è il confine tra sogno e realtà, tra verità e finzione, tenue e delicato come tutti i confini che si stabiliscono tra le parole, nate per comunicare, per stabilire contatti, gettare ponti tra idee, ben più che per dividere. Difficile il confine, perché il sogno prende forma sulla realtà e la realtà procede nel proprio cammino portando dentro di sé gli echi del sogno. Difficile il confine, perché per ricreare la verità occorre individuarne le sue possibilità di finzione, così come nel costruire una menzogna occorre sempre partire da una verità. E dove, se non nella letteratura, nel mondo per eccellenza votato alla finzione e dominio incontrastato della parola, si avvertono più forti gli accenti della verità, quella antica e somma che è nonostante il mutare degli eventi e a cui la fantasia dona veste appropriata perché si possa consegnare al mondo? Ma, sapienti letterate, pure le mie preziose compagne di viaggio non mi hanno invitato alla lettura di una finzione, mi hanno additato, invece, vite piccole, di cui nessuno viene e chieder conto, in cui verità e finzione procedono or congiunte, or disciolte. E noi non siamo nel mezzo, in balia di forze oscure pronte a sovrastarci, ma siamo da tutte e due le parti, ugualmente partecipi di sogno e di realtà, di verità e di finzione.

Questa consapevolezza è allora il senso della vita? Forse sì, ma queste sono cose che i grandi non possono capire, scuoterebbe la testa il Piccolo Principe: i grandi, che credono di acquistare in saggezza intanto che perdono il coraggio dell'innocenza, necessaria, invece, per accostarsi al senso della vita che resta comunque un mistero individuale: si può conoscerlo, ma si può risolverlo?

E tuttavia, confortata dalle mie sorelle di elezione, rinfrancata da quella loro intima certezza che è frutto insieme di lucidità e passione, credo che proprio il ricercare questo mistero individuale sia il senso di ogni avventura umana.

Dov'è quella "chiave che mondi possa aprirci"?

"Nel tuo cuore." risponderebbe il Piccolo Principe, prima di ritornare sul suo minuscolo pianeta.

RECENSIONI

VINCENZO MINERVINI, *Il «Llibre del plant de l'hom». Versione catalana del «Liber de miseria humane conditionis» di Lotario Diacono*, Fasano di Brindisi, Schena Editore, 1996, pp. 172.

L'introduzione all'edizione del testo è divisa in tre parti: la prima, intitolata *L'autore e l'opera*, presenta l'autore, Lotario, figlio di Trasimundo dei conti di Segni, paese vicino a Roma, e di Claricia Scotti. Dopo una prima formazione letteraria e una più intensa e profonda preparazione teologica, Lotario fece rapida carriera ecclesiastica fino alla nomina di cardinale diacono nel 1190, all'età di trent'anni.

Il tempo della sua vita che va dal 1191 al 1198, quando fu elevato al soglio pontificio con il nome di Innocenzo III, si presta a interpretazioni diverse. È un periodo di *otium* lontano dalla curia romana, forzato secondo alcuni, volontario secondo altri, dedicato da Lotario, a prescindere dai suoi rapporti con il papa Celestinio III, alla composizione di opuscoli e del *Liber de miseria humane conditionis*, sulla cui data di stesura si può essere abbastanza sicuri per le chiare indicazioni che si trovano in alcuni manoscritti che limitano il lasso di tempo dal 25 dicembre 1194 al 13 aprile 1195.

L'opera, che viene citata con vari titoli tra i quali si è privilegiato il qui usato per autorevole citazione coeva, è un cupo trattato pedagogico sulla condizione del genere umano, sui peccati e i conseguenti inevitabili castighi, nel quale Minervini sospetta che "il senso riposto si debba ricercare in una specie di metafora che l'autore adotta per rivendicare e ribadire la posizione di preminanza e di privilegio che i *sacerdotes* dividevano con gli altri *ordines*, con i quali... costituivano la rigida ossatura della società 'reale'".

È difficile ipotizzare, per scarsità di notizie, i motivi per cui Lotario scrisse questo trattato: è pensabile che lo abbia fatto per arginare l'eresia e ricondurre pacificamente all'ortodossia quei gruppi che in nome della purezza stavano minando alle fondamenta l'ordinamento ecclesiastico.

L'autore fu aiutato nella sua impresa da profonde cognizioni teologiche. Il rigore di uno stile ben elaborato nei freddi principi della retorica, con continue citazioni disposte con perizia, rivelano uno stratega che, secondo Miccoli: "tende a imporre una linea religiosa fatta di pensieri pii ed edificanti e di terrore per la morte e per l'aldilà, quale la gerarchia ecclesiastica venne elaborando e proponendo in tutto questo periodo".

La struttura del trattato si basa su un sistema trimembre: tre sono i libri corrispondenti ai tre stadi di ingresso (nascita), percorso (sviluppo) e uscita (morte) dell'uomo nella strada della vita, tripartizione ripresa, anche nella parcellizzazione, lungo tutta l'opera.

Nel primo libro, corrispondente alla nascita, l'urlo del neonato è inteso come il rifiuto della creatura a entrare nella vita umana, misera e senza grandi speranze di miglioramento.

Nello sviluppo degli anni (secondo libro) l'unica prospettiva è la morte, per cui è augurabile il passaggio diretto "de utero ad tumulum" per evitare i tormenti dell'essere: la vita umana è una continua successione di fonti di dolori e di peccati che accompagnano ogni azione dell'uomo.

Il terzo libro è dedicato alle sofferenze che colpiscono l'uomo nell'approssimarsi della morte, al ripugnante spettacolo del cadavere, alle terribili pene che verranno comminate ai dannati.

Il trattato si chiude con l'apparizione del supremo Giudice che esige l'effettuazione della pena nei tormenti, senza sconti e perdoni.

L'altissimo numero di manoscritti (672) e di edizioni a stampa (52) dei secoli XIII-XVI testimonia il grande e immediato successo del tratto, ritenuto un "potente strumento etico-didattico e di persuasione", e un utile e pratico riferimento al rispetto e alla conservazione delle gerarchie minacciate da gravi tensioni sociali. Ebbe l'onore di essere tradotto, anche perché il latino era ormai una lingua di difficile comprensione, in inglese, irlandese, neerlandese, francese, italiano, spagnolo. In Catalogna ebbe molta fortuna come lo dimostrano numerose citazioni da parte di ecclesiastici e laici (il francescano Francesc Eiximenis, il poeta Pere March padre di Auziàs, ad esempio).

Nella seconda parte del testo introduttivo, intitolata *Il testo catalano*, Minervini spiega la sua posizione rispetto alla tradizione manoscritta latina sulla quale fu realizzata la versione catalana, tradizione non esaminata, considerati anche i risultati raggiunti da altri studiosi (Maccarrone) a cui farà riferimento. Si limita a "costatare se e quanto i due manoscritti catalani [n. 77 della Biblioteca de Catalunya indicato come C, n. 75 della Biblioteca Universitaria di Barcellona indicato come U, entrambi quattrocenteschi] si conformino o si discostino dalla tradizione latina". Stabilisce che la composizione del testo in C e in U è identica, per cui giunge alla conclusione che i due manoscritti si erano riferiti a un modello che mostrava già le innovazioni da loro presentate. Anche quando i due mss. catalani si allontanano dal modello, le soluzioni testuali sono identiche, sia negli ampliamenti, sia nelle omissioni, ma l'esame dei vari fattori presenti in C e in U induce ad affermare che il comune modello, però, non può essere latino. Si è partiti, ovviamente, dall'originale latino e si è realizzata una versione catalana che l'editore considera responsabile di tutte le innovazioni rispetto al modello.

La terza parte, *Note linguistiche*, è dedicata con molta cura e attenzione allo studio delle grafie, della fonetica e della morfologia. L'editore avverte che predilige il testo C, nel complesso migliore di U, e illustra i criteri adottati nell'edizione. Oltre alle *Note al testo*, il curatore ha elaborato due liste di varianti relative rispettivamente a C e a U. La soluzione è indubbiamente felice perché alleggerisce l'apparato critico e lo rende più agevole nella consultazione.

Il volume si chiude con il *Glossario*, la *Bibliografia*, (molto attenta e specifica) e l'*Indice dei nomi e delle citazioni nel testo*. Il risultato è un lavoro squisitamente filologico, bene articolato e rigoroso nell'analisi.

Donatella Ferro

GIANVITTORIO SIGNOROTTO, *Milano spagnola. Guerra, istituzioni, uomini di governo (1635-1660)*, Milano Sansoni, 1996, pp. 345.

L'autore di questo volume si presenta essenzialmente come un esploratore di archivi: quelli di Milano, di Madrid e di Simancas, naturalmente; ma anche di altre città italiane, anche della British Library e della Bibliothèque Nationale. Non sono citati archivi germanici.

Leggendo il titolo non si può fare a meno di pensare ad Alessandro Manzoni, e l'autore naturalmente se ne rende conto; ma la sua attenzione è spostata dagli anni di Federico Borromeo, 1628 e seguenti, dominati più dal Conte Duca che dal suo re, ai decenni successivi. L'ambiente non è quello della "guerra dei trent'anni", in cui la Spagna è implicata, come grande potenza, prevalentemente a nord delle Alpi: è quello della guerra tra Francia e Spagna, che va dalla dichiarazione di guerra del Richelieu, del 1635, alla Pace dei Pirenei, del 1659.

Insistentemente Signorotto denuncia "ogni ipotesi interpretativa di natura dualistica" (p. 7), "l'idea di una totale alterità tra dominatori stranieri e italiani sudditi" (p. 161), l'approccio marcatamente ideologico e retorico" (p. 171). Ciò che egli si propone è "comprendere gli uomini di altre epoche attraverso le categorie mentali loro proprie" (p. 7). Atteggiamento a mio parere totalmente approvabile. Vuol lasciare parlare i fatti, capire dal di dentro quei personaggi che scopre negli archivi, talora del tutto ignoti agli storici, ma che pure hanno vissuto intensamente la loro vita, magari contribuendo fortemente al destino dello Stato di Milano. Certo essi agivano nell'ambito di strutture più o meno stabili; ma erano *loro*.

In ultima analisi il libro si concreta in una serie di biografie, che restano biografie di singole persone, benché inserite nelle strutture dello Stato di Milano ed anche della Chiesa (più di Milano che dello Stato di Milano in generale).

Uno di questi personaggi risulta in particolare rilievo; il conte Bartolomeo Arese, un cui ritratto, fattogli nel 1669, appare sul frontespizio del libro. Arese apparteneva alla "nobiltà di toga". Già un suo bisnonno aveva avuto cariche importanti; suo padre Giulio era stato dal 1619 al 1627 presidente del Senato di Milano, la carica massima che poteva toccare a un "naturale", e comunque il centro del maggior potere stabile dello Stato. Il governatore era spagnolo, rappresentava il re, ma in genere restava solo per qualche anno a Milano. Nato nel 1606, laureato a Pavia, Bartolomeo fu "capitano di giustizia" dell'intero Stato (il capitano di giustizia decideva chi dovesse essere mandato al patibolo) dal 1636 al 1638; dal 1641 al 1660 fu Presidente del Magistrato Ordinario (che assomigliava un po' al nostro Ministero delle Finanze); dal 1660 alla morte, 1675, Presidente del Senato. In altre parole per tutta la vita fu al centro del potere dello Stato. Il re poteva essere sicuro della sua lealtà e i governatori mandati a rappresentarlo lo sapevano, anche se talora erano irritati dal suo potere. Dopo aver congedato Olivares Filippo IV, che aveva avuto le esperienze tremende della perdita della Catalogna e del Portogallo, sosteneva l'autogoverno dei milanesi, anche nei confronti delle irritazioni dei suoi governatori (cf. p. es. p. 225); e quindi sosteneva Arese.

Questi, abbiamo detto, apparteneva alla nobiltà di toga; la sua forza si fondava sulla sua competenza giuridica applicata all'esercizio del potere. Apparteneva invece ad una delle maggiori famiglie feudali e grandi proprietarie terriere l'altro personaggio che Signorotto mette in particolare evidenza, Teodoro Trivulzio. Rimasto presto vedovo, Teodoro si fece prete e divenne prelado nel 1625. Divenuto cardinale, coniugò il potere ecclesiastico con quello costituito dai suoi cospicui beni terrieri nello Stato di Milano, che gli permettevano anche di finanziare contingenti militari da utilizzare al servizio di Filippo IV, che lo fece vicerè d'Aragona, poi lo inviò in Sicilia, poi come vicerè in Sardegna. Trivulzio dunque, che morì nel 1656, ebbe una vita dagli orizzonti più vasti di quelli di Arese.

Accanto a questi due personaggi l'autore ne studia numerosi altri, la cui attività è inserita in un evidente contesto familiare e politico, ma non si esaurisce in esso. Signorotto vuol individuare la loro personalità, cerca di capirli, senza ricorrere a un metro su cui misurarli.

Così è fatto sostanzialmente il libro. Cita molti testi inediti. Senza dubbio alcuni meriterebbero la pubblicazione. Per esempio, alcuni governatori lasciarono memoriali ai

loro successori. I governatori appartenevano a grandi famiglie spagnole ed avevano non di rado grandi esperienze politiche. Forse varrebbe particolarmente la pena di leggere tali loro memoriali, da cui dovrebbe risultare come vedevano, provenendo dal di fuori, le cose dello Stato di Milano.

Il libro si apre con una *Introduzione* e si chiude con una *Conclusione*. Come per lo più accade, si tratta di due scritti che riflettono un solo momento, quello in cui l'autore pensa al libro che ha finito ed ha sotto gli occhi. Ora si chiede come tale libro si possa inserire in una visione storica globale. Ha voluto difendere la sua ricerca da una prematura collocazione in una prospettiva storica più ampia, ed ha fatto benissimo; ma il momento di tale collocazione non può non venire. Nell'*Introduzione* cita Chabod. Non può fare a meno di farlo con rispetto, ma è evidente che l'interpretazione di Chabod gli risulta una pericolosa schematizzazione.

Comunque, se da una parte le vicende interne dello Stato di Milano non si possono capire senza inserirle nel contesto internazionale, dall'altra la vita milanese non era fatta solo dai patrizi proprietari terrieri e dalla nobiltà togata. Qui non si parla delle manifatture, dei commerci, della vita del popolo minuto. Leggendo *I promessi sposi* vediamo le cose dalla prospettiva contraria: i protagonisti sono gente del popolo, c'è il sarto, c'è il mercante di Milano e ci sono i curiosi dell'osteria di Gorgonzola. Al di sopra, purtroppo, ci sono i don Rodrigo e i conti zii. Forse la vita popolare è meno documentabile negli archivi. Ma non può fare a meno di imporsi alla nostra problematica. Per esempio, non sembra possibile capire la vita milanese senza occuparsi dei mercanti.

Franco Meregalli

FRANCO MEREGALLI, *Introduzione a Ortega y Gasset*, Bari, Laterza (Gli Scrittori), 1995, pp. 172.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Il Politico*, traduzione e introduzione a cura di Erminia Macola. Postfazione di Adone Brandalise, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1995, pp. 84.

ARMANDO SAVIGNANO, *Introduzione a Ortega y Gasset*, Bari, Laterza (I Filosofi), 1996, pp. 192.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *L'uomo e la gente*, introduzione di Luciano Pellicani, traduzione di Lorenzo Infantino, Roma, Armando Armando, 1996, pp. 240.

L'opera del madrilenio José Ortega y Gasset non ha mai smesso di alimentare la cultura italiana ed europea. Più recentemente si sono infittite le proposte editoriali che concernono sia la presentazione del suo pensiero e della sua opera sia l'esplorazione della sua rilevanza culturale. L'attuale fervore di studi segnala anche una possibilità di approccio in qualche modo emancipato rispetto alle definizioni date sino ad oggi e connesse all'opportunità di rinvenire nella sua opera diversi piani di lettura. Si tratta di livelli che mobilitano apparati critici suggeriti dal rapporto tra l'autore e la *circunstancia* culturale e storica in cui si situano i suoi scritti. Da una parte si sta assistendo alla complicazione di un'interpretazione storico-storiografica di Ortega, dall'altra al riconoscimento di come il suo pensiero possa dislocarsi a latitudini diverse da quelle di un discorso che lo assuma come documento, interessante ed imprescindibile, di una precisa fase culturale. Al di là di una produzione legata alla cronaca, nata (come ricorda Mere-

galli sin dalle prime battute della sua *Introduzione*) sulle rotative del quotidiano *El Imparcial*, emerge la rilevanza di Ortega come pensatore che in maniera sorprendente attraversa tematiche che possiamo definire attuali. Costruite sulla tessitura concreta di un accadimento, le sue pagine risultano ermeneuticamente forti rispetto a situazioni diverse; esse tradiscono una temporalità che non si misura sulla cronaca e forse neppure sulle grandi rappresentazioni storiche, ma sul ripresentarsi del pensiero come problema proprio della filosofia. Tale prassi di scrittura svela, a tratti, di là dalle apparenze, o forse, proprio grazie ad esse, uno spessore sistematico.

In questo palinsesto la stesura del *Mirabeau o il Politico* (1927) delinea la figura di un politico necessario per porre ordine nella crisi spagnola, così come l'aristocratico provenzale ha ordinato quella francese durante il periodo della Rivoluzione, creando una forma politica, la Monarchia Costituzionale, intesa come struttura nella quale le componenti sociali possono esprimersi al massimo grado di vitalità. Il saggio di Ortega trae spunto dalla sua grande attrazione per il personaggio francese dal «comportamento leonino» e dalla «capigliatura voluminosa», ma nasce anche dall'indignazione di fronte ad un testo mal riuscito: quello di Van Leisen, incapace di interpretare il valore e la portata storica di Mirabeau che annuncia il giudizio finale per l'*ancien régime*.

Le pagine dello scrittore spagnolo, tradotte per la prima volta in italiano, mentre appaiono immediatamente sollecitate da una figura, ci consegnano più in profondità uno squarcio sulla bottega di lavoro dell'autore. Uno spunto, in sé irrilevante, diventa occasione per un'esposizione sistematica che riattraversa le *origini* del politico, benché non copra per intero la sua fenomenologia. Vi è tuttavia una radicale differenza tra la Francia di Mirabeau e la Spagna di Ortega la cui società appare devitalizzata, schiacciata, sepolta sotto la pesante armatura dello Stato. Il tentativo di non comprimere, come accaduto nell'Italia fascista e nell'URSS incipientemente stalinista, il flusso vitale che traspira nelle relazioni tra gli uomini e di intendere la politicità di altre dimensioni dell'agire, si può scorgere anche ne *L'uomo e la gente*. Opportunamente Meregalli rammenta che «fu il libro più libero che riuscì a scrivere». Esso fu annunciato fin dal 1935, fu composto a partire da una serie di lezioni tenute nel 1949-50 e pubblicato soltanto postumo nel 1957. Il testo, già apparso in traduzione italiana per i tipi Giuffrè nel 1978, mette a fuoco e critica i presupposti epistemologici e metodologici della sociologia di Weber e di Durkheim, evitando le seduzioni sia dell'individualismo sia del collettivismo. La conquista di Ortega consiste nel riconoscere come l'*uomo* possa essere se stesso, sempre e necessariamente, soltanto entro la propria tradizione culturale. Il sistema di usi e di *vigencias sociales*, quali ad esempio il saluto e la lingua, ovvero l'ambito di significato di ciò che egli intende con l'espressione *la gente*, è quindi ben lontano dall'evocare una mera inautenticità di tipo heideggeriano. Non vi è alcun dubbio: *L'uomo e la gente*, come ritiene Pellicani, presenta tutti i requisiti per essere considerato un classico della tradizione sociologica. Non dimeno l'interesse per questa tradizione, che veicola e riarticola temi portanti del suo pensiero, ci consegna una sociologia chiamata ad interrogarsi sui propri fondamenti e sulla natura del proprio sapere. Che la riflessione sia quella in cui la dimensione più prettamente sociologica s'incrocia con una problematica epistemologica e filosofica è in qualche modo riconosciuta da Pellicani nel titolo stesso dell'introduzione al libro, emblematicamente intitolata *Ortega y Gasset e il "mistero" della sociologia*. Il volume attraversa tematiche sociologiche, senza irrigidire la riflessione in una metodologia di matrice scientifico-positivista, segnalando una soglia oltre la quale l'intero sistema in cui si articola il rapporto individuo-società-stato cerca una propria ristrutturazione.

L'attenzione per Ortega da prospettive disciplinari differenti è testimoniata da due presentazioni complessive dell'autore, pubblicate a distanza di pochi mesi, dalla stessa casa editrice Laterza. Paradossale e curiosa operazione editoriale ma anche interessante

perchè ribadisce la difficoltà a sezionare gli ambiti di ricerca attraversati dall'opera dello spagnolo e quanto arduo sia imbattersi nel nocciolo duro del suo pensiero.

L'*Introduzione* di Merregalli, da sempre attento e sensibile lettore di Ortega, ripercorre con estrema meticolosità l'intera produzione, la intreccia con la sua biografia (ricordando che il genere letterario massimo per l'autore è la biografia), con la *circunstancia* spagnola, ne sottolinea la presenza nella cultura italiana, ne documenta la fortuna legata anche all'eccezionale forza seduttiva di una scrittura con il suo gusto per l'effetto proprio del dominatore di platee, e consegna un'ampia bibliografia di questo «giornalista, scrittore, filosofo, editore, educatore, politico, sociologo». L'*Introduzione* di Savignano, che giunge a seguito di una tradizione di ricerca sull'autore nel contesto del pensiero filosofico spagnolo ed europeo del Novecento, è più incline a privilegiare un Ortega «filosofo». Essa si sofferma in modo particolare sul serrato dialogo con la filosofia tedesca.

Dinanzi a percorsi che provano la forte suscettibilità del fondatore della *Revista de Occidente* ad entrare in combinazione con problematiche che vanno dalla riflessione letteraria a quella filosofica ed a quella sociologica, viene da chiedersi se ciò non sia da imputarsi anche allo stesso linguaggio figurato dell'autore. Ad esempio, egli ricorre ad una metafora, quella della sfera, tra le molte altre, per rispondere agli interrogativi de *L'uomo e la gente* circa le possibilità dell'individuo, prigioniero nella rincuorante gabbia degli usi, di essere autentico ed originale; o ad una figura, quella di un *Mirabeau*, capace di attraversare la realtà così com'è, partecipando del suo prodursi, per dare forma alla situazione spagnola che di lì a poco precipiterà nel caos.

Trasporre in metafora, in figura, quanto ci si attenderebbe proposto in secche formulazioni equivale ad ospitare un'eccezionale ricchezza di pensiero e nel contempo prestarsi a letture non rigorose o riduttive. La natura perigliosa delle immagini trova una straordinaria ed intrinseca consapevolezza nella stessa scrittura orteguiana. Nel *Mirabeau*, ad esempio, Ortega invita a non dimenticare che nulla è più facile da simulare della grandezza politica spesso rappresentata soltanto da «mascheroni di polena». C'è di più. Al nostro sistema di interrogativi le sue metafore rispondono in maniera diversa rispetto al quadro ideologico, politico e culturale che le ha incitate. Ma rispondono in maniera diversa anche alla cultura spagnola attuale, quasi incapace di cogliere il suo pensiero sgravato da tutto ciò che egli, volontariamente o meno, ha rappresentato. Visto dall'Italia o dall'Europa lo stile di Ortega non proietta alcun cono d'ombra, né rassicurante né inquietante. Altrimenti detto, è possibile coglierli gli elementi sistematici, senza prima aver dovuto pagare un pedaggio al suo vissuto spagnolo, peraltro così essenziale.

Il rapporto con il tessuto metaforico della sua scrittura si presenta in una declinazione ricca di casi. Ad un estremo vi è l'atteggiamento di chi altro non chiede che di carpirne le seduzioni, di tagliarlo a propria misura e di vestirsene, all'altro estremo vi è chi, senza sfondare lo sbarramento e le casematte verbali dell'autore, caratterizzanti una vita condotta in prima linea (soprattutto fino agli anni dell'autoesilio), ritrova nel suo stile di pensiero il luogo di una perenne complicazione che riattraversa le aporie costitutive della tradizione occidentale. In tal senso vi è un aspetto terapeutico fondamentale – e non una mera mancanza di originalità intravista da alcuni suoi detrattori – nel suo tentativo di ripensare anche la filosofia tedesca a lui contemporanea. Il coraggio di pronunciarsi sugli snodi essenziali della vicenda dell'occidente, di cercarne una connessione rapida e fulminea, pur con tutti i suoi limiti argomentativi – talora addirittura dagli esiti goffi come quella di accomunare sotto l'ombrello dell'«idealismo» Platone, Kant, Weber ed altri ancora –, ha l'effetto di limitare qualsiasi costruzione logica ma anche di sciogliere concetti cristallizzati, di aprire loro un ventaglio di relazioni, di renderli nuovamente disponibili, attuali.

La specificità spagnola, al di là del mito, non diventa la rivendicazione di una sorta di aseità, ma ciò che permette di ripensare l'origine delle categorie della cultura europea, la crisi della loro pretesa autoconsistenza e razionalità, con un procedimento in grado di intendere e toccare aspetti altrimenti non coglibili. Con la forza evocativa propria del tessuto metaforico, Ortega, dinanzi ai tradimenti ravvisati nella mappatura della cultura europea, individua grumi problematici, una sorta di *encrucijada* di temi, che sciolgono la loro natura insofferente ed incomunicabile grazie a nuove connessioni. In questa prospettiva la citazione finale del *Mirabeau*, tratta da Leonardo, «La teoria è il capitano e la pratica sono i soldati», è paradigmatica. Attraverso la seduzione leonardesca, sulla quale si sofferma la *Postfazione* di Brandalise al *Politico*, Ortega attesta come teoria e pratica, intellettuale e politico, pur non coincidendo, non possano neppure rimanere separati, ed addita l'impraticabilità delle tentazioni volte a sottomettere l'eccedenza della vita alle norme della coscienza storica.

Stando così le cose, il lavoro del traduttore va incontro a non lievi difficoltà proprio quando il suo oggetto, la scrittura di Ortega, si presenta in apparenza arrendevole ed agevole. Il lettore è invitato a tener conto della complessità con cui si misura il traduttore nel tentativo di rincorrere, di ricreare il linguaggio figurato dispiegato dallo scrittore madrileno. La possibilità di incontrare, in alcune traduzioni, concetti in luogo di una metafora o di un'immagine è da imputare all'intrinseca difficoltà del tessuto metaforico, elemento portante ed infido degli scritti di Ortega. È indubbio però che vengono così sacrificati non dettagli superficiali di uno stile letterario, ma aspetti decisivi del suo pensiero. È questo un accattivante capitolo tutto da scrivere sulla sua ricezione italiana. È questo un cono d'ombra con il quale troppo spesso ci si rapporta non soltanto leggendo Ortega ma ampi spezzoni della cultura di lingua spagnola, nei confronti della quale il lettore italiano paga un pesante retaggio.

Felice Gambin

MIGUEL DELIBES, *Signora in rosso su fondo grigio*, Firenze, Passigli Editori, 1996, pp. 110.

Il nome di Miguel Delibes ricorre di tanto in tanto nella nostra editoria, non con la frequenza che la sua opera narrativa meriterebbe e che in Spagna moltiplica le edizioni e le ristampe dei suoi libri. Una remota traduzione di *Siesta con viento sur*, quella de *La sombra del ciprés es alargada*, *Il disputato voto del signor Cayo* e più vicina, presso Passigli, la traduzione del singolare romanzo *Lettere d'amore d'un sessantenne voluttuoso* e ora questo rilevante testo narrativo, *Signora in rosso su fondo grigio*, una delle opere più mature, insieme a *La boja roja* e a *Cinco horas con Mario*, di questo grande scrittore spagnolo.

Nell'opera di Delibes sono vive le migliori presenze della letteratura ispanica, specie quel Baroja che, senza volerlo, fu il maestro di tutta la narrativa spagnola del secolo XX. Appassionato della campagna, attento osservatore delle vite minime della società, la preferenza di Delibes va ai personaggi primitivi, esseri elementari, perché, come ha dichiarato, per lui "il romanzo è l'uomo, e l'uomo nelle sue reazioni autentiche, spontanee, senza mistificazioni, non si trova, a questo livello della civiltà (?), che tra il popolo".

Perciò nei suoi romanzi vivono figure minime, che impersonano grandi problemi, su uno sfondo naturale che lo appassiona. Grande cacciatore, cui spesso si accompagna re

Juan Carlos, intende questa attività cinegetica come un mezzo per vivere tra la natura, felice anche se non ha cacciato nulla. Ecologista convinto, egli intende la caccia non come esercizio irresponsabile, ma in accordo con l'ordine della natura per la sua conservazione.

Delibes ha dedicato buona parte della sua narrativa alla campagna e alla caccia ed è andato raccogliendo e preservando in essa una lingua, il castigliano, che vede in grande pericolo di snaturalizzazione. Il suo è un lungo elogio alla vita dei campi, dove la natura recupera una dimensione dominante e una funzione rigeneratrice, ma allo stesso tempo lo scrittore indaga, attraverso eroi che potremmo definire antieroi, la complicata avventura del vivere. Ne *Il disputato voto del signor Cayo* siamo di fronte a un riscatto dalla superficialità della vita politica attraverso la natura; ne *La boja roja (La cartina rossa)* il protagonista è un uomo che il pensionamento svuota di ogni vigore e che alla fine si acquieta, trascurato dai figli, nel calore della compassione di cui lo fa oggetto la sua fantesca; in *Cinco horas con Mario* la miseria della condizione umana è impersonata dalla vedova che veglia il cadavere del marito e in un lungo monologo interiore gli rimprovera la scarsità del suo successo e di averla abbandonata alla vigilia di grandi sogni.

Signora in rosso su sfondo grigio, tuttavia, ha una dimensione ancor più intima, rappresenta la permanenza dell'amore al disopra dell'assenza, della morte. Il romanzo è legato a un'esperienza personale dolorosa dello scrittore e si presenta come elegia e celebrazione, in uno dei testi narrativi più misurati e teneri di Delibes. Nel romanzo egli evoca con emozione, attraverso il protagonista, un pittore, le perfezioni morali della moglie, che la morte gli ha rapito. Il romanzo è dedicato a una presenza viva, all'esaltazione di una donna perfetta, dopo che l'uomo è riuscito a superare il trauma. Per farlo ha dovuto lasciar passare il tempo necessario non per dimenticare, ma per ricreare senza soccombere l'accaduto.

Una volta ancora, in questo testo, perfetto letterariamente, Delibes offre al lettore un messaggio di speranza, che si fonda sull'autenticità del sentimento, ma che va al di là dell'episodio e mantiene intatta la presenza di un essere che ha deciso il corso della vita di tutta una famiglia, una donna che "non ha diritto di invecchiare" e che solo la morte può riscattare. Le angosce di una malattia che all'improvviso si scopre, con il suo termine finale fissato, si mescolano a quelle di una figliolanza numerosa che spesso incappa nelle repressioni del regime. Tutto ciò dà la misura non solo della difficoltà e della precarietà del vivere, ma del travaglio di tutta una nazione che anela alla libertà e alla democrazia.

Signora in rosso su sfondo grigio non è, comunque, un romanzo a sfondo politico, bensì la storia di un carattere deciso, di una donna onnipresente nella guida del gruppo familiare, con tutti i problemi che i tempi moderni pongono alla vita della famiglia. Ben si può dire che è la storia struggente di un amore costretto ad un certo punto a convivere con l'idea della morte, ma non a finire. Delibes ha mascherato la sua storia personale attraverso il protagonista in crisi creativa e con controllata tenerezza ha narrato la sua storia, in uno stile limpido, senza sbavature, né appesantimenti sentimentali, in un romanzo di piena maturità, come solo un grande artista sa scrivere.

Giuseppe Bellini

* * *

LJILJANA PAVLOVIĆ-SAMUROVIĆ: *Leksikon hispanoamerčke književnosti*, Beograd, Sevremena Administracija, pp. 872.

Hay ocasiones en las que el hecho de ser hispanista en un país con relativamente escasa tradición hispanística, en lugar de ser un obstáculo viene a convertirse en venta-

ja. Tal parece ser el caso del *Diccionario de literatura hispanoamericana* de la profesora Ljiljana Pavlović Samurović, de la Universidad de Belgrado. El aspecto negativo consiste en las escasas posibilidades que el estudioso tiene de difundir a nivel internacional los resultados de su trabajo. En este caso concreto, es una verdadera lástima que trabajo de tal envergadura haya sido publicado en Belgrado, durante el período del aislamiento internacional de Yugoslavia, y que, por lo tanto, pudiera obtener tan sólo una modesta presentación a nivel internacional. Sin embargo, tratándose de un trabajo exhaustivo, serio y de alta calidad, consideramos indispensable darlo a conocer al público hispanista, aunque sea con retraso.

La ventaja que mencionaba consiste en la conciencia que tiene todo hispanista en un medio ambiente subdesarrollado del deber de explicar muchos de los conceptos específicamente hispanoamericanos, que se consideran conocidos en el mundo hispánico por todos, mientras que, en realidad, hay problemas a la hora de buscar definiciones precisas y concisas. A diferencia de otros diccionarios similares, el de la profesora Samurović representa un esfuerzo consecuente de explicar todos los fenómenos específicos de la literatura hispanoamericana.

Una cultura como la hispanoamericana es, por definición histórica, una cultura en la que se realiza la síntesis de las culturas de los indios americanos y de la cultura española, con los ulteriores elementos adicionales de las civilizaciones africanas y de las culturas de los miembros de las diversas oleadas de inmigraciones europeas que llegaron hasta el continente americano. Es una cultura que todos creen conocer, pero que pocos son capaces de explicar de forma teóricamente fundada y exhaustiva. En el mundo del hispanismo, desde siempre se ha sentido la necesidad de un manual que podría responder a las necesidades de todo aquel que decida ahondar sus conocimientos en esta materia. Los diccionarios que conocemos, publicados hasta la fecha, a pesar de ser buenos en algunos de sus aspectos, siempre pecan del defecto de no ser completos. O son buenos en la entrada de autores y obras o son buenos en cuanto a los movimientos literarios. Me refiero particularmente al *Diccionario Oxford de literatura española e hispanoamericana* de Philip Ward (edición en inglés de 1978 y 1984 y edición en español de 1984), al *Diccionario de literatura hispanoamericana* de Horacio Jorge Becco (Buenos Aires 1984) y al último esfuerzo editorial que conozco en este campo: el *Diccionario de literatura española e hispanoamericana* publicado por Alianza editorial bajo la dirección de Ricardo Gullón (1993).

El diccionario de la profesora Samurović logra resolver muchas de las cuestiones delicadas de la literatura hispanoamericana. Y cuántos problemas y dilemas tuvo que resolver la autora en la realización de su proyecto puede verse ya por el título mismo de su obra: *Diccionario de literatura hispanoamericana*. Por consiguiente, una literatura que abarca las literaturas nacionales de 19 países hispanoamericanos. Lo específico de ese conglomerado de literaturas nacionales de 19 países representado por un sólo concepto – el de la literatura hispanoamericana – es que tienen una lengua común: el español, la lengua impuesta por los conquistadores españoles. Esos 19 países cuentan asimismo con un pasado colonial común y una metrópoli colonial y cultural común: España o, mejor dicho, Madrid. Ese es el punto de referencia, en relación al cual se planteará en las fases posteriores del desarrollo de la cultura hispanoamericana la relación entre lo nacional y lo universal. Si bien no podemos hablar de una literatura hispanoamericana como un conjunto coherente, en el sentido de una literatura continental, sí podemos hablar de un proceso de formación, es decir de una literatura continental en ebullición y desarrollo permanente. En ese sentido, resulta mejor considerar a la literatura hispanoamericana más como un objetivo al que se aspira, una especie de voluntad. A favor de la tesis habla el hecho de que hasta la fecha no se haya realizado la integración cultural de

Hispanoamérica. Considerando que el concepto mismo de literatura hispanoamericana todavía no cuenta con una definición definitiva y que, debido a diferentes interpretaciones y enfoques, su significado y marco cronológico se restringen o amplían e interpretan de diversas maneras, la definición presentada por la profesora Samurović tiene el gran mérito de ser clara, precisa y funcional: “el concepto literatura hispanoamericana comprende las obras en lengua española que escribieron o crearon dentro del marco de la tradición oral y escrita los miembros de todas las comunidades raciales o étnicas, de grupos sociales, autóctonos o inmigrados, ya se trate de obras de ficción o de contenido mitológico, histórico e informativo-documental, comenzando por el descubrimiento del Nuevo Mundo, hasta la época contemporánea”. Esa es precisamente una de las virtudes del *Diccionario*: nos presenta la literatura hispanoamericana como algo más que un mero conjunto de escritores y de sus obras. En ese sentido, podría decirse que la autora del *Diccionario* sigue la idea del gran poeta y ensayista mexicano Octavio Paz: “mostrar que las obras hispanoamericanas son *una literatura*, un campo de relaciones antagónicas; describir las relaciones de esa literatura con las otras” (Octavio Paz, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967, p. 43).

Sería absurdo ignorar la posición de los autores que consideran que es imposible hablar de literatura hispanoamericana antes del siglo XIX, es decir hasta el momento en que las luchas de independencia no actúan de forma estimulante en todos los países hispanoamericanos en la creación de una cultura que se distinguiría de la española y se basaría en valores autóctonos, siguiendo (digámoslo en forma condicionada) modelos más modernos, franceses y anglosajones. La obtención de la independencia no prestó nuevas contribuciones a la integración. Bolívar y San Martín, como líderes de la lucha por la independencia, símbolos de esa lucha en el continente latinoamericano, podían soñar, acerca del panamericanismo, la unidad de todo el continente americano, pero los nuevos estados independientes pronto siguieron las vías de la separación. Siguiendo a sus líderes locales, desgarrados por las luchas locales por el poder y, por ende, débiles, esos estados viven en una atmósfera en la que lo primario es la exaltación de la patria, con la constante puesta en primer plano del concepto de una cultura nacional. Eso no quiere decir, de ninguna manera, que no haya habido tendencias diferentes. Algunos de los mejores creadores literarios realmente muestran una perspectiva continental, hasta global, y se empeñan de todo corazón por la integración de la literatura hispanoamericana. Sin embargo, no se puede ignorar el hecho de que hubo que esperar, desde la obtención de la independencia, unos cincuenta años hasta la aparición del modernismo, el primer movimiento literario auténticamente hispanoamericano que aspiró a la integración literaria de todos los sectores del mundo hispanico en una especie de unidad poética.

Lo paradójico es que esa integración se había dado en la época colonial, en la que los escritores hispanoamericanos pertenecían a la literatura española. Hasta resulta interesante observar que, en esa época, la mayoría de los autores se consideran escritores españoles que se encuentran del otro lado del océano por un mero concurso de circunstancias. Desde el punto de vista de su perspectiva, tenían razón, al igual que está en lo cierto la autora del *Diccionario* al considerarlos, desde su punto de vista, autores hispanoamericanos, cuya obra pertenece a la historia de la literatura hispanoamericana. Los autores hispanoamericanos barrocos pueden ser considerados seguidores más o menos exitosos de Góngora y de Quevedo, pero son los primeros escritores hispanoamericanos en el verdadero sentido de esa palabra.

El aspecto más discutible de este *Diccionario* es la inclusión de las literaturas y civilizaciones prehispánicas y de las primeras crónicas y cartas de relación de los conquistadores españoles. La autora las ha incorporado al *Diccionario* considerándolos

un substrato, el cimiento sobre el cual se habrían de construir las primeras obras de los autores hispanoamericanos en lengua española. Además de ello, su posición se justifica por el hecho de que muchos de los motivos, símbolos y metáforas indígenas pueden encontrarse en la obra de autores como el Inca Garcilaso, el argentino José Hernández, el dominicano Manuel de Jesús Galván, el guatemalteco Miguel Ángel Asturias, el chileno Pablo Neruda o los mexicanos Octavio Paz y Juan Rulfo, para mencionar solamente algunos de los ejemplos más evidentes. Lo mismo nos parece plenamente justificada la inclusión de algunos de los géneros, tradicionalmente considerados *no literarios*, como lo son las cartas de relación, las crónicas etc. Esta actitud de la autora nos parece justificada porque los mejores alcances de la prosa literaria en la historia del continente sudamericano en esa época no pertenecen a las obras de ficción. Por más relativo que sea el argumento de *Los libros del conquistador*, de Irving A. Leonard (Sobre el tema véase: Green H. e Irving A. Leonard: "On the Mexican Booktrade in 1600 i A Chapter in Cultural History". En *Hispanic Review*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, USA, vol. 9, no 1, 1941, pp. 1-40, y Helga Kropfnger, *Exportación de libros europeos de Sevilla a la Nueva España en al Año de 1586*, Wiesbaden, Frany Steiner Verlag, 1973, pp. 145), los autores locales de esa época sabían que había pocas posibilidades de publicar novelas. En lugar de ello tenemos las crónicas, cartas, diarios, memorias y documentos que, por lo menos, han sido contagiados o contaminados por la imaginación. La imaginación disfrazada en hechos o hechos contagiados por la imaginación. Con ello Ljiljana Pavlović Samurović ha mostrado un auténtico sentido de medida y gran habilidad. Combinando el enfoque sincrónico y diacrónico, ha logrado presentarnos el fecundo y voluminoso cuerpo de la literatura hispanoamericana.

El hecho de que se trate del esfuerzo encaminado a presentar la literatura de 19 países nos hace afrontar también el problema del volumen de la materia e, inevitablemente, del criterio de la selección. Puede decirse que la autora ha sido consecuente en su criterio y que ha optado, al tratarse de autores y de obras, por un enfoque moderno, basado en la importancia que el autor y la obra tienen hoy en día y no por lo que hubieran podido significar para sus contemporáneos. Podemos tomar nota del hecho que están más representados los autores del siglo XIX y XX, cosa que nos parece correcta, al tener en cuenta que, a través de los autores y de las obras presentadas, se realiza más esa proyección de la literatura hispanoamericana de la que estamos hablando. Digno de ser elogiado es el equilibrio logrado en la presentación de obras en prosa, verso y el teatro.

En el volumen, de 872 páginas, se expone el material dividido en las siguientes secciones:

- Literaturas prehispánicas
- Literaturas nacionales
- Términos
- Escritores,

con los subsiguientes anexos de una cronología de los acontecimientos más importantes de la historia política, social y cultural de los países de América Hispánica y una bibliografía general. Cada entrada en el *Diccionario* viene acompañada de una bibliografía selecta, mientras que las entradas relativas a los autores contienen asimismo información sobre las traducciones de las obras al idioma serbio y croata. La bibliografía general, a su vez, comprende las obras que se ocupan de la literatura hispanoamericana en general y la lista de traducciones de las antologías de poesía y de prosa, incluyendo

el año de 1992. Al final, el *Diccionario* ofrece un índice de términos y un índice onomástico, que facilitan la consulta. Me permito una sugerencia: un eventual índice de obras incluidas en el *Diccionario* facilitaría ulteriormente las consultas.

El espacio no permite adentrarnos más en la lectura de esta obra, pero hay que llamar particularmente la atención de los especialistas sobre la parte del *Diccionario* intitulada términos. Por vez primera en un lugar pueden encontrarse estudiados y elaborados todos los Términos y conceptos de mayor importancia, específicos de la literatura hispanoamericana. Las definiciones y explicaciones se presentan en forma clara, precisa y sintética. Allí donde la autora no ofrece definiciones propias pueden leerse las definiciones y explicaciones de las máximas autoridades en la materia. Así podemos leer, entre otras cosas, al hablar de la literatura popular: “este concepto se designa en el suelo hispanoamericano con sintagmas de significado similar: literatura folklórica, literatura oral, literatura tradicional. Ellos se refieren a las creaciones literarias de tipo folklórico en verso y en prosa, surgidas en diferentes ambientes etnogeográficos de la América Hispánica en lengua española, sobre las bases de la literatura española tradicional, siendo transmitidos tanto por vía oral, como, aunque en menor medida, por vía de textos impresos” (*Diccionario*, p. 202). Otro ejemplo: “por realismo mágico se entiende usualmente un modo peculiar de elaboración de la materia literaria basada en una multitud de datos indiscutiblemente concretos o en los diversos aspectos de la realidad hispanoamericana, contemporánea en la mayoría de los casos, de la que el escritor forma una imagen nueva, propia, del mundo, tanto real como imaginario. La acción de esas obras tiene una estructura lógica y es aparentemente coherente, pero se desenvuelve en la esfera de las relaciones mágicas de tiempo y espacio. La vivencia subjetiva del tiempo hace que éste tenga sus dimensiones reales y adquiera su propio ritmo, sorprendente, imprevisible” (*Idem*, p. 225). Las bibliografías sugeridas son abundantes, selectivas, pero extensas y seguras. Esta parte del diccionario, si la obra se publicase en lengua española, podría servir, en definitiva, de estímulo a futuros investigadores, pues muchas de las definiciones e ideas pueden ser un buen punto de partida, a nivel de “información inicial”, para investigaciones más exhaustivas.

Consciente de la popularidad de la literatura hispanoamericana en el espacio europeo desde los años sesenta y del número de obras traducidas, tomo nota también del hecho que esa popularidad no ha sido acompañada de un número correspondiente de historias de la literatura hispanoamericana, estudios y ensayos. Y, cuando se publicaban estudios, muchos de ellos se limitaban a meras descripciones, o bien a apologías en las que se admiraba lo exótico. Parece ser que al caso de la literatura, hispanoamericana se aplica perfectamente la idea del poeta y crítico literario cubano Roberto Fernández Retamar de que la teoría de la literatura es, en realidad, la teoría de una literatura, el resultado de la experiencia del contacto con una literatura, y que a la literatura hispanoamericana habría que aplicarle, a más de los criterios estéticos universales, también criterios que tengan en cuenta los valores específicos del arte hispanoamericano. El *Diccionario* de la profesora Samurović tiene el mérito de haber sabido conservar el equilibrio necesario. Ha advertido todos los elementos específicos de la literatura hispanoamericana, estudiándolos con un criterio rigurosamente científico y objetivo. Con ello viene a colmar un gran vacío existente en Yugoslavia al tratarse de la literatura hispanoamericana. Su *Diccionario de la literatura hispanoamericana* es el resultado de largos años de trabajo de investigación perseverante y de una larga experiencia docente. Todo eso hace del *Diccionario* una obra preciosa, tanto para los principiantes como para los especialistas. Lo único que puedo lamentar es el hecho que haya sido editado en lengua serbia y que no haya podido ponerse al alcance de un público hispanista más numero-

so. Su versión en lengua española, a condición de que se pongan al día los datos bibliográficos, la convertiría una obra de referencia para todos los hispanistas.

Dalibor Soldatić

Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas. Panorama crítico (1959-1995). Compilación y notas: Mirta Yáñez y Marilyn Bobes. Introducción: Mirta Yáñez, La Habana, Ediciones UNION, 1996, pp. 386.

“*Chi compiangerà questa donna?/ Non sembra infine la minore delle perdite?/ Solo il mio cuore non scorderà mai/ una vita donata per un unico sguardo*”. È l’ultima strofa de “La moglie di Lot” di Anna Achmatova, e mi chiedo se questi versi abbiano per caso guidato la scelta dello stesso mitologema biblico nel titolo del libro curato da Mirta Yáñez e Marilyn Bobes: una panoramica delle scrittrici cubane, non un’antologia – come tiene a precisare nella prefazione la Yáñez –, che si è voluta la più ricca e inclusiva possibile e che ricostruisce un sorprendente percorso storico a partire da alcune narratrici dell’Ottocento fino alla ricca fioritura degli ultimi trent’anni. La sorpresa è data non solo dalla qualità dei racconti e dei brani proposti, ma dalla possibilità di rintracciare continuità tematiche e formali tra le prime rappresentanti di questo “mirar, y por ende contar” dal punto di vista della donna e le loro eredi postmoderne. Dunque l’operazione di scelta c’è stata, ma si è esercitata anzitutto sui criteri d’analisi storica e letteraria e l’ottima introduzione di Mirta Yáñez, originale narratrice e fine poetessa, non solo ci guida alla lettura, ma con rigore e ironia fin dalle prime righe (“A veces, la rabia que produce la marginación cambia el rostro del mundo. Pero ni la rabia, y ni siquiera la conciencia de la rabia, son capaces por sí solas de producir novelas geniales o versos impecaderos”), ci comunica prese di posizione precise e coraggiose: denuncia i rischi dell’autoemarginazione prodotta dalle etichette femminile e femminista e dalle stesse nozioni di marginalità e di frontiera, constata la fine della letteratura intimista e del pregiudizio che l’ha voluta campo d’eccellenza delle scrittrici, stigmatizza i risultati talora ingenui talora contraddittori di una scrittura che troppo a lungo ha dovuto (o voluto) oscillare tra i poli “canonici” del reale meraviglioso, del reale concreto o del sociale e del quotidiano assunto a eroico-epico.

In alternativa questi racconti tracciano – a partire dalle lettere della Condesa de Merlín e in forma ben più cosciente dalla metà dell’Ottocento – la storia d’una ricerca d’identità che è stata inquietudine e sfida ed ha elaborato, parallelamente all’azione politica e sociale condotta da Ana Betancourt e da quante per prime reclamarono la presenza della donna cubana nelle battaglie del periodo repubblicano, nuove forme narrative che spesso precorrevano la scrittura moderna o postmoderna.

Gertrudis Gómez de Avellaneda inaugura a metà dell’Ottocento la narrativa sociale col suo romanzo *Sab*, e sono molte le scrittrici del primo Novecento che s’iscrivono nel migliore verismo: lo desumiamo dalle poche pagine di *El farol* di Aurora Villar Buceta, dall’incisiva vicenda, con incrinature decadenti, di *El piano* di Ofelia Rodríguez Acosta, o ancora dai ritmi narrativi della storia di Pepe, il piccolo pescatore di squali, in alcune pagine di Renée Méndez Capote, indimenticabili per la rapidità musicale con cui segnano inaspettati mutamenti della situazione.

Su un altro versante Lydia Cabrera, non solo per la materia creola e afro-cubana, ma per la mimesi del racconto orale, con le sue ripetizioni, le sue interrogazioni ed esclama-

mazioni, inaugura temi e linguaggi che apparterranno in futuro al mondo magico dei riti e delle leggende di una Excilia Saldaña (*Obba*), e della a noi più nota Mayra Montero (*Corinne, muchacha amable*); mentre il bilancio disincantato e ironico della protagonista di *Cumpleaños* di Iris Dávila è già un'interessante rappresentazione del destino alienante della donna intellettuale nel contesto di una società machista: un precedente importante per capire l'intimismo confessionale graffiante, sarcastico, il tunnel onirico di citazioni letterarie e cinematografiche introiettate, in cui la finzione si confonde con la vita, di una scrittrice postmoderna di rilievo come Rosa Ileana Boudet (*Potosí 11. Dirección equivocada*).

L'ironia percorre anche le pagine di Loló de la Torriente: storia individuale, storia sociale e vicende del territorio s'addensano intorno al destino di una dimora, il *Recuerdo*, isolato palazzotto di un prepotente e avido *parvenu* che, con l'estendersi della città e con la trasformazione del mondo economico, si muterà in un'onorata villa borghese inglobata nel tessuto urbanistico dell'Avana.

Modernissima la fantasia e l'ironia di Dora Alonso in *Sofía y el ángel*: un angelo perturbante e munito di chitarra elettrica si scatena nella casa di una vecchia signorina di buona famiglia che ha passato la vita tra casa e chiesa, ignorando il mondo esterno che intanto si riempiva di tumultuose novità: perso l'ultimo contatto col reale dopo la morte della serva moderatrice, Sofía cade in preda del suo piumato amante celeste, impetuoso, impudico e decisamente imbarazzante.

Moderno e originale, infine, lo stile giornalistico-documentario e insieme drammatico, autentico oratorio "muto" a più voci, della Saigón di Hilda Perera.

"Sentada frente a un mito que se quiebra como envejecieron los Beatles y se suicidan las estrellas" (R.I. Boudet) la scrittrice nata negli anni quaranta e cinquanta fa il bilancio di una vita la cui infanzia appartiene al vecchio mondo delle "antepasadas", la giovinezza è stata segnata dalle passioni e dai miti della rivoluzione, mentre il presente si dibatte nelle difficoltà quotidiane della Cuba degli anni novanta, oppure nell'alienazione di un doppio esilio in una qualche città degli Stati Uniti o dell'Europa.

Diviene più difficile abbandonarsi al dramma, così come allo humour o alla fantasia gratuita, a meno di non passare per il filtro destrutturante d'un controcanon parodico. All'ironia divertita e alla libera fantasia di una Dora Alonso fanno riscontro il perturbante voyerismo infantile di *La fiesta* di Ana María Simo, oppure l'allegorismo fantascientifico dell'automa di Gina Picart (*Mimesis S.A.*) e di *Los misterios de Teresa* di Évora Tamayo. O ancora l'angoscia kafkiana di un "doppio" criminale in Esther Díaz Llanillo (*Anónimo*) e in María Elena Llana (*Nosotras*).

Tra le scrittrici dell'esilio, quelle a noi più note perché più tradotte, si distinguono, oltre alla già citata e sempre interessante M. Montero, Uva A. Clavijo, per la sua scarna e severa trattazione del tema della vecchiaia e dell'abbandono, S. Rivera-Valdés (*El olor del desenfreno*) per il gusto del grottesco, la parodia dell'eros e un humour raffinato, e Achy Obejas per l'originalità e la forza con cui collega la tematica omosessuale al fallimento del sogno americano.

Tutte queste scrittrici (tra "antepasadas" e "contemporáneas" sono quarantatré e dispiace che lo spazio della recensione non permetta di percorrere le caratteristiche di tutte) dimostrano di possedere una grande esperienza di letture classiche e moderne. Rapidi passaggi temporali e stratigrafie sconnesse della memoria, simultaneità tra piani narrativi differenti o ardite sostituzioni tra la prima e la terza persona (ad esempio in *Niña del arpa* di Olga Fernández), "esercizi di stile" oulipiani, rientrano in uno sperimentalismo dei più vivaci e insieme dei più disincantati.

Piccoli ed eleganti capolavori di humour sono le pagine di Nancy Alonso, Chely Lima, A. Fernández de Juan, M. Fernández Pintado, V. Pérez Konina, che affrontano in dialoghi (e

monologhi) sapienti le contraddizioni della storia più recente. Leggendo il bell'inedito di Enid Vian ci pare di percepire una delicata parodia di Virginia Woolf e del "calzerotto marone" di auerbachiana memoria, e mentre i piani temporali di Godard (e di Robbe-Grillet) si mescolano alle grafie "selvagge" di Queneau nel racconto di Marilyn Bobes, le radiografie (in senso letterale) del cannibalismo *pulp* della giovanissima Ena Lucía Portela ci costringono a un confronto drammatico tra il finto "orrore estremo" di Ammanniti e di Nove e questa scrittura spettacolarizzata di una fame (e di una morte per fame) fisiologica.

Ma la sintesi più interessante di quanto il postmoderno può ancora offrirci è forse nel racconto di Mirta Yáñez, *El diablo son las cosas*: parodia distaccata della *Finestra sul cortile*, fiaba delicata della incomunicabilità tra uomo e donna, dove infine un topolino può partorire una montagna, dimostrando come e perché l'ironia destrutturò le forme per salvare le idee.

In appendice i due saggi conclusivi di Luisa Campuzano (*La mujer en la narrativa de la revolución: ponencia sobre una carencia*) e di Nora Araújo (*La escritura femenina y la crítica feminista en el Caribe*) contestualizzano nella realtà storica e letteraria locale la vicenda delle scrittrici cubane, ci offrono una grande quantità di dati bibliografici, e ci invitano a percorsi di lettura diversi.

Paola Mildonian

DANILO MANERA (a cura di), *Rumba senza palme né carezze*, Lecce, BESA Editrice, 1996, pp. 120.

A cura di Danilo Manera appare ora questa interessante raccolta di testi di giovani narratrici cubane contemporanee, successiva ad altre pubblicazioni seguite dallo stesso critico: *A labbra nude. Racconti dell'ultima Cuba* (Feltrinelli, 1995) e *La baia delle gocce notturne. Racconti erotici cubani* (BESA, 1996) che attestano l'interesse e l'attualità dell'argomento. *Rumba senza palme né carezze* è costituito da sei racconti più quello dello stesso curatore: *Rumba di donne a Cuba* preceduti da una presentazione di Mirta Yáñez dal titolo *La frontiera del racconto: narratrici cubane contemporanee* e seguito da una *Nota sulle autrici* che offre delle utili informazioni biobibliografiche. Nell'introduzione si presenta una rapida panoramica della narrativa cubana dove si rileva la scarsità di romanzieri nella tradizione letteraria dell'isola. Dopo una stagione di feconda creatività subito successiva la rivoluzione castrista del '59, la situazione è andata peggiorando se si tiene conto che negli anni che vanno dal 1965 al 1979 – i così detti "anni duri" – sono stati pubblicati solo due romanzi di autrici, "(...) la complessa problematica sociale ed estetica portò con sé molte conseguenze, tra cui la quasi totale esclusione della voce femminile dalla narrativa. Le autrici tentarono di invadere il campo della narrativa fin dall'inizio degli anni Sessanta, ma per ragioni di "impenetrabilità" sessista oltre che per l'inclinazione selvaggia della bilancia delle tematiche verso la "durezza", si trasformarono presto in statue di sale" (p. 10).

L'esclusione della narrativa al femminile viene superata a partire dagli anni '80, in coincidenza con la contraddittoria esplosione in Europa del romanzo latinoamericano al femminile, inaugurato da Isabel Allende, e con una nuova tendenza letteraria relazionata con la creazione del *Ministerio de la Cultura*, accompagnata dall'inizio del "periodo de rectificación" che favorisce un rinnovamento in ambito culturale. Oggigiorno i punti di contatto della narrativa cubana con quella latinoamericana in genere sono numerosi, la

prima, tuttavia, risente fortemente di quello che, dopo la caduta del sistema sovietico e la conseguente crisi economica, è stato definito come il “periodo especial”, che viene a costituirsi come un dato socio-economico che condiziona fortemente il dato letterario.

Pur nella varietà e nella originalità dei testi presentati in questo volume, è possibile esprimere delle considerazioni generali per quanto riguarda l'insieme delle autrici presentate. Per lo più si tratta di una narrativa che considera aspetti della vita quotidiana a differenza del racconto epico dei grandi avvenimenti dei testi del passato e il tradizionale discorso onnisciente, inoltre, è sostituito da una prospettiva più soggettiva, frammentaria. La proposta del racconto del dato ordinario è accompagnata generalmente da un tono giocoso antiautoritario che demistifica l'aspetto prettamente colto, facendo spesso allusione a elementi ricavati da forme paraletterarie – preponderante è l'uso di brani di canzoni – che vengono a costituirsi come parte integrante del testo.

Il primo racconto *Donna spergiura* di Marilyn Bobes (L'Avana, 1955) è connotato dalla realtà della crisi cubana di questi ultimi anni, il dato immediato viene, tuttavia, elevato da una lucida prosa che comunica le frustrazioni, i dubbi dell'essere umano. Anche *Il settimo tuono* di Nancy Alonso (L'Avana, 1949) pur trattandosi essenzialmente di una storia d'amore, racconta del triste fenomeno dei *balseros*. Questo è tra i racconti più interessanti, anche per la capacità di fondere armonicamente la voce della prima persona narrante, nostalgica del passato amoroso con quella attuale di una terza persona che nel presente fornisce la cronaca della fuga. *Tutti noi negri beviamo caffè* di Mirta Yáñez (L'Avana, 1947) trae il titolo da un popolare bolero cubano di Eliseo Grenet (*Ay, mama Inés/Ay, mama Inés/ Todos los negros tomamos café*) e propone il tradizionale, durissimo scontro di un'adolescente con la madre colto dalla prospettiva della prima che riesce perfettamente ad anticipare le reazioni della seconda. Questo bel racconto narra di un passato – forse non del tutto risolto – condizionato da atteggiamenti razzisti in un paese dove in realtà come afferma la protagonista: “(...) chi può sapere davvero che sangue abbiamo dentro? In città ci sono stati per secoli i mori di pelle olivastra, e non si scappa come dice il proverbio, chi non ha qualcosa di congolese ce l'ha di nigeriano. Accenno il ritornello di una vecchia canzone: “Tutti noi negri beviamo caffè” (p. 56). La giovane Mylene Fernández (Pinar del Río, 1967) presenta *Anhedonia* storia di due donne con destini diversi che si confrontano in un momento di crisi per entrambe, provando un malinconico rimpianto per la scelta dell'altra. Karla Suárez Rodríguez (L'Avana, 1969) è come si legge nella nota che la riguarda: “ingegnere specializzato in elaboratori elettronici, lavora per il centro per l'Applicazione dell'Automatizzazione all'Industria Meccanica (CAIM)”. In Italia ha già pubblicato *Fuoco* incluso nel volume *La baia de le gocce notturne. Racconti erotici cubani*. Il testo presentato in questa occasione è *Elena & Elena*, breve diario che gioca su due voci narranti introdotte anche da due grafie diverse che dialogano tra loro. Adelaida Fernández de Juan (L'Avana, 1961) è medico, ha lavorato in Zambia per due anni, esperienza che racconta nel suo libro *Dolly y otros cuentos africanos* (1994), qui presenta *Ob vita* dove si narra la difficile esistenza di una madre nella Cuba degli ultimi anni. Conclude la serie di narrazioni il brano di Danilo Manera che offre una sorta di panoramica raccontata delle donne cubane di oggi.

Questi testi appartengono ad una narrativa difficile da definire univocamente, come ha già scritto Aldo Albonico per un'altra raccolta simile a questa: “Comunque, alcuni racconti sono ottimi, altri piacevoli, e gran parte dei restanti, significativi dell'attuale momento politico-culturale”; la loro importanza, inoltre, è data dal contributo all'arricchimento della tradizione della scrittura delle donne, azione difficile da compiersi in momenti di grave crisi economica come quella in corso a Cuba.

Susanna Regazzoni

CARLOS FUENTES, *Geografía de la novela*, Madrid, Alfaguara, 1993, pp. 226.

Non sono molti gli scrittori ispano-americani che si dedicano con impegno costante alla critica letteraria. Tra essi emergono, per citare alcuni esempi significativi, i nomi prestigiosi di Mario Vargas Llosa, di Octavio Paz, di Mario Benedetti e di Carlos Fuentes. Quest'ultimo ha sempre manifestato penetrazione di giudizio offrendo visioni esaustive della storia della letteratura sia ispano-americana, sia del resto del mondo.

Geografía de la novela, è un insieme di tredici saggi i cui titoli sono: ¿Ha muerto la novela?; Jorge Luis Borges: La herida de Babel; Juan Goytisolo y el honor de la novela; Augusto Roa Bastos: El poder de la imaginación; Sergio Ramírez: El derecho a la ficción; Héctor Aguilar Camín: La verdad de la mentira; Milan Kundera: El idilio secreto; Gyorgy Konrád: La ciudad en guerra; Julian Barnes: Dos veces el sol; Artur Lundkvist: La ficción poética; Italo Calvino: El lector conoce el futuro; Salman Rushdi: Una conclusión y una carta; Geografía de la novela.

Tutti gli scritti sono stati utilizzati in precedenza dall'autore o come canovaccio per conferenze o come prologo e prefazione per traduzioni spagnole, oppure come articoli pubblicati originariamente sui giornali "Nexos", "Excelsior" e "La Jornada" (Messico), "El País", "Culturas" e "Cambio 16" (Madrid), "The New York Times" e "The Los Angeles Times" (Stati Uniti d'America) "The Guardian" (Londra), "Le Nouvel Observateur" (Parigi). Fuentes, inoltre, specifica nella nota finale del testo di non avere incluso di proposito studi sulla letteratura statunitense, poiché ad essa egli dedicherà un libro a parte intitolato *Polyanna de noche*, comprensivo di riflessioni su Poe, Melville, Faulkner, Chandler, Hammet, Sontag, Styron, Didion ed altri.

Per ritornare alla raccolta in questione, il libro si rivela estremamente utile non solo per un discorso generale sull'evoluzione del romanzo, sull'importanza della letteratura all'interno del processo storico-sociale, ma anche per comprendere l'intera produzione narrativa dell'autore ad iniziare da *La Región más transparente* (1958) fino a *El Naranjo* (1993).

Non solo. Significativamente l'autore ha analizzato un panorama letterario estremamente interessante, improntato sul policentrismo che caratterizza la narrativa della differenza, della diversità, all'interno però di un mondo unico. Il narratore, osserva Fuentes, ha dilatato i limiti del reale "creando más realidad con la imaginación, dándonos a entender que no habrá más realidad humana si no la crea, también, la imaginación humana" (p. 225). È un inno alla creazione artistica, appassionante ed ottimista. Finché l'uomo è in grado di creare la realtà del romanzo, non esisteranno barriere geografiche, bensì vi sarà universalità dell'immaginazione e della parola.

Proprio nel linguaggio, o meglio nella molteplicità di linguaggi europei, *indios*, negri, mulatti, meticci, tutti presenti nelle lingue ispano-americane, Fuentes situa la radice della speranza. In particolare, la narrativa trasforma tali linguaggi in metafore inclusive, dinamiche, in grado di comprendere forme verbali diverse: "impuras, barrocas, conflictivas, sincréticas, policulturales" (p. 28).

Romanzo, dunque, non solo come incontro di personaggi, ma di linguaggi, di tempi storici lontani, di civiltà, di destini individuali e storici. Nell'apertura simultanea tra passato e futuro attraverso l'immaginazione verbale, nella relatività delle cose, esso proclama l'universalità del possibile.

Il libro, al di là della scientificità dei saggi, oggetto d'analisi puntuale e approfondita sia pure nella limitatezza delle pagine a disposizione, lancia un messaggio di speranza sull'immortalità della letteratura, vero e proprio stimolo, esigenza vitale per la sopravvivenza dell'individuo.

Silvana Serafin

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Scritti costieri 1948-1952*, Milano, Mondadori, 1997, pp. LXIX-645.

Dopo gli interessanti scritti pubblicati nel 1991 nel volume dal titolo *Taccuino di cinque anni: 1980-1984*, la casa editrice Mondadori, che è anche l'editrice di gran parte dell'opera originale di García Márquez in Spagna, pubblica questa nuova raccolta, *Scritti costieri*: un passo indietro nel tempo, per recuperare tutta una serie di scritti giornalistici iniziali dell'ormai consacrato Premio Nobel, quelli che risalgono infatti al periodo 1948-1952.

Opera senza dubbio interessante per chi anche in Italia si occupa dello scrittore colombiano e fatica meritoria di Jacques Gilard, intelligente e paziente ricercatore nella babele del giornalismo colombiano e nel disordine delle emeroteche, a volte quasi inesistenti, sia nei luoghi ufficialmente deputati, sia presso le redazioni degli stessi quotidiani, come documenta ampiamente.

Con certosino impegno, tuttavia, il Gilard ricostruisce, nel lungo saggio introdotto, gli anni, i mesi, i giorni, le settimane, le ore, i minuti e potremmo dire anche i secondi della vita e dell'attività giornalistica di García Márquez nel periodo contemplato, ricostruzione improba per l'epoca remota e per la modesta risonanza, pur tra le iperboli dell'amicizia e della provincia, di cui godeva allora lo scrittore, non ancora rivelatosi per quello che realmente sarebbe stato.

Nulla sfugge all'attentissimo e implacabile segugio, messi sulle tracce in molti casi labilissime di Gabo; dopo di lui, credo, sarà difficile poter aggiungere qualcosa di nuovo relativamente all'epoca presa in esame. Ma lo si vedrà presto, quando apparirà la biografia che sta ultimando uno studioso di valore come l'inglese Gerald Martin, oggi professore all'Università di Pittsburg.

Vien da chiedersi: come si avvicinerà il lettore a un volume ponderoso e composito come questo degli *Scritti costieri*? Ritengo con l'entusiasmo e la curiosità che risveglia sempre un nuovo libro di García Márquez. Anche se proprio nuovo il volume, per la verità, non è, sia per le date originali dei testi che riunisce, sia perché la raccolta risale, nell'edizione spagnola, al 1981: nuovo quindi per il nostro paese. Credo che chi si accosta a questo volume non rimarrà deluso, anche se la serie degli articoli, per la varietà degli argomenti, non ha la forza trascinatrice di un romanzo compatto.

Tuttavia, nel loro insieme questi testi presentano anche una variegata e composita trama narrativa, riferita ad una vita raminga, quella dell'autore, alla sua capacità di affrontare innumerevoli situazioni fortuite e tematiche molteplici nelle quali infonde pensiero e cuore, mentre afferma una sicura padronanza del pezzo giornalistico, non solo, ma rivela sempre più la sua anima vera di narratore, di comunicatore di emozioni, al quale la vita, il fatto quotidiano, offre continui spunti per il divagare della fantasia, in un livello magico che non elimina il reale.

Basta leggere il racconto del viaggiatore immaginario, o quello "più breve del mondo", dedicato al bambino che viaggia in aereo con al collo un cartello di riconoscimento, come una valigia, e così di pagina in pagina. La curiosità e l'interesse si associano allorché si leggono questi *Scritti*, nei quali percepiamo sempre più chiaramente che siamo di fronte a un grande scrittore, padrone di uno stile personalissimo, a un grande fabulatore, anche se non sapessimo che proprio di lì a pochi anni, il vero narratore esploderà, nel 1955 con *La hojarasca*, nel '61 con *El coronel no tiene quien le escriba*, l'anno seguente con *La mala hora* e *Los funerales de la Mama Grande* e infine, nel 1967, con il romanzo che lo imporrà all'attenzione mondiale, *Cien años de soledad*.

Ma non è solo questo che rende interessante il volume di cui tratto, peraltro indispensabile allo studioso, bensì è la scoperta delle radici di una dimensione umana destinata a qualificare in modo permanente la sensibilità e l'attività dello scrittore, che in genere abbiamo conosciuto, in certo qual modo, "adulto", vale a dire già formato, pienamente padrone di sé. Non stupiscono più, allora, certe vibrazioni di fronte a problemi dell'esistere contemporaneo, che in qualche caso, nel passato, veniva fatto di qualificare con superficialità frutti dell'opportunismo e della furbizia.

Non che di furbizia García Márquez manchi, e forse neppure in qualche occasione di opportunismo, ma in lui sovrabbonda il genuino, l'incontaminato, ed è gratificante coglierlo. Così come è gratificante cogliere sin dalle origini il suo senso profondo della natura, la capacità di interpretare, non solo gli accidenti della vita giornaliera, ma la complessità dell'individuo. Valori tutti che hanno fatto di Gabriel García Márquez lo scrittore che conosciamo, che in qualche caso magari criticiamo, ma che fondamentalmente ci attira.

Giuseppe Bellini

ABEL POSSE, *La pasión según Eva*, Barcelona, Editorial Planeta, 1995, pp. 355.

Con quest'ultima opera Abel Posse (Argentina, 1934), presenta la biografia di Eva Perón, il cui destino ha condizionato per anni la vita politica e sociale dell'Argentina e di riflesso dell'America Latina. L'attualità del personaggio viene confermata dal mondo dello spettacolo che ha portato sulle scene e sullo schermo cinematografico interpretazioni suggestive di una donna tanto amata, ma anche tanto odiata.

Il libro inizia con gli ultimi momenti di vita della protagonista, ridotta pelle ed ossa da un male incurabile. Nell'osservarsi allo specchio essa ricorda quando da giovanetta, per attirare gli sguardi maschili, si imbottiva il seno d'ovatta e conclude consolandosi "nunca he tenido un cuerpo que pudiese interesar a los hombres, y menos a los argentinos. Era un cuerpo un poco neutro, y ahora ni eso" (p. 12).

Sentimenti diversi, riflessioni intime, crisi spirituali, emozioni, sensazioni, realtà vissuta, storia, fantasia, si alternano per dare vita a un duplice racconto che si sviluppa in parallelo. Da un lato il trascorrere di una vita individuale, ricca di promesse mantenute, di successi, di riconoscimenti, d'amore e di sofferenza, dall'altro l'evoluzione di un paese calpestato nel diritto, ma anche in grado di risollevarsi, di reagire alla miseria e alla violenza di ogni tipo. Vita privata e vita pubblica convergono nel destino di un essere testardo dalla volontà di ferro e dal coraggio infinito.

Nata illegittima nel 1919 dall'unione di Juana Ibarguren e di Juan Duarte, Eva si trasferisce dalla provincia a Buenos Aires, all'età di quindici anni, portando con sé una valigia marrone di cartone "atada con un piolín" (p. 49) e tanto desiderio d'affermazione che, in pochi anni, le fa bruciare le tappe divenendo l'attrice radiofonica più pagata d'Argentina con un cachet di 35.000 pesos mensili, e la moglie legittima dell'uomo più potente del paese: Juan Perón.

Ammalata dalla radio e dal cinema la cui eroina Norma Shearer, comprensiva, elegante e dolcissima assurgerà ad idolo e a modello di vita, essa agisce come un personaggio della fantasia. La fervida immaginazione, la capacità d'inventare giochi, di recitare, di sperimentare ogni sorta d'avventura emotiva le hanno da sempre suscitato ammirazione ed invidia. Il fatto poi di provenire da Los Toldos, una delle periferie più povere del paese, di possedere un solo cognome, di manifestare apertamente la propria ambizione, non hanno evitato ad Eva critiche sprezzanti. Molteplici sono gli ostacoli che essa

ha superato con ostinazione durante l'interminabile ascesa. Famosa è "la guerra de los trapos" (p. 172), combattuta contro le signore dell'oligarchia di Buenos Aires ad iniziare dal 9 luglio 1944, quando Perón, allora vicepresidente, la conduce nel proprio palco del teatro Colón per assistere ad un Gran Galá. Nel *foyer*, salutata con visibile freddezza dalle ricche dame, Eva si ripromette di vendicarsi "a golpes de hoyas y de modelos franceses" (ivi), riuscendo perfettamente nell'intento, grazie anche all'eleganza naturale: "Era gracil. Tenía como esos huesos de gata, flexibles y livianos. En ella podía atraer la contradicción entre su lucidez, la rapidez de su humor mordaz y el fondo invariabilmente triste de su mirada exteriormente brillante e intensa" (p. 171). Uno sguardo che si accende d'amore al solo nominare il compagno di vita, sostenuto nei momenti felici, ma ancor di più in quelli tristi.

Molteplici sono i nomi che le vengono attribuiti: "Eva Perón. Eva Duarte. Yo, Eva María Ibarguren, la Irreconocida. María Duarte de Perón. Marie Eve d'Huart. La Chola, la Negrita. Cholita. Mi negrita Eva, María Eva. Evita. La Puta. La Yegua. La Ramera. La Lujosa. La Enjoyada. La Descamisada esa. La Resentida. La Trepadora. La Santa. La Jefa Espiritual de la Nación. Evita Capitana. El Hada de los Desamparados" (p. 29). Ciascuna di tali denominazioni è indicativa delle personalità differenti con cui essa viene identificata nella breve, ma intensa esistenza dal popolo osannante o dagli avversari politici.

Bruciata dalla febbre e trafitta dal dolore, navigando nel proprio passato, in un ieri che emerge al di là della volontà, con immagini nitide, quasi palpabili, Eva ricorda la morte del "no-padre" (p. 31) in un incidente automobilistico, il viaggio in Europa dove essa viene ricevuta dal Papa e dal Presidente Saragat in Italia, dal *Caudillo Franco* in Spagna con gli onori di un capo di stato, il giorno in cui rifiuta la candidatura alla vicepresidenza avanzata nel 1951 come fatto naturale, dalla sezione femminile del partito, dai settori sindacali e dal popolo "que rugía en la penumbra su dolor, su amor, su desesperada esperanza, buscaba en Eva lo que ya veía que no quería hacer Perón por ellos, ir al extremo..." (p. 39).

L'impegno politico di Eva, si spinge davvero oltre il limite: famose sono le interminabili giornate impegnate a difendere le donne, i bambini, gli anziani, i lavoratori e ad infondere a tutti la speranza di un futuro migliore. Gente umile che ricorre a lei per ottenere "ollas, muletas, alpargatas nuevas, penicilina, órdenes de internación, órdenes de excarcelación, dientes postizos, un puesto en la Gobernación, un brazo artificial, libros y útiles de estudio, animales de granja, herramientas" (p. 59). Per tutti una risposta, affinché la gente creda sia possibile la vita e che il governo sia realmente in grado di udire la voce popolare.

Grande generosità e spirito di sacrificio, ma anche capacità di comando e di odio. Ben lo sa Renzi, il devoto segretario che ne sopporta le ire, gli sfoghi verbali più accesi quando le cose non vanno per il verso voluto da Eva, unica artefice del proprio passato, presente e futuro. La durezza del carattere le fa affermare: "Argentina y yo tenemos un cáncer. O lo vencemos o caeremos juntos" (p. 73), quando il 14 settembre del 1951 essa riceve notizie allarmanti sul *golpe*, capitanato dal generale Benjamín Méndez. Politici, democratici e militari cospirano in nome della democrazia formale, espressione del gioco di potere internazionale.

Il libro offre uno spaccato della vita argentina degli anni quaranta/cinquanta, piuttosto fedele alla storicità degli avvenimenti in cui l'aspetto politico e sociale ha il sopravvento. In primo piano la quotidianità di una donna ambiziosa, amante del potere ma che al potere concede le aspirazioni più nobili, lottando per ottenere benefici soprattutto per i più deboli. Uno dei successi più clamorosi è il voto femminile: l'11 novembre 1951 per la prima volta le donne, infatti, votano in Argentina. È un trionfo, un cambiamento radicale, considerata l'usanza maschilista di tutta l'America Latina.

Una galleria di personaggi, tratteggiati nel carattere, più che nell'aspetto fisico, completano il romanzo, la cui lettura scorre veloce ed appassionata. Come ogni biografia che si rispetti, anche questa scritta in prima e in terza persona singolare, secondo le diverse angolazioni del personaggio, tende ad elevare, a nobilitare la protagonista, la cui personalità contrastante contribuisce a creare un alone di fascino, di simpatia e di umanità.

Silvana Serafin

ANGELES MASTRETTA, *Male d'amore*, Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 284.

La scrittrice messicana, una delle maggiori espressioni della narrativa più recente del Messico d'oggi, torna nelle librerie con questo romanzo, *Male d'amore*, dopo il successo del precedente, *Strappami la vita*, che lo stesso editore Feltrinelli pubblicò nel 1988, e dei titoli successivi, *Donne dagli occhi grandi* e *Puerto libre*, editi in traduzione da Zanzibar, rispettivamente nel 1992 e nel 1995. Un successo evidente di lettori anche in Italia, dove il nome della Mastretta è tra i più affermati della narrativa latinoamericana.

Angeles Mastretta iniziò la sua attività di romanziera nel 1985, con *Strappami la vita*, e subito si impose in Messico, e presto nel continente, per la qualità della sua scrittura, efficace interprete del mondo messicano e della condizione della donna in un'epoca ancora viva nella sensibilità del paese, quella della guerra del 1910, che attraverso notevoli rivolgimenti e contraddizioni portò alla costruzione del Messico moderno. Nel processo di rinnovamento la donna ebbe parte importante, anche se mai riconosciuta dai protagonisti delle numerose vicende belliche e dai costruttori della nuova struttura dello stato. La scrittrice si è proposta, nei suoi romanzi, di diradare le nebbie sul problema e di sottolineare la portata dell'apporto femminile alla formazione travagliata del paese.

Il problema del ruolo e del protagonismo femminile nella vita del Messico è risolto dalla Mastretta attraverso la sottolineatura delle grandi qualità intrinseche alla donna messicana, tra le quali risaltano decisione e affettività, capacità di sacrificio e visione disincantata della politica. L'amore è, tra tutte, l'ingrediente di maggior rilievo. Lo è anche in questo *Male d'amore*, dove la scrittrice presenta figure femminili di grande rilievo, in una storia che ha sullo sfondo la dittatura di Porfirio Díaz, la debolezza di Huerta, l'arrivismo di Obregón, e una desolata constatazione: che al disopra delle parole le cose sono destinate non solo a perpetuare gli squilibri e la mancanza di democrazia, ma a far sì che solo i violenti prosperino e i ricchi rimangano sempre tali, anzi accrescano il loro potere e i privilegi nel mutare degli eventi con abile gioco trasformista.

Delusione, quindi, di fondo, ma anche delusione nell'uomo al quale la protagonista, Emilia, si è votata, attratta da un amore irresistibile, che tuttavia non riesce a correggere lo spirito avventuroso e instabile dell'amato, mentre dalla parte opposta un altro uomo, medico e sempre disponibile, rappresenta una costante ancora di salvezza, mondo tranquillo di fronte a quello perennemente inquieto e instabile del personaggio che più l'attrae.

In Emilia la scrittrice costruisce un carattere forte e già moderno per sensibilità e indipendenza di idee e di azione. Una donna, diremmo, che più che agli inizi del Novecento sembra appartenere alla fine del secolo XX, spregiudicata nella relazione d'amore, incurante dell'opinione altrui, decisa a vivere con volontà propria la vita e a gestire se stessa, innamorata al contempo di due uomini verso i quali la porta per l'uno l'amore, per l'altro la stima e l'ammirazione, disposta a una strana fedeltà nel tradimento, quasi vivendo due vite sotto il segno di un male d'amore che le riempie e le inquieta l'esistenza.

Per il lettore italiano questo romanzo, oltre ad essere un'affascinante storia di turbolenta passione, mai caricata di scene conturbanti, resa invece attraverso misurate allusioni anche nel rapporto più intimo, rappresenta una interessante immersione nelle contraddizioni di un mondo, quello messicano, che i più conoscono approssimativamente come il mondo di Pancho Villa. Ma la storia non soverchia mai l'avventura, sta, come si è detto, sullo sfondo, pur se è dato di cogliere in modo convincente l'inquietudine dell'intrico politico e la durezza delle manifestazioni del potere.

Giuseppe Bellini

* * *

ANTÓIO JOSÉ SARAIVA, *O Discurso Engenhoso. Ensaio sobre Vieira*, Lisboa, Gradiva, 1996, pp. 179.

Constituindo o 13º. volume das "Obras de António José Saraiva" que a Ed. Gradiva tem vindo a apresentar, revistas pelo Autor por vezes de forma radical em relação à versão original (cfr. rec. a *A Tértulia Ocidental*, "R.I." 42, 1992, pp. 76-78), *O Discurso Engenhoso* apresenta-se como um conjunto de quatro ensaios sobre Vieira inseridos em diversas publicações e correspondentes aos anos de 1970 e 1971. Constitui excepção o último (*O "conceito" segundo Baltasar Gracián e Matteo Peregrini ou duas concepções seiscentistas do discurso*, pp. 153-179), que corresponde à tradução brasileira de 1980, com as adaptações necessárias, de um original francês que não foi possível recuperar, dado o falecimento do Autor.

A parte mais consistente do volume é constituída pelo ensaio *As quatro fontes do discurso engenhoso nos sermões do padre António Vieira* (pp. 7-110), onde A.J. Saraiva se propõe estudar a textura do discurso engenhoso do grande orador sagrado, analisando progressivamente as palavras, as imagens, as proporções e o texto. Com efeito, um dos processos mais evidentes da oratória barroca de Vieira consiste no valor concedido à palavra, examinada de um ponto de vista lexicológico que compreende o amplo recurso à etimologia, muitas vezes à etimologia popular. Por outro lado, partindo o seu discurso de um "conceito predicável" extraído da Sagrada Escritura, é importante sublinhar a conhecida posição do jesuíta, tornada explícita no *Sermão de Nossa Senhora do O'*, segundo a qual "uma das maiores excelências das Escrituras Divinas é não haver nelas nem palavra nem sílaba, nem ainda uma letra que seja supérflua ou careça de mistério". Daqui se infere que a poética vieiriana se afirma a partir de uma exegese linguística e mítica do texto sagrado, que, como é inevitável, passa frequentemente por um processo de re-semantização ou de multiplicação de significados, o que contraria a preocupação teórica do orador no sentido "de estabelecer para cada palavra o sentido que lhe corresponde exactamente, evitando a ambiguidade e a polivalência" (p. 11). Exemplo significativo é a interpretação, por vezes cabalista, de certos elementos da palavra, processo a que o estudioso chama "fazer a anatomia da palavra", em que se pode inserir o famoso enigma linguístico, aliás proposto pelo padre José de Anchieta e depois recuperado por vários autores: "E, para descrever o estado selvagem em que vivem os índios da Amazônia, Vieira faz notar que a língua deles não possui as letras *f, l e r*, porque não têm *fé*, nem *lei*, nem *rei*" (p. 16).

Estes diferentes processos voltam a ser considerados, de forma global, no ensaio *O discurso engenhoso no "Sermão da Sexagésima"* (pp. 139-152), onde o estudioso examina particularmente as "circunstâncias" ou condições funcionais que devem informar a arte de pregar, tal como são preconizadas no famoso Sermão programático: a pessoa do pregador, que deve apontar para a acção; o estilo, ordenado e harmonioso, contra-

posto ao dos pregadores “cultos”, isto é, os que “constroem os seus sermões sobre oposições de palavras, como num jogo de xadrez’ (p. 143); a matéria do sermão; a ciência ou doutrina do pregador, parte onde é legível a controversa questão da utilização do texto sagrado, que não devia servir como ornamento de figuras ou fórmulas onde encaixar os “conceitos”; e finalmente a voz do pregador, cuja funcionalidade se liga ao tipo de auditório e à exigência retórica de persuadir.

Mas é a palavra o elemento nuclear a partir do qual se organiza a arquitectura textual do sermão, com a singularidade da amplificação das associações significativas através de um método misto porque, no seu discurso, Vieira ora parte do significante ora do significado, rompendo, deste modo, a unidade do signo linguístico, como acentua A.J. Saraiva: “Os signos não são para ele o que esta palavra significa na linguística actual. São antes manifestações visíveis de verdades escondidas, e não há uma medida comum entre as palavras da Bíblia e a palavra de Deus. É necessário arrancar o segredo desta palavra à matéria onde ela se esconde” (p. 147). E é precisamente nesta relação que o estudioso enquadra o “discurso engenhoso”, observando com argúcia que, neste tipo de discurso, os signos, porque decompostos de modo audaz, modelados de acordo com as necessidades contextuais, gozam da autonomia indispensável de forma a permitir a associação com outras palavras, à semelhança do que se passa com os elementos da composição musical ou geométrica. Deste modo se explicam as frequentes extrapolações efectuadas por Vieira, conduzidas pela exigência de dar forma a crenças, profecias, sonhos ou simples intuições, precisamente porque, uma vez que “os sentidos da palavra absoluta são infinitos e que cada palavra pode dizer tudo, o discurso engenhoso liberta a palavra da disciplina lógica e torna-a disponível para a pura criação literária” (p. 151). Daqui se infere que o discurso “engenhoso” se opõe necessariamente ao discurso “clássico”, lógico e racional; com as suas digressões, desvios e disquisições etimológicas e analógicas, conduz muitas vezes o orador para zonas textuais que se afastam do primitivo horizonte de referência.

Manuel G. Simões

DAVID MOURÃO-FERREIRA, *Gabbiani di terra*, trad. e pref. di Franco Tortoreto, Firenze, Vallecchi Ed., 1996, pp. 215.

O grande polígrafo português, prematuramente falecido em Junho de 1996, não conheceu em Itália a consagração que sem dúvida merecia, se considerarmos em termos globais uma obra de consideráveis dimensões, mesmo do ponto de vista da qualidade das propostas literárias. Com efeito, deixou-nos nada mais nada menos do que quinze livros de poesia – é dele a oficina poética mais influente dos anos 50 –, três colectâneas de contos, um volume de teatro e um romance justamente premiado (*Um Amor Feliz*, 1986), onde é visível, entre outros aspectos, o profundo conhecimento da cultura italiana e de Alberto Savinio, de modo particular, autor que exerceu um grande fascínio sobre o escritor português, sobretudo o Savinio ensaísta. A juntar a esta obra notabilíssima de criação literária, deve recordar-se a sua actividade didáctica na Univ. de Lisboa e a produção científica de dimensões invulgares, considerando os catorze volumes de ensaios literários.

E, todavia, o escritor português tinha já sido apresentado em Itália através de uma selecção de oito contos (*Rampicante sommerso e altri racconti*, L’Aquila/Roma, Japa-

dre, 1988), com tradução e introdução de Cesarina Donati, breve mas significativa antologia publicada na conhecida colecção “Poeti e prosatori portoghesi” dirigida por Giulia Lanciani. Já então C. Donati se dava conta da riqueza de registos estilísticos e de processos narrativos dinâmicos, isto é, susceptíveis de renovação constante, modo de surpreender o leitor e de conduzir ao “prazer do texto” de que falava Roland Barthes.

Escolha feliz, a da Ed. Valecchi, ao inserir agora na sua colecção “Percorsi”, dirigida por Stefano Tassinari, um outro texto de David Mourão-Ferreira, por sinal o livro de estreia do Autor como ficcionista: *Gaivotas em Terra*, de 1959, conjunto de quatro novelas que, na sua autonomia, oferecem a particularidade duma inter-relação ao nível das personagens, aspecto que não passou despercebido a Franco Törtoreto, que justamente o põe em relevo no seu excelente prefácio onde se evidencia, na sua capacidade de síntese, a frescura da invenção e os traços distintivos da novelística de David Mourão-Ferreira: “La proposizione di veri e propri colpi di scena e di situazioni nuove conquista immediatamente l’interesse del lettore; al raggiungimento di questo risultato contribuisce un clima di aspettative che a volte arriva ai confini di una piacevole suspense” (p. 12).

Com efeito, o tecido narrativo oferece soluções inesperadas, de efeitos estilísticos surpreendentes, marcas que o tradutor soube perfeitamente manter. A este propósito, é digno de menção o resultado global de uma transposição verbal capaz de conservar, por exemplo, as sugestões eróticas do texto sem lhes desvirtuar o registo ou a funcionalidade. De resto, a perícia do tradutor pode notar-se já a partir do título do volume (*Gaivotas em terra / Gabbiani di terra*), recuperado do aforismo “Gaivotas em terra... é sinal de tempestade”, inserido até no final da narrativa “Ora il Fado ‘corrido’” (p. 170), título que, por efeito da sua polissemia, conduziu o tradutor a uma profunda reflexão na tentativa de captar um indicador pertinente e não desviante. A sua versão, aliás amplamente motivada no final do prefácio (p. 12), além de se revelar em consonância com a valência que parece privilegiada do ponto de vista hermenêutico, confirma o trabalho metucioso de Franco Törtoreto, de apreciável qualidade.

Manuel G. Simões

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Anuari de Filologia*, Universitat de Barcelona, 6 (1995).
Bollettino del C.I.R.VI., 25 (1992), 26 (1992).
Il confronto letterario, Università di Pavia e di Bergamo, 24 (1995).
Criticón, Université de Toulouse-Le Mirail, 66-67 (1996).
Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica, Seminario “Menéndez Pelayo” de la Fundación Universitaria Española, 19 (1994), 20 (1995).
Disenso, 10 (1997).
Estudios, ITAM, 44 (1996).
Filología, Universidad de Buenos Aires, 1-2 (1996).
Iberoamericana, 61 (1996).
Iris, Université Paul Valéry Montpellier III, 1996.
Letras, Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, 33 (1996).
Letras de Deusto, 73 (1996).
Letras de Hoje, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 106 (1996).
L'Ordinaire Latino-Americain, Université de Toulouse-Le Mirail, 164 (1996), 165-166 (1996).
Remate de Males, Universidade Estadual de Campinas, 14 (1994).
Revista da Biblioteca Nacional, 2 (1994), 1-2 (1995).
Revista de Lexicografía, Universidade da Coruña, 1 (1994-95).
Quaderni ibero-americani, 79 (1996).
Spagna contemporanea, 10 (1996).
Strumenti critici, 82 (1996).
Tropelías, Universidad de Zaragoza, 2 (1991), 3 (1992), 4 (1993), 5-6 (1994-95).

Libri:

- AA.VV., *Miscellanea rosae*. Studia in honorem Zoltán Rózsa oblata a collegis et discipulis, org. de Rákóczi István, Budapest, Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 1995, pp. 176.
- Antologia della letteratura spagnola. Dalle origini al Quattrocento*, vol. I, a cura di G. Caravaggi e A. D'Agostino, Milano, LED, 1996, p. 434+10 tavole.
- T. Aymone, *Amazzonia. I popoli della foresta*, Torino, Boringhieri, 1996, pp. 226.
- M. Balboa Echeverría, *Doña Catalina*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 1996, pp. 62.
- M. Barbosa, *O teu corpo na minha anima / Il tuo corpo nella mia anima*, poemas originais organizados, traduzidos e prefaciados por Sebastiana Fadda, Sintra, Tertúlia, 1996, pp. 126.
- L. Caetano da Rosa, *Die lusographe Literatur der Inseln São Tomé und Príncipe: Versuch einer literaturgeschichtlichen Darstellung*, Frankfurt am Main, Domus Editoria Europaea, 1994, pp. 380.
- P.E. Cuadrado e M.L. Pereira, *Lingua Portuguesa Iº*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 1996, pp. 129.
- J. Mañé y Flaquer, *Crónicas de un viaje a Italia (1862)*, por Montserrat Casas Nadal, Lleida, PPU, 1997, pp. 112.
- V. Minervini, *Il «Libre del plant de l'hom»*. Versione catalana del *Liber de Miseria Humane Conditionis*, di Lotario Diacono, Fasano di Brindisi, Schena Editore, 1996, pp. 172..
- G. Raimundo, *Tarrafal meu amor verdeano!*, Lisboa, Ed. Margem, 1996, pp. 144.
- W. Ramos, *Percorsi*, trad. di Vincenzo Barca, Rep. di San Marino, AIEP Ed., 1996, pp. 126.

PUBBLICAZIONI

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

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

RASSEGNA IBERISTICA

Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

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

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Direttore: *Giuseppe Bellini*

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

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

diretto da *Giuseppe Bellini*

Edizioni facsimilari :

1 - *Libro di Benedetto Bordone*. Edizione facsimilare e introduzione di G.B. De Cesare; 2 - D. Ganduccio, *Ragionamenti*, a cura di M. Cipolloni; 3 - G. R. Carli, *Lettere Americane*, a cura di A. Albònico; 4 - G. Botero, *Relazioni geografiche*, a cura di A. Albònico; 5 - G. Fernández de Oviedo, *Libro secondo delle Indie Occidentali*, a cura di A. Pérez Ovejero; 6 - B. de Las Casas, *Istoria o brevissima relatione della distruzione dell'Indie Occidentali*, a cura di J. Sepúlveda Fernández; 7 - D. Mexía, *Primera parte del Parnaso Antártico de Obras Amatorias*, introducción de T. Barrera; 8 - G. Cei, *Viaggio e relazione delle Indie (1539-1553)*, a cura di F. Surdich; 9 - *Historie del S. D. Fernando Colombo*, introd. di G. Bellini; 10 - Lope de Vega, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, a cura di S. Regazzoni; 11 - Jesús Sepúlveda, *Bartolomé de las Casas. La primera biografía italiana*.

Atti:

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

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

Collana di studi e testi diretta da *Giuseppe Bellini*

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

Nuova Serie. Diretta da *Giuseppe Bellini*

“Saggi e ricerche”:

1 - L. Zea, *Discorso sull'emarginazione e la barbarie* ; 2 - D. Liano, *Literatura y funcionalidad cultural en Fray Diego de Landa* ; 3 - AA.VV., *Studi di Iberistica in memoria di Alberto Boscolo* , a cura di G. Bellini; 4 - A. Segala, *Histoire de la Littérature Nahuatl* ; 5 - AA.VV., *Cultura Hispánica y Revolución francesa*, edición al cuidado de L. Busquets; 6 - M. Cipolloni, *Il Sovrano e la Corte nelle “Cartas” de la Conquista* ; 7 - P. Crovetto, *I segni del diavolo e i segni di Dio* ; 8 - J. M. de Heredia, *Poesia e Prosa*. Introduzione, scelta e note di S. Serafin; 9 - D. Liano, *La prosa española en la América de la Colonia*; 10 - A. N. Marani, *Relaciones literarias entre Italia y Argentina*; 11 - *Las Vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, a cura di L. Sáinz de Medrano; 12 - *Descripción de las Grandezas de la Ciudad de Santiago de Chile*, a cura di E. Embry; 13 - L. Bonzi - L. Busquets, *Compagnie teatrali in Spagna (1885-1913)*; 14 - *Maschere. Le scritture delle donne nelle culture iberiche*, a cura di S. Regazzoni e L. Buonomo; 15 - *Narrativa venezolana attuale*, a cura di J. Gerendas e J. Balza; 16 - *Dalle armi ai garofani. Studi sulla letteratura della guerra coloniale*, a cura di M. G. Simões e R. Vecchi; 17 - F. Graffiedi, *Juan Ramón Jiménez e il Modernismo*; 18 - J. del Valle y Caviedes, *Diente del Parnaso y otros poemas*, a cura di G. Bellini; 19- *Sor Juana Inés de la Cruz*, a cura di L. Sáinz de Medrano; 20 - “*Por amor de las letras*”. *Juana Inés de la Cruz: le donne e il sacro*, a cura di S. Regazzoni; 21 - S. Millares, *La maldición de Scherazade. Actualidad de la letras centroamericanas (1980-1995)*; 22 - J. de Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, edición de J. C. González Boixo.

“*Memorie Viaggi e scoperte*”:

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

LETTERATURE IBERICHE E LATINO-AMERICANE

Collana diretta da Giuseppe Bellini

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

25. Regazzoni, S.: *Spagna e Francia di fronte all'America. Il viaggio geodetico all'Equatore.*
26. Galzio, C.: *L'altro Colombo. A proposito di El arpa y la sombra di Alejo Carpentier.*
27. Ciceri, M.: *Marginalia Hispanica. Note e saggi di ispanistica.*
28. Payró, R.J.: *Viejos y nuevos cuentos de Pago Chico.* Selección, introducción y glosario de Laura Tam.
29. Graña, M.C.: *La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX.*
30. Stellini, C.: *Escrituras y Lecturas: «Yo El Supremo».*
31. Paoli, R.: *Tre saggi su Borges.*
32. Ferro, D.: *L'America nei libretti italiani del 700.*
33. Antonucci, F.: *Città/campagna nella letteratura argentina.*
34. Monti, S.: *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub.*
35. Liano, D.: *Ensayos de literatura guatemalteca.*
36. De Cesare G. B.: *Oceani Classis e Nuovo Mondo*
37. Sigüenza y Góngora C. de.: *Infortunios di Alfonso Ramírez*
38. Lorente Medina, A.: *Ensayos de literatura andina.*
39. Cusato, D.A.: *Dentro del Laberinto. Estudios sobre la estructura de "Pedro Páramo".*
40. Rotti A.: *Montalvo e le dimenticanze di Cervantes.*
41. Rodríguez O.: *Ensayos sobre poesía chilena. De Neruda a la poesía nueva.*
42. Rossetto B.: *Manuel Mujica Lainez. Il lungo viaggio in Italia.*
43. Cusato D.A.: *Di diavoli e arpie. L'arte narrativa di José Antonio García Blázquez.*
44. Ballardín P.: *José Emilio Pacheco. La poesia della speranza.*
45. Meyran D.: *Tres ensayos sobre teatro mexicano.*
46. Perassi E.: *Matías de Bocanegra e la "Comedia de Santos" nella Nuova Spagna.*
47. Bottinelli S.: *Letteratura chicana: un itinerario storico-critico*
48. Sáinz de Medrano L.: *Pablo Neruda: cinco ensayos*

TRAMOYA: a cura di Ermanno Caldera

Teatro inédito de magia y «gran espectáculo»

1. De La Cruz, R.: *Marta abandonada y carnaval de París.* Edición y notas de Felisa Martín Larrauri.
2. López de Sedano, J.L.: *Marta aparente.* Edición, prefación y notas de Antonietta Calderone.
3. De Grimaldi, J.: *La pata de cabra.* Edición y notas de David T. Gies.
4. *Branccanelo el Herrero.* Edición y notas de J.A.Barrientos.
5. Bances Candamo, F.: *La piedra filosofal.* Introducción, texto crítico y notas de Alfonso D'Agostino.
6. *El diablo verde.* Edición, introducción y notas de Pilar Barástegui.

ASSOCIAZIONE ISPANISTI ITALIANI

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO DEGLI
ISPANISTI ITALIANI
1992

a cura di PAOLA ELIA

Volumen de 367 págs., editado en Italia en 1993. Ofrece nombres, direcciones y grado académico de 324 hispanistas italianos y su producción bibliográfica hasta el año 1992 incluido.

Por informaciones y pedidos, escribir al secretario de la AISPI, prof. Aldo Albonico, via Melloni 49, 20129 Milano, Italia.

QUADERNI IBERO-AMERICANI

Semestrali di attualità culturale Penisola Iberica e America Latina

Direttore: Giuseppe BELLINI
Condirettore: Giuliano SORIA

Abbonamento annuo L. 50.000 - Estero \$ 50
Abbonamento sostenitore L. 80.000
Un numero L. 30.000 - Estero \$ 30

Indirizzare le richieste alla Redazione in
Via Montebello, 21
10124 Torino

PUBBLICAZIONI APERIODICHE IN PRENOTAZIONE

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

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE E IBEROAMERICANE

diretti da Giuseppe Bellini, Maria Teresa Cattaneo,
Alfonso D'Agostino e Aldo Albònico

a cura dell'Istituto di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane
della Facoltà di Lettere della

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

sottoscrizione a tre numeri L. 40.000

•••••

RASSEGNA IBERISTICA

diretta da

Franco Meregalli e Giuseppe Bellini

a cura del Dipartimento di Iberistica

Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Venezia

sottoscrizione a tre numeri L. 40.000

•••••

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

diretti da Giuseppe Bellini

a cura del Centro per lo Studio delle Letterature
e delle Culture delle Aree Emergenti, del C.N.R.

Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano

sottoscrizione a due numeri più un numero di "Centroamericana" L. 40.000

•••••

CENTROAMERICANA

diretta da

Dante Liano

sottoscrizione a un numero più due numeri di

"Studi di Letteratura Ispano-Americana" L. 40.000

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

Una pubblicazione a carattere internazionale, interdisciplinare, in cui tradizione e nuovi metodi e discipline critiche costituiscono la nuova prospettiva per capire meglio il testo in relazione alla storia delle idee.

Abbonamento annuale

Individui: US \$ 20.00

Istituzioni: US \$ 30.00

Numeri arretrati: US \$ 50.00 l'uno più le spese postali;

volumi arretrati rilegati: US \$ 50.00 l'uno più le spese postali.

Chi si abbona prima del 31 dicembre ha diritto a tutti i numeri arretrati.

CFItS: P.O. Box 1012, McMaster University, Hamilton, Ontario, Canada L8S 1C0

CANADIAN
JOURNAL
*of Italian
Studies*

dispositio

Revista Hispánica de Semiótica Literaria

Subscription, Manuscripts and Information:

Dispositio

Department of Romance Languages

University of Michigan

Ann Arbor, Michigan 48109

